

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Пермский государственный национальный исследовательский университет»

*На правах рукописи*

Новокрещенных Ирина Александровна

**РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА И ЛИЧНОСТИ ОБРИ БЕРДСЛИ  
В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1890–1920-х ГОДОВ**

5.9.2. Литературы народов мира (филологические науки)

Диссертация  
на соискание ученой степени доктора филологических наук

Научный консультант:  
доктор филологических наук, профессор  
Бочкарева Нина Станиславна

Пермь – 2025

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5	
ГЛАВА 1. 1890-е ГОДЫ КАК «ПЕРИОД БЕРДСЛИ»:		
ПАРОДИРОВАНИЕ ГРАФИКИ ХУДОЖНИКА.....	34	
1.1. Стихотворные пародии Оуэна Симена.....	36	
1.2. Критика «нового искусства» в журнале «Панч».....	49	
1.3. Реминисценции к Обри Бердсли в романе Роберта Хиченза «Зеленая гвоздика».....	61	
Выводы по главе 1.....	70	
ГЛАВА 2. РЕЦЕПЦИЯ ОБРИ БЕРДСЛИ И ЕГО ТВОРЧЕСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АДЫ ЛЕВЕРСОН.....		72
2.1. Аллюзии к О. Бердсли в пьесе «Алый зонтик» .....	73	
2.2. Пастиш «Диккенс сегодня, или Литература повторяется» на роман Бердсли «Под Холмом».....	79	
2.3. Творчество О. Бердсли и современное искусство в романах А. Леверсон 1910-х годов.....	90	
Выводы по главе 2.....	100	
ГЛАВА 3. СТИЛИЗАЦИЯ «ПОД ХОЛМОМ» О. БЕРДСЛИ В РОМАНЕ РОНАЛЬДА ФИРБЕНКА «ИСКУССТВЕННАЯ ПРИНЦЕССА» .....		102
3.1. Стилизация образа жизни: Обри Бердсли и Рональд Фирбенк.....	107	
3.2. Жанровая специфика романов О. Бердсли и Р. Фирбенка.....	114	
3.3. Мотивы «туалета Венеры» в «Искусственной Принцессе».....	116	
3.4. Театральное представление в романах О. Бердсли и Р. Фирбенка: балет-вакханалия и экстраваганза.....	127	
3.5. Садово-парковое искусство в романах «Под Холмом» и «Искусственная Принцесса» .....	139	
Выводы по главе 3.....	153	

ГЛАВА 4. РЕМИНИСЦЕНЦИИ К ТВОРЧЕСТВУ БЕРДСЛИ В РОМАНАХ ДЭВИДА ЛОУРЕНСА И НОРМАНА ДУГЛАСА: ПРЕОБРАЖЕНИЕ ГЕРОЯ.....	156
4.1. Влияние рисунков Бердсли на взаимоотношения героев в романе Д. Г. Лоуренса «Белый павлин» .....	156
4.2. Реминисценция к Бердсли в романе Д. Г. Лоуренса «Флейта Аарона»: борьба мужчины и женщины.....	180
4.3. Испытание героя в романах О. Бердсли «Под Холмом» и Н. Дугласа «Южный ветер».....	187
Выводы по главе 4.....	205
ГЛАВА 5. «ПЕРИОД БЕРДСЛИ» В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЛЕМИКЕ 1920-х ГОДОВ: ДЖОН ГОЛСУОРСИ И УИНДЕМ ЛЬЮИС.....	207
5.1. «Бердслеизм» против «бесчувственности» в статье Дж. Голсуорси «Почему нам не нравятся вещи, как они есть».....	208
5.2. Рецепция женских образов О. Бердсли в романах Дж. Голсуорси «Белая обезьяна» и «Серебряная ложка»: импрессионизм против вортицизма.....	212
5.3. Графика О. Бердсли в художественно-эстетической критике У. Льюиса 1910–1920-х годов .....	230
5.4. Восприятие О. Бердсли и эстетизма 1890-х годов в романе У. Льюиса «Обезьяны Господни».....	237
Выводы по главе 5.....	261
ГЛАВА 6. ОБРИ БЕРДСЛИ КАК СИМВОЛ СВОБОДЫ И НОВИЗНЫ В РОМАНАХ ГЕРБЕРТА УЭЛЛСА.....	263
6.1. Роман «Колеса фортуны» и «перья» на рисунках О. Бердсли.....	267
6.2. О. Бердсли как оформитель книжных серий и журналов в романе «Бэлпингтон Блэпский».....	274
6.3. Женские образы на постерах О. Бердсли и герои романа «Бэлпингтон Блэпский».....	278

Выводы по главе 6.....	283
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	285
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	293
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	329

## ВВЕДЕНИЕ

Обри Винсент Бердсли (Aubrey Vincent Beardsley, 1872–1898) – создатель стиля модерн в графике [Обри Бирдслей<sup>1</sup> и книжная графика 1918: 19–27; Сарабьянов 2001: 124; Герчук 2004: 118], литератор, музыкант, денди, яркий представитель английского эстетизма конца XIX в. Как талантливый художник-график он заявил о себе в двадцатилетнем возрасте рисунками к «Смерти короля Артура» Т. Мэлори. Ключевое в литературно-художественном наследии Бердсли произведение – неоконченный роман «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» с рисунками автора. Кроме того, Бердсли был художественным редактором журналов “The Studio”, “The Yellow Book” и “The Savoy”.

Последнее десятилетие XIX в. английский писатель и карикатурист Макс Бирбом назвал «периодом Бердсли» (“the Beardsley Period”). Это наименование использовалось и в критике 1920-х гг. Интерес к графическому и литературному наследию О. Бердсли как у современников, так и у писателей XX в. обусловлен экспериментальным и синтетическим характером творчества художника. Новая графическая манера Бердсли, визуальные образы на листах к собственным литературным произведениям и произведениям мировой литературы были в разной степени освоены XX в. и уже XXI столетием.

**Актуальность** нашего исследования обусловлена несколькими аспектами:

– *во-первых*, проблемами синтеза и интермедиальности в XXI в., когда в связи с появлением постмодернистских текстов и визуализацией современной культуры и литературы возникла необходимость сочетания современных концепций и методологий с анализом текстов разных видов искусства [«Невыразимое выражимое»: экфрасис и проблемы презентации

---

<sup>1</sup> В русскоязычных изданиях XX в. фамилия Beardsley переводилась как «Бирдслей», «Бердслей». Мы используем вариант английской транскрипции – «Бердсли».

визуального в художественном тексте 2013; *Handbook of Intermediality* 2015; *Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения* 2018; *Word & Image* 2000–2024];

– *во-вторых*, распространением идей рецептивной эстетики в современном литературоведении, где творчество писателя изучается в контексте принимающей культуры на протяжении длительного времени, а также его влияния на эту культуру и изменения в его восприятии в разных знаковых системах [О. Уайлд и Россия: проблемы поэтики и рецепции 2023; *Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации* 2024];

– *в-третьих*, неослабевающей литературоведческой полемикой по поводу эстетизма, модернизма и реализма как в творчестве отдельных писателей, так и в литературе определенного периода [Ушакова 2010: 109–114; Рейнгольд 2017; *Decadence in the Age of Modernism* 2019];

– *в-четвертых*, возрастающим интересом к феномену Обри Бердсли – графика и литератора, оказавшего значительное влияние на формирование художественной стороны эпохи модерна [Вязова 2009: 158–159; Щербакова 2014: 244–260; Fluhr 2019; Рябченко-Шац 2022: 141–155; Stead 2024].

Синестезия творческого восприятия Обри Бердсли – его живописная, музыкальная, театральная и литературная одаренность – обусловила видовой и жанровый синтез, соединение повествовательных, изобразительных и выразительных начал в его графических и литературных произведениях. Ограничения на передвижение и общение ввиду болезни способствовали открытию им сокровищницы мировой литературы и культуры: Античности, Средних веков и эпохи Возрождения, XVII, XVIII, XIX вв., Запада и Востока. Синтетическая поэтика Бердсли – графика и литератора – становится ярким явлением конца XIX столетия и получает широкий резонанс в литературе и культуре.

**Объект** нашего исследования – интермедиальная рецепция в английской литературе, для которой характерно использование образов

визуальных искусств [Михальская 2003: 151]. Своеобразная их трактовка представлена в модернизме как системе, сложившейся, по мнению ряда ученых, еще на рубеже XIX–XX вв. и в первые два десятилетия XX в. [Рейнгольд 2017: 253]. В романах Д. Г. Лоуренса 1920-х гг. обнаруживают использование «достижений живописи, игры света, тени, цвета и формы (характерных для художников импрессионистов и постимпрессионистов)» [Антонова 2011: 23]. Интермедиальные взаимодействия литературы и живописи, литературы и музыки, литературы и театра, литературы и кинематографа в творчестве В. Вулф исследуются на уровнях наименования, темы, смысла, формы [Коврижина 2016: 23].

В современном российском литературоведении под интермедиальной рецепцией подразумевают в основном восприятие литературного текста средствами другого вида искусства (кино, театр, живопись, опера и т. д.) [Абрамовских 2023]. Изучаются прецедентные тексты и их перевод в иные знаковые системы как интермедиальный аспект рецепции и художественной интерпретации литературного произведения [Круглый стол ИМЛИ РАН 2023]. В нашем случае исследуется интермедиальная рецепция синтетической поэтики Обри Бердсли в английской литературе эпохи модернизма.

Рецепция литературного творчества Обри Бердсли неотделима от восприятия его графических работ. Бердсли не оставил специальных теоретических трудов или эстетических размышлений, кроме литературных опусов, созданных в диалоге с графическими листами. Изучение восприятия этого синтетического феномена в контексте литературного процесса конца XIX – начала XX в. представляет особый интерес.

**Предмет нашего исследования** – восприятие личности и творчества О. Бердсли английскими писателями 1890-х гг. – первых десятилетий XX в., среди которых пародисты Оуэн Симен и Ада Леверсон, печатавшиеся в основном в юмористическом журнале «Панч», стилизатор эстетизма 1890-х Рональд Фирбенк, модернисты Дэвид Лоуренс и Норман Дуглас, вортицист

Уиндем Льюис, известные реалисты Джон Голсуорси и Герберт Уэллс. Ярко выраженная индивидуальность и многообразие дарований участников литературного процесса обусловили разные аспекты рецепции творчества и личности Обри Бердсли.

В критике первыми откликами на творчество Бердсли стали эссе его друга Роберта Росса (Robert Baldwin Ross, 1869–1918) и поэта Артура Саймонса (Arthur William Symons, 1865–1945), вышедшие в год смерти Бердсли. Переиздания этих публикаций подчеркивают интерес к личности и творчеству художника-графика в первые десятилетия XX в. и в дальнейшем.

Биографический очерк Р. Росса о Бердсли первоначально был напечатан как панегирик “The eulogy of Aubrey Beardsley” в книге Б. Джонсона «Вольпоне» с рисунками Бердсли [Ben Jonson, his Volpone: or, The Foxe 1898: xxv–xlv], изданной Леонардом Смитерсом (Leonard Charles Smithers, 1861–1907). Позже работа Росса вышла отдельной книгой с 17 рисунками Бердсли разных лет, перечнем листов, составленным Аймером Валлансом, а также списком иллюстрированных графиком журналов и книг [Ross 1909].

В книгу воспоминаний А. Саймонса о Бердсли были включены шесть рисунков, портрет Бердсли кисти Ж.-Э. Бланша и фотографии Ф. Холлиера и У. Дж. Хоукера [Symons 1898]. Потом Саймонс дополнил текст о Бердсли и опубликовал его опять с портретом кисти Бланша, уже с 29 рисунками и фотокопией рукописи перевода *cart. 101* Г.В. Катулла, сделанного Бердсли [Symons 1905]. В более поздних американских изданиях воспоминания Саймонса о Бердсли сопровождают 64 рисунка и фотография, выполненная Ф. Г. Эвансом [Symons 1918, 1925].

У издателя Л. Смитерса после смерти Бердсли у остались неопубликованные рисунки графика. В декабре 1898 г. издатель сам составляет и выпускает «Вторую книгу рисунков Обри Бердсли», на титуле которой располагает фотографию Бердсли в г. Борнмуте, выполненную У. Дж. Хоукером [Beardsley 1899: 4]. Первая «Книга рисунков» [Beardsley

1897] была согласована с графиком, а рисунки отобраны им самим [Nelson 2000: 167]. Три неопубликованных при жизни Бердсли рисунка к Ювеналу содержало издание “Drawings for the Sixth Satire of Juvenal” (Jesus Press, 1903) Смитерса [ibid.: 170]. В 1906 г. эти рисунки переизданы Смитерсом вместе с двумя не публиковавшимися ранее рисунками к «Подлинной истории» Лукиана [Beardsley 1906].

Вышедшие в издательстве Дж. Лейна на следующий и через год после смерти художника-графика, альбомы ранних и поздних рисунков Бердсли тоже были несколько раз переизданы [The Early Work of Aubrey Beardsley (1899, 1911) 1920; The Later Work of Aubrey Beardsley (1900) 1920]. Книгу ранних рисунков открывала вступительная статья Х. К. Марилье (1899, переизд. в 1920) об этапах творчества Бердсли и особенностях его графического метода.

В конце 1920-х гг. опубликованы книги искусствоведа Холдена МакФолла, в которых биография Бердсли сопровождается анализом его творчества и рисунками разных лет [Macfall 1927; 1928]. В контексте своего времени Бердсли представлен в книге Э. Т. Рэймонда (наст. имя Эдвард Рофф Томпсон) «Портреты девяностых» [Raymond 1921]. О. Бердett пишет книгу “The Beardsley Period. An Essay in Perspective” [Burdett 1925], эпиграфом к которой делает слова Макса Бирбома из его статьи “Be it Cosiness”: “I belong to the Beardsley Period” [Beerbohm 1896: 235].

Таким образом, в первые десятилетия XX в. имя Бердсли четко связывается с последним десятилетием XIX в. («девяностые» = «период Бердсли»), а О. Бердett эпиграфом к книге и самим ее названием закрепляет эту связь в среде читателей, следовательно, в культурной среде XX столетия. Е. Ю. Гениева отмечает, что последнее десятилетие XIX в. нередко английские литературоведы называют «бердслианским» [Гениева 1994: 374]. Поэтому мы исследуем рецепцию творчества и личности Бердсли в 1890–1920-х гг.

**Гипотеза.** Рецепция синтетической поэтики Обри Бердсли в английской литературе 1890–1920-х гг. проходила в несколько этапов и обнаружила как общие, так и специфические черты, характерные для литературных периодов, художественных направлений и отдельных авторов. Феномен Обри Бердсли – графика и литератора – привлекал английских писателей конца XIX – начала XX в. и выражал их творческое отношение к эстетизму и декадансу. Изучение литературного процесса через призму интермедиальной рецепции уникального синтетического феномена выявляет новые литературно-художественные связи и закономерности развития литературы и культуры.

Бердсли сам строил свои произведения на интерпретации и синтетическом художественном осмыслении предыдущей традиции, что мы изучали в диссертационном исследовании [Пикулева 2008] и представили в монографии [Бочкирева, Табункина 2010а]. В докторской диссертации мы ставим новую **цель** – проследить рецепцию этого уникального синтетического явления (графического и литературного творчества Обри Бердсли, а также личности художника) в литературе конца XIX в. – первых трех десятилетий XX столетия.

В связи с поставленной целью были сформулированы следующие **задачи**.

1. Изучить и обобщить материал по проблемам рецепции и ее типологии, уточнить содержание термина «репцепция» в соотношении с терминами «интермедиальность», «влияние», «встречное течение».

2. В русле исторической поэтики и эстетико-поэтологоческого подхода разработать новый подход к осмыслению литературного процесса через призму интермедиальной рецепции уникального синтетического феномена.

3. Выявить литературные произведения 1890–1920-х гг., в которых обнаруживается рецепция графического и литературного творчества Обри Бердсли, определить наиболее воспринимаемые художественные аспекты творчества Бердсли и провести эстетико-поэтологоческий анализ образной системы, композиции, сюжетосложения и стиля выбранных произведений.

4. Типологизировать пародийную рецепцию личности и творчества Бердсли в журнале «Панч» и других изданиях 90-х гг. XIX в. (стихотворения О. Симена, роман Р. Хиченза, произведения А. Леверсон).

5. Выявить особенности стилизации «Под Холмом» О. Бердсли в романе Р. Фирбенка «Искусственная Принцесса».

6. Сравнить становление героя в романах Д. Лоуренса и Н. Дугласа 1910-х гг. через анализ реминисценций к графическому и литературному творчеству Бердсли.

7. Осмыслить своеобразие эстетической полемики 1920-х гг. на материале эссеистики и романов Дж. Голсуорси и У. Льюиса и определить место, которое занимает в ней графическое и литературное наследие Обри Бердсли.

8. Выделить этапы рецепции графики Бердсли в творчестве Герберта Уэллса через анализ романов «Колеса фортуны» и «Бэлпингтон Блэпский».

**Материалом исследования** стало прежде всего литературное и графическое наследие Обри Бердсли. В работе используются рисунки художника, опубликованные как при жизни Бердсли в книгах и журналах, так и в изданиях XX столетия. В основном это иллюстрации к произведениям мировой литературы или к его собственным литературным произведениям.

Литературное наследие Бердсли включает балладу, философскую лирику, стихотворный комментарий к рисунку, стихотворение в прозе, афоризм, эссе и другие жанровые образования. Согласно авторской идее универсального синтеза, малые жанровые формы включались в неоконченный роман «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» («Under the Hill, or The Story of Venus and Tannhäuser», 1894–1898). Так, «Баллада о парикмахере» («The Ballad of a Barber», 1896) с рисунком создавалась специально для романа и должна была войти в одну из глав. Ритмизованный прозаический фрагмент «Леса Офрея» («The Woods of Auffray», публ. 1904) перекликается с девятой, а афоризм о «Stabat Mater» Россини – с десятой главами романа.

«История о Венере и Тангейзере» (“The Story of Venus and Tannhäuser”) была задумана Бердсли еще в 1894 г. и планировалась к публикации в 1895 г. [The Letters of Aubrey Beardsley 1970: 71, 72, 76]. Художник предложил проект «новой версии о Тангейзере» издателю Дж. Лейну [In Black and White 1998: xiv–xv], у которого весной 1895 г. был готов буклет (prospect) «Истории о Венере и Тангейзере» [Sturgis 1999: 239]. Из-за скандала по делу О. Уайльда и увольнения Бердсли с должности художественного редактора журнала “The Yellow Book” издатель отказал в публикации.

Первые четыре главы романа, озаглавленные «Под Холмом» (“Under the Hill”. A Romantic Story by Aubrey Beardsley), увидели свет в 1896 г. в первых двух выпусках журнала “The Savoy”, который издавали Л. Смитерс, поэт А. Саймонс и график Бердсли. Главы были отредактированы и цензурированы Смитерсом, а название романа изменено, чтобы «уберечь Бердсли от судебного иска со стороны Лейна» [Sturgis 1999: 259]. Имена центральных персонажей Венеры и Тангейзера поменяли на Елену (Helen) и аббата Фанфrelюша (Abbé Fanfreluche).

В 1904 г. Дж. Лейн, получив после банкротства Смитерса «все материалы по книге, включая большинство иллюстраций» [Джурова, Зубков, Максимов 2005: 331], публикует первые четыре главы романа, ранее изданные в «Савое», и другие стихотворные и прозаические произведения Бердсли, а также 16 рисунков, фотографию Бердсли в комнате в г. Ментоне, где он умер, и два его письма к редакторам “The Pall Mall Budget” и “The Daily Chronicle” [Beardsley 1904]. В этом же году опубликована книга последних писем Бердсли с вступительной статьей Дж. Грея [Last Letters of Aubrey Beardsley 1904]. В 1907 г. Л. Смитерс издает всю рукопись неоконченного романа под названием “The Story of Venus and Tannhäuser” [Beardsley 1907]. Эта версия публиковалась и в дальнейшем [Beardsley 1996: 65–123], поэтому она используется в нашей работе.

Кроме творчества Бердсли, материал нашего исследования составляют опубликованные в 1890–1930-е гг. литературные произведения, журнальные

публикации, не изученные в выбранном нами аспекте, а также комментарии и интерпретации графического наследия Бердсли и других произведений искусства. Этот материал разделяется на несколько групп в соответствии с задачами:

1) произведения разных жанров и рисунки к ним, опубликованные в журналах «Панч» (“The Punch, or The London Charivari”) и «Лентяй» (“The Idler”) в 1894–1895 гг., в том числе три стихотворные пародии О. Симена «Лилит чешуйчатая» (“Lilith Libifera”), «Искусство Будущего» (“Ars Postera”), «Новая Голубая Книга» (“A New Blue Book”), шесть анонимно опубликованных текстов: экофрастическая заметка «Новый Человек Новое Искусство» (“Novus Homo Nova Ars”), стихотворения «Искусство Обобщающее» (“Airs Resumptive”), «Как это сделано (художественный рецепт)» (“How It is Done (An Art-Recipe)”) и «Прощальная речь Святому Валентину (От старомодного приятеля)» (“A Valediction to St. Valentine (By an Old-fashioned Fellow)”), прозаическая пародия «1894», рецензия в разделе “Our Booking-Office” на романы «Граф Лавендер» Дж. Дэвидсона, «Великий бог Пан» А. Мейчена, «Танцующий фавн» Ф. Фарр с оформлением Бердсли;

2) роман Р. Хиченза «Зеленая гвоздика» (“The Green Carnation”, 1893) и произведения А. Леверсон: пьеса «Алый зонтик» (“The Scarlet Parasol”, 1895), пасториш «Диккенс сегодня, или Литература повторяется» (“Dickens Up to Date; Or Fiction Repeats Itself”, 1896), романы «Предел» (“The Limit”, 1911) и «Любовь со второго взгляда» (“Love at Second Sight”, 1916);

3) роман Р. Фирбенка «Искусственная Принцесса» (“The Artificial Princess”, 1906–1925);

4) романы Д. Г. Лоуренса «Белый павлин» (“The White Peacock”, 1906–1911) и «Флейта Аарона» (“Aaron's Rod”, 1917–1922 гг.) и Н. Дугласа «Южный ветер» (“South Wind”, 1917);

5) статья Дж. Голсуорси «Почему нам не нравятся вещи, как они есть» (“Reflections on our dislike of things as they are”, 1905–1912) и его романы

«Белая обезьяна» (“The White Monkey”, 1924) и «Серебряная ложка» (“The Silver Spoon”, 1926);

6) роман У. Льюиса «Обезьяны Господни» (“The Apes of God”, 1924–1930) и его статьи «Заметка (о немецкой гравюре в галерее “Двадцать один”» (“Note [on some German Woodcuts at the Twenty-One Gallery]”), «Современная карикатура и Импрессионизм» (“Modern caricature and Impressionism”), «История крупнейшего независимого общества в Англии» (“History of the largest independent Society in England”), «Искусство Великой Рассы» (“The Art of the Great Race”), опубликованные в журнале «Взрыв» (“Blast”, 1914–1915), послевоенные статьи «Детское и Наивное искусство» (“Childe Art and the Naif”), «Природа и Монстр дизайна» (“Nature and the Monster of Design”), «Бесчинства глаза бульдога» (“The Bulldog eye’s Depredations) из журнала «Атенеум» (“The Athenaeum”, 1919–1920); отдельные главы «Русский балет как самое совершенное воплощение Высокой Богемы» (“The Russian Ballet the Most Perfect Expression of the High-Bohemia”) и «Главная “революционная” тенденция сегодняшнего дня – это возвращение к прежним формам жизни» (“The Principal ‘Revolutionary’ Tendency To-day that of a Return to Earlier Forms of Life”) из книги «Время и человек Запада» (“Time and Western Man”, 1927), сочинение «Дьявольский принцип» (“The Diabolical Principle”) из журнала «Враг» (“The Enemy”, 1929),

7) романы Г. Уэллса «Колеса фортуны» (“The Wheels of Chance”, 1896) и «Бэлпингтон Блэпский» (“The Bulpington of Blup”, 1932).

В диссертации проанализированы произведения, в которых упоминается имя Бердсли и его творчество или очевидна связь с его поэтикой. Возможно «бесчисленное множество оттенков в индивидуальном отношении к воспринятым литературному (шире – художественному. – И. Н.) явлению» [Томашевский 1922: 212]. Изучаемые авторы знали творчество друг друга, откликаясь на графическое и литературное наследие Бердсли.

**Методология** диссертационного исследования берет за основу историко-литературный и эстетико-поэтический подходы, разработанные в трудах российских ученых А. Н. Веселовского, М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, С. С. Аверинцева и других, культурно-контекстуальный метод, типологический метод с привлечением открытий рецептивной эстетики и методики интермедиальных исследований.

Трактовка «рецепции» как теории художественного восприятия восходит к мыслям Аристотеля о катарсисе и калокагатии. Затем развивается в эстетике И. Канта и Г.В.Ф. Гегеля, В. Г. Белинского и Н. Г. Чернышевского, К. Эрберга, психологической школе (А. Потебня, Д. Овсянико-Куликовский и др.), работах теоретиков литературы 1920–1930-х гг. (М.М. Бахтин, В. В. Виноградов, В. Н. Волошинов, Л. П. Якубинский, Л. С. Выготский), а также феноменологов (Р. Ингарден) и обогащается положениями представителей школы рецептивной эстетики 1970-х гг. (Г. Р. Яусс, В. Изер) [Борев 1985: 3–28].

А. Н. Смирнова утверждает, что впервые термин «рецепция» использовал профессор Лоуренс М. Прайс (Lawrence Marsden Price, 1881–1969) в работе 1932 г. «Рецепция английской литературы в Германии» (“The Reception of English Literature in Germany”) [Смирнова 2011: 15]. Его более ранние книги тоже выполнены в русле компаративистики. Это труд “The attitude of Gustav Freytag and Julian Schmidt toward English literature (1848–1862)” (1915) о влиянии Вальтера Скотта на технику и форму романа и взглядах немецкой критики на англо-шотландского писателя. Книга “English-German Literary Influences” (1919) посвящена англо-немецким литературным влияниям.

Между тем А. Н. Веселовский после пребывания в Праге и знакомства с литературами славянских народов в отчете от 29 октября в 1863 г., опубликованном в «Журнале Министерства народного просвещения», писал, что «влияние чужого элемента всегда обусловливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать»

[Веселовский 1863: 558]. Как раз это «обязательное условие культурного взаимодействия», по справедливому замечанию И. О. Шайтанова, позднее Веселовский назовет «встречным течением» [Шайтанов 2006: 41], которое обуславливает прием инокультурного явления. Описывая процесс культурных контактов, Ю. М. Лотман подчеркивает, что он «должен быть подготовлен рядом внешних условий, ощущаться как необходимый и желанный. Подобно всякому диалогу, ситуация взаимного влечения к контакту должна *предшествовать* самому контакту» [Лотман (1990) 2004: 272].

Целью различных рецептивных исследований становится попытка увидеть смену литературных эпох и динамику литературного развития, изменения в художественном сознании: «художественное сознание эпохи претворяется в ее поэтике, а смена типов художественного сознания обуславливает главные линии и направления исторического движения поэтических форм и категорий» [Аверинцев, Андреев, Гаспаров, Гринцер, Михайлов 1994: 3]. Согласно концепции рецептивной эстетики, произведение «задает читателю очень определенные линии своего восприятия, используя текстуальные стратегии, открытые и скрытые сигналы, привычные характеристики и подразумеваемые аллюзии» [Яусс (1967) 2004: 194]. Писатель осуществляет «перевод» произведения в иную эпоху, иную культурную традицию, чтобы заострить принцип творчества по созданию нового художественного образа в ином жанре. Одновременно писатель является читателем, воспринимающим предшествующее произведение на фоне вкусов и предпочтений эпохи. Как писал Д.С. Лихачев, «всякое восприятие произведения искусства носит творческий характер и в той или иной мере совершается по “подсказке” художника» [Лихачев 1973: 167].

С 1990-х гг. в российском литературоведении появилось множество научных работ, имеющих в заглавии слово «рецепция». Методологический анализ этого термина в понимании ученых обнаружил такие аспекты

рецепции, как 1) перевод произведения на другой язык и его функционирование в иной культуре [Банах-Маникина 2006; Никанорова 2007; Аникеева 2010; Смирнова 2011; Васенева 2011; Дьяченко 2015], 2) осмысление произведения в критике и литературоведении [Рычельская 1990; Кузнецова 2004; Маликова 2006; Бабичева 2010; Куликова 2011; Ерофеев 2015; Селезнева 2018], 3) соединение переводческого и критического аспектов рецепции [Гиривенко 1992; Горенинцева 2009; Дмитриева 2010; Абрамова 2013; Сыскина 2013; Родченко 2014; Головачева 2022; Ажель 2025]; 4) акцентирование роли читателя [Ковылкин 2007, Логунова 2011]. Подход рецептивной эстетики предполагает «конструирование понимания экспрессивных форм “читателем” (коммуникативным адресатом), анализ структуры герменевтического “предпонимания”, задаваемого текстом» [Гудков 2020: 495]. Произведение «получает статус посредника в проблематическом взаимодействии и перестает быть замкнутой системой значений» [там же].

Рецепция может осуществляться как в рамках одной национальной литературы, так и в межкультурном аспекте [Firstova, Novokreshchennykh, Proskurnin, Byachkova 2022: 582–592]. Наиболее обстоятельный анализ методики межкультурного рецептивного исследования представлен М. В. Цветковой в докторской диссертации, посвященной осмыслинию поэзии М. Цветаевой в Великобритании (Н. Новгород, 2003). Литературовед убеждает, что, анализируя процесс восприятия произведения, перенесенного в инокультурную традицию, нужно, во-первых, учитывать «аспекты, связанные с вхождением текста в воспринимающую среду» [Цветкова 2003: 39–41], которые изучает в основном социология литературы. Во-вторых, аспекты рецепции связаны «с вхождением воспринимаемого произведения в творчество других авторов» – это эпиграфы, цитаты, аллюзии, реминисценции, вариации тем, сюжетных ходов, заимствование, стилизованное подражание, пародирование, литературная полемика; travestирование, пастиш, коллажи и т. п.; нужно также учитывать

«традицию, из которой выросло воспринимаемое произведение искусства и контекст, в котором оно создавалось» и «традицию воспринимающей культуры и контекст, в котором происходит рецепция инокультурного произведения» [Цветкова 2003: 41, 42].

В других работах со ссылкой на словацкого литературоведа Д. Дюришина рецепция трактуется как «диалог в широком смысле слова, восприятие как часть единого процесса “воздействие – восприятие”» [Люсова 2006: 5]. Рецепция как синоним термина «восприятие» позволяет акцентировать «значение диалога применительно к коммуникативной и эстетической системе “литература”» [Климова 2009: 4]. Рассматриваемая в рамках творческого процесса креативная рецепция объединяет вновь созданные произведения с «первоисточником» и «между собой, формируя сверхтекстовое единство» в рамках творчества автора [Старова 2015: 131]. Рецепция выражается в соединении «восприятия художественного текста-источника и создания на его основе собственного текста с отсылками к источнику (аллюзиями и реминисценциями), т. е. интертекста» [Дроздова 2016: 3].

Перевод как переход из одной семиотической системы в другую, перевод с языка одного вида искусства на другой позволяет говорить о межвидовой рецепции и о применении термина к интермедиальному восприятию. В ряде диссертационных исследований изучается рецепция произведений разных видов искусств в литературе: характер связи между литературой, театром и музыкой на примере рецепции пушкинских театральных текстов [Денисенко 2008], немецкая музыкальная классика в русской литературе XIX в. – музыкальная рецепция [Борисова 2009], искусство кино в русской литературе первой половины XX в. – художественная рецепция [Высочанская 2018] и др. Виды искусства – литература, живопись, архитектура, музыка, танец – становятся кодовыми структурами в художественном мире произведений Б. К. Зайцева 1900–

1922-х гг., которые изучаются с точки зрения структурно-семиотического подхода [Иванова 2014].

Интермедиальность – это «особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков разных видов искусства в системе единого художественного целого» [Тишунина 1998: 4; см. об этом: Бочкарева, Новокрещеных 2017: 117–130; Новокрещеных 2025г: 163–194]. Шире – интермедиальность обнаруживает «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного “метаязыка” культуры)» [Тишунина 2000: 17; см. также: [Novokreshchennykh, Byachkova, Firstova 2022: 555–559]. Как проявление интермедиальности (интермедиальных референций – “intermedial references”) трактуется понятие экфрасиса [Бочкарева, Табункина, Загороднева 2012, 2016]). И. О. Раевски под экфрасисом (*ekphrasis*) понимает, в частности, отсылки к произведениям другого вида искусства [Rajewsky 2005: 52–53]. Отсылкой называют также реминисценцию и аллюзию.

В определении реминисценции В. Е. Хализев соединяет значения отсылки к литературному произведению («к предшествующим литературным фактам: отдельным произведениям или их группам, напоминанием о них» – «образы литературы в литературе») и произведению искусства («к созданиям иных видов искусства как реально существующих <...>, так и вымышленных писателем») [Хализев 2000: 253–254]. Литературная аллюзия в трактовке Д. Дюришина есть «одномоментное побуждение к ассоциации с каким-то компонентом первоисточника» [Дюришин (1975) 1979: 153]. Аллюзия «может выражать полную солидарность автора с содержанием цитируемого фрагмента или, наоборот, несогласие с его исконным смыслом», и в этом случае аллюзия имеет «черты пародии или используется в качестве сатирического приема для обрисовки персонажа» [там же].

Реминисценции «воплощают (реализуют) культурно-художественную и жанрово-стилистическую проблематику творчества писателей, их

потребность в художественно-образном отклике на явления предшествующего искусства» [Хализев 2000: 255]. Интермедиальные референции (экфрасис) представляют собой «смыслообразующие стратегии» (“meaning-constitutional strategies”), которые способствуют пониманию произведения [Rajewsky 2005: 52]. Экфрасис включает упоминание о художнике (имя автора), художественной среде и материале, в котором он работает (камень, металл, масляные краски, акварель), о творческом процессе и художественном предмете, который был создан (название произведения искусства), о прототипе предмета (человек, ландшафт, портрет, пейзаж, натюрморт) [Рубинс 2003: 46–47]. В экфрасисе «художник, поэт и читатель вовлечены в процесс эстетического восприятия и осмыслиения, и каждый из них является критиком либо природного явления, либо искусства, созданного другим» [там же: 47]. Поэтому отсылки к литературным произведениям и к произведениям другого вида искусства в литературе требуют пристального исследования.

Разработанный нами подход к исследованию литературного процесса через призму интермедиальной рецепции уникального синтетического феномена состоит в следующем: 1) выбрать произведения, в которых упоминается имя художника и его творчество или очевидна связь с его поэтикой; 2) поместить анализируемое произведение-реципиент в культурный контекст эпохи и в контекст творческой биографии автора; 3) выявить формы интермедиальной рецепции (экфрасис, реминисценция, аллюзия, пастиш, пародия, стилизация); 4) проанализировать интермедиальные взаимодействия на разных уровнях произведения, их роль в характеристике ситуации, сюжета, хронотопа и в создании образа героя; 5) проследить эволюцию интермедиальной рецепции творчества и личности художника в литературном процессе исследуемого периода.

**Степень изученности проблемы интермедиальной рецепции творчества Обри Бердсли в литературоведении крайне низкая.** Тогда как в современном искусствознании и культурологии подробно исследуется

графическое наследие Обри Бердсли в контексте проблем декаданса и стиля модерн в изобразительном искусстве, графике и книжном оформлении. Бердсли повлиял на манеру иллюстраций и дизайна книги Л. Хаусмена (Laurence Housman, 1865–1959) и иллюстратора детской литературы А. Рэкхэма (Arthur Rackham, 1876–1939) [Doussot 2011: 131–146; Лебедев 2021: 97–107], на иллюстратора английских изданий Вольтера А. Одла (Alan Elsden Odle, 1888–1948), на художника-графика и театрального режиссера Э. Крега (Edward Gordon Craig, 1872–1966) [Weintraub 1967: 253], на творчество У. Брэдли, Ч. Макинтоша, Э. Мунка, П. Клее, В. Кандинского, П. Пикассо [Weintraub 1967: 251, Raby 1998: 113].

Исследуется влияние Бердсли на русских художников, трудившихся в журнале «Мир искусства», – К. Сомова [Бенуа 1980: 685; Стернин 1984: 115], И. Билибина [Голынец 1987: 57–58], Л. Бакста, А. Бенуа, Е. Лансере, Д. Митрохина, С. Чехонина [Герчук 2004: 118–119; Raby 1998: 112], на художников журналов «Весы» и «Золотое руно» – Н. Феофилактова, А. Арапова, В. Милиоти, А. Якимченко [Герчук 2004: 121], на М. В. Добужинского, рисовавшего для журнала «Жупел», на С. П. Лодыгина, оформлявшего журналы «Солнце России», «Лукоморье», «Аргус», «Столица и усадьба», на художницу Мисс (А. В. Ремизову-Васильеву) [Чапкина-Руга 2014: 146–149].

Вообще, определение художественной картины мира начала XX в. идет через искусство Обри Бердсли, что связано с визуальностью культуры этого времени и ориентацией на массовую культуру, в которой сразу считываются чувственные образы. График, иллюстратор произведений русской и зарубежной литературы Н. В. Кузьмин (1890–1987) писал об огромном влиянии Бердсли на «графику всего мира»: «Язык графики, созданный этим гениальным юношей <...>, триумфально распространился по Европе и Америке» [Кузьмин 1985: 48].

Т. Ф. Верижникова прослеживает этапы восприятия искусства Обри Бердсли, стиль которого принадлежал уже художественной системе XX в.:

«Современники художника видели в его графике долгожданное разрешение от сковывающих душу и руки догм викторианства, перспективы новых выразительных возможностей книжной графики в соединении с новыми техниками книгопечатания. Двадцатые-тридцатые годы нашего века стали ценить у Бердсли символическую конструктивную основу книжного оформления, лаконичную обобщенность форм, субъективную остроту образного видения, пятидесятые-шестидесятые годы принесли вместе с нахлынувшей волной интереса к культуре рубежа XIX–XX веков и стремление к пониманию наследия Бердсли в контексте одновременных художественных направлений, потребность пристально вглядеться в искусство художника, все более монументально обозначавшегося в уже рассеивающемся тумане “*fin de siècle*”» [Верижникова 1989: 64].

Отмечают также влияние Бердсли на музыку и театр: «Лунный Пьеро» А. Шенберга, «Саломея» С. Беркоффа [Raby 1998: 113], на образность балета – в «Танце семи покрывал» М. Фокина для И. Рубинштейн [Борковский 1991: 36]. Бердсли оказал влияние на восприятие внешности и стиля писателей, поэтов и художников – З. Гиппиус, Н. Феофилактова [Белый 1990: 193, 409], а также на искусство высокой моды (Поль Пуаре) [Raby 1998: 113]. И в модных коллекциях начала XX в. находят параллели с изобразительными мотивами Обри Бердсли – многослойные юбки, прозрачные одежды и открытая грудь, платья с черными узорами по подолу, цветочные орнаменты на юбках [Бердслей за границей 2002].

Если влияние Обри Бердсли на изобразительное искусство с точки зрения метода и образности широко обсуждается, то влияние на литературу лишь констатировано исследователями. Во второй половине XX в. отмечают новый активный период английского бердслееведения, когда исследуются в основном графическое наследие и его связь с биографией Бердсли. В это время издаются ключевые монографии С. Уэнтрауба и П. Раби, в послесловиях приводящие примеры рецепции творчества Бердсли в литературе. Исследователи указывают на авторов, испытавших воздействие

творческой манеры Бердсли, приводят цитаты из их произведений, в которых упоминается Бердсли, но не анализируют степень его воздействия и особенности восприятия поэтики английского автора принимающей культурой.

В 1967 г. литературовед и биограф Стенли Уэнтрауб в послесловии “Afterword: The Long Shadow”, завершающем монографию о жизни и творчестве Обри Бердсли, приводит цитаты из романа Д. Г. Лоуренса «Белый павлин», в котором герои разговаривают о своем впечатлении от рисунков Бердсли [Weintraub 1967: 245–246]. Романы Р. Фирбенка «Каприз» (“Caprice”, 1917) и «О причудах кардинала Пирелли» (“Concerning the Eccentricities of Cardinal Pirelli”, 1926) исследователь называет «изящными импровизациями» на тему Бердсли [ibid.: 248]. С. Уэнтрауб упоминает о романе Р. Хиченза «Зеленая гвоздика» в связи с графическим приемом Бердсли – «оставлять большую часть поверхности нетронутой, смело и деликатно проводя линии и изгибы и создавая драматический эффекты с помощью масс черного и белого» [ibid.: 250].

«Тонкая тень Бердсли» падает на американского писателя У. Фолкнера и его раннюю одноактную пьесу «Марионетки» (“The Marionettes”, 1920), в которой Пьеро соблазняет героиню [Weintraub 1967: 249]. Хотя пьеса не была поставлена, автор вручную создал шесть копий, иллюстрировав каждую. По мнению Уэнтрауба, объединение текста и иллюстраций, искусственная стилизация языка, представленного действия, рисунков напоминают стиль Бердсли. Действительно, на рисунках Фолкнера [см.: Salpini 2017] бутоны роз, вытянутые формы кипариса, круглый диск луны и фигура Пьера, напоминают листы Бердсли к пьесе Уайльда «Саломея» и листы с изображением персонажа комедии дель-арте. «Память о Бердсли» (“the memory of Beardsley”) закрепилась в издании «Саломеи», которая находилась, как пишет Уэнтрауб, в библиотеке Фолкнера на момент его смерти. В первом из опубликованных романов Фолкнера «Солдатская награда» (“Soldiers' Pay”, 1926) героиня Маргарет Пуэрс представлена как

героиня Бердсли. В романе «Авессалом, Авессалом!» (“Absalom, Absalom!”, первая публ. в 1936) «изнеженное разочарование мистера Компсона наводит на мысль о конце века (fin de siècle)» [Weintraub 1967: 249].

Кроме того, С. Уэнтрауб цитирует в переводе Джеральда Мозера фрагмент стихотворения «Сон» (“Dream”), где упоминается имя Бердсли, из книги “El canto errante” (1907) латиноамериканского поэта-модерниста Рубена Дарио [Weintraub 1967: 248]. Как обозначено в официальном блоге библиотеки Испанского агентства международного сотрудничества в области развития (AECID), Р. Дарио в хронике (crónica) “Tras el alma de Aubrey Beardsley”, опубликованной в 1910 г. в “La Nación” в Буэнос-Айресе пишет, что провел несколько дней во французском городе Дьеппе в том же отеле, где останавливался О. Бердсли, и листал коллекцию журнала “The Savoy”. Письмо дипломата Сантьяго Переса Трианы (Santiago Pérez Triana) от 30.11.1904 г. подтверждает интерес Рубена Дарио к английскому иллюстратору [Rubén Darío… 2017].

Через тридцать лет после публикации книги С. Уэнтрауба к вопросу литературной рецепции творчества Бердсли обращается специалист по драме и театру XIX–XX вв. доктор Питер Раби. В эпилоге (“Epilogue”), завершающем книгу об Обри Бердсли и девяностых, вслед за Уэнтраубом он называет Р. Фирбенка, Д. Г. Лоуренса, У. Фолкнера, а также И. Во [Raby 1998: 107–113]. Исследователь упоминает поэму У. Б. Йейтса “Upon a Dying Lady”» (1917), написанную на последние дни жизни Мейбл (Mabel Beardsley), сестры Обри Бердсли [ibid.: 113].

Джек Стюарт, почетный профессор английского языка в Университете Британской Колумбии и член редакционной коллегии журнала “DH Lawrence Review”, в главе “Aestheticism and Impressionism in ‘The White Peacock’” из монографии о «жизненной силе искусства» Д.Г. Лоуренса пишет о вкладе эротических рисунков Бердсли, наряду с живописью прерафаэлитов и импрессионистов, в «иконографию» романа «Белый павлин». Исследователь описывает рисунки Бердсли и пересказывает сюжетные эпизоды романа,

обозначая роль листов в объяснении невысказанных желаний героев [Stewart 1999: 10, 11].

В 2000-е гг. появляется статья профессора Стэфена Х. Блекуэлла, специалиста по творчеству В. Набокова из университета Теннесси, посвященная анализу «текстовых связей» романа «Под Холмом» и «Баллады о парикмахере» Бердсли и романа Набокова «Лолита» (“Lolita”, 1955). Ссылаясь на замечания Е. Проффера и А. Аппелля, исследователь отмечает, что «эротическая направленность» творчества Бердсли обусловила его присутствие во всем творчестве Набокова. По мнению Блекуэлла, Бердсли – «эмблема потерянного детства Набокова и Долли Хейз в романе о потерянном детстве» [Blackwell 2002: 4].

Нами проанализированы отсылки к Бердсли в стихотворениях М. Кузмина [Табункина 2012б: 121–130; Табункина 2012г: 99–106; Табункина 2012в: 210–220; Табункина 2013б: 120–129; Табункина 2013а: 78–84; Бочкарева, Табункина 2014: 74–93] и рассказе Ю. Юркуна [Табункина 2014: 103–113]. Отметим также упоминание Обри Бердсли в черновиках стихотворения В. Брюсова “Habet illa in alvo” (1902), в стихотворении С. Горного «Надоели все тонкости» (1913), в эссе С. Есенина «Ключи Марии» (1918). Неожиданные параллели с творчеством Бердсли и английской культурой в стихотворении В. Каменского «Эмигрант качается изысканно...» (1918) обнаружены пермским профессором Н. С. Бочкаревой: «...образ бердслейской виньетки становится символом Британии, которая притягивает поэта и отталкивает одновременно», а автобиографизм и установка на эксперимент сближают литературное творчество художника Обри Бердсли и поэта-футуриста Василия Каменского [Бочкарева 2009: 339–343].

Как видим, исследователи только намечают проблему восприятия творчества Обри Бердсли в литературе, обращаясь к отдельным примерам. **Научная новизна** нашей диссертации заключается в следующем.

1. Разработан новый подход к исследованию литературного процесса через призму интермедиальной рецепции уникального феномена, который позволил выявить связь синтетической поэтики Обри Бердсли со стилем эпохи и литературным процессом конца XIX – первых трех десятилетий XX в.

2. Литературный процесс Великобритании представлен в единстве и многообразии разновеликих писателей 1890–1920-х гг., объединенных интересом к творчеству Обри Бердсли.

3. Выделены этапы рецепции личности и творчества Бердсли от пародии, пастиша и стилизации на рубеже XIX–XX вв. до типологии героя в 1910-х гг. и эстетической полемики в 20-х гг. XX в.

4. Введен в литературоведческий оборот в нашем переводе и интерпретации большой объем новых текстов разных жанров, как художественных, так и публицистических, опубликованных в английских журналах на рубеже XIX–XX вв. и в начале XX столетия.

5. Выявлены варианты рецепции литературных и графических произведений О. Бердсли в результате проведенного впервые сопоставления произведений О. Симена и А. Леверсон, Д. Лоуренса и Н. Дугласа, Дж. Голсуорси и У. Льюиса.

6. Обоснованы аспекты стилизации творчества Бердсли в романе Р. Фирбенка «Искусственная Принцесса», который создавался на протяжении двух десятилетий.

7. Эволюция эстетических взглядов Г. Уэллса впервые рассмотрена через реминисценции к Бердсли в раннем и позднем романах писателя.

**Теоретическое значение** исследования состоит в развитии понятий «синтетическая поэтика» и «интермедиальная рецепция», в разработке нового подхода к анализу литературного процесса через призму интермедиальной рецепции уникального синтетической феномена. Обнаружены новые аспекты литературно-художественных связей конца XIX в. и первых десятилетий XX столетия. Уточнены общие закономерности

литературного процесса эпохи модернизма. Выявлены этапы эволюции в рецепции литературно-художественных явлений.

**Практическая значимость** диссертации состоит в анализе обширного литературного и художественного материала (произведения О. Бердсли, О. Симена, А. Леверсон, Р. Фирбенка, Д. Лоуренса, Н. Дугласа, Дж. Голсуорси, У. Льюиса, Г. Уэллса, литературно-художественные журналы конца XIX – первых десятилетий XX в.), который может использоваться в курсах по истории английской литературы и культуры, зарубежной литературы рубежа XIX–XX вв. и первой трети XX столетия.

### **Основные положения, выносимые на защиту.**

1. Синтез искусств, стимулированный эпохой модерна и творчеством Обри Бердсли, получает новое качество в эпоху модернизма. Синтетический талант Бердсли особенно привлекал тех писателей, кто сам рисовал и в чьем творчестве проявляется визуальная поэтика. Это обусловило специфику интермедиальной рецепции личности и творчества Бердсли в английской литературе 1890–1920-х гг.

2. Рецепция графического и литературного наследия Бердсли в английской литературе первых десятилетий XX столетия обнаруживает общие и особенные черты, разделяется на несколько этапов и предваряется прижизненной реакцией на его творчество в изданиях 90-х гг. XIX в. С самого начала Бердсли предстает знаком «нового времени» и современного искусства.

3. Главной особенностью прижизненной литературной рецепции произведений Бердсли является пародия и гротеск. В публикациях журнала «Панч» 1894–1896 гг. литературная рецепция творчества Бердсли почти всегда сопровождается рисунками, подражающими его графическому стилю. В стихотворных пародиях О. Симена и других анонимных авторов «Панча» пародирование выражается в грубом искажении имени Бердсли и названий журналов «Желтая книга» и «Савой», высмеивании его гротескных образов. В произведениях А. Леверсон, напротив, обнаруживается симпатия к

художнику в образе юного музыканта-вундеркинда из пьесы «Алый зонтик» (1895), в остроумном пастише «Диккенс сегодня, или Литература повторяется» (1896), в реминисценциях к творчеству Бердсли в романах 1910-х гг.

4. Особенности стилизации «Под Холмом» Бердсли в романе Р. Фирбенка «Искусственная Принцесса» (1906–1925) проявляются через новую форму построения образа и новый прием «театра в театре». Стилизация обусловлена творческой манерой обоих авторов, их обращением к живописи, музыке, балету, театру, фрагментарностью и неоконченностью произведений. Роман Фирбенка обнаруживает переклички с романом и рисунками Бердсли в мотивах «туалета Венеры» (аромат, прическа, зеркало, костюм, веер), в представлении экстраваганзы и садово-парковом искусстве.

5. Реминисценции к графическому и литературному творчеству Бердсли выявляют типологию героя 1910-х гг., характеризуя разные варианты «преображения» героев и их взаимоотношений в романах Д. Лоуренса «Белый павлин» (1906–1911) и «Флейта Аарона» (1917–1922) и Н. Дугласа «Южный ветер» (1917). Бердсли становится символом не только декаданса как упадка христианской культуры, но и поиска героями новых путей через возвращение к античности и истокам культуры.

6. Творчество Обри Бердсли использовалось в эстетической полемике 20-х гг. XX в. Дж. Голсуорси в статье «Почему нам не нравятся вещи, как они есть» (1905–1912) и в романах «Белая обезьяна» (1924) и «Серебряная ложка» (1926) противопоставляет «чувственность» Бердсли и импрессионистов «бесчувственности» британского общества и эстетики вортицизма. У создателя вортицизма, художника и писателя У. Льюиса, неоднозначное отношение к Бердсли определяется признанием гениальности художника-графика в отражении эпохи «желтых девяностых». Синтетический талант обоих художников, карнавальность и гротеск сближают романы О. Бердсли «Под Холмом» и У. Льюиса «Обезьяны Господни» (1923–1930).

7. Изменение отношения к Бердсли характеризует эволюцию взглядов Герберта Уэллса, который тоже вступает в эстетическую полемику 1920-х гг. В начале своей карьеры Уэллс пробовал рисовать и обращался к творчеству и личности Бердсли в раннем и позднем романах. Если в 90-е гг. XIX в. Бердсли воспринимается им как символ свободы и новизны («Колеса фортуны», 1896), то после Первой мировой войны Уэллс критикует эстетизм Бердсли и его последователей в XX в. («Бэлпингтон Блэпский», 1932).

8. Особую роль в литературном процессе эпохи модернизма сыграли женские образы Бердсли («уродливые и ужасные», «элегантные и соблазнительные»). Они по-новому поставили проблемы эмансипации, вызвав противоречивую оценку английских литераторов конца XIX – начала XX вв., с ними связывали тип «новой женщины». Извивающиеся линии и черно-белые пятна графики Бердсли переводятся на язык словесной образности, характеризуя как психологическое состояние героев, так и их внешний облик.

9. Синтетическое творчество Обри Бердсли воспринимается как особое явление в искусстве. С 90-х гг. XIX в. графика Бердсли сравнивается с живописью и поэзией прерафаэлитов и импрессионистов, а в 20-е гг. XX в. – с русским балетом, и обнаруживает сложное отношение к постимпрессионизму, экспрессионизму, футуризму, вортицизму. Через феномен Бердсли, личность и творчество художника, английские писатели выражали свое отношение к эстетизму и декадансу – «эпохе Уайльда, Бердсли, Уистлера».

**Степень достоверности** полученных результатов обеспечена опорой на классические и новейшие исследования российских и зарубежных литературоведов, работой с оригинальными текстами всех произведений, обоснованной методологией исследования. Хронологический порядок расположения материала соответствует историко-литературной постановке проблемы и отражает логику развития литературного процесса. Диссертационная работа выполнена в русле научного направления

«Художественные закономерности мирового литературного процесса» на кафедре мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета.

**Апробация работы.** Работа обсуждалась на заседании кафедры мировой литературы и культуры. Основные положения диссертационного исследования были представлены в докладах на более 20 международных и всероссийских конференциях: XIX международная конференция Российской ассоциации преподавателей английской литературы «Жанр и его метаморфозы в литературах Англии и России» (2009, Владимир, Владимирский государственный гуманитарный университет), Всероссийская (с международным участием) конференция «Иностранные языки и литературы в контексте культуры (2013–2025, Пермь, Пермский государственный национальный исследовательский университет), Международная научная конференция «Городской текст в английской и других европейских литературах» (2018, Нижний Новгород, Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина), Международный научный семинар «Современные проблемы компаративистики» (2019, Москва, Российский государственный гуманитарный университет), Международная научная конференция преподавателей английской литературы «Литература и память: теоретическая парадигма, жанры, контексты» (2021, Большое Болдино), Международный коллоквиум «Теория жанра и метода в зарубежной литературе (история и современность)» (2022, Москва, Московский городской педагогический университет), Международная научно-практическая конференция «Компаративные историко-филологические исследования в XXI веке» (2022, Екатеринбург, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина), Международная научная конференция Российской ассоциации преподавателей английской литературы «Дидактический код в англоязычной и русской литературе и культуре» (2023, Санкт-Петербург, Российский государственный гидрометеорологический университет), IV

Международная научная конференция «Компаративные историко-филологические исследования в XXI веке» (2024, Екатеринбург, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина), I Международная научная конференция «Взаимодействие искусств в мировом культурном пространстве» (2024, Шэньчжэнь, Совместный Российско-Китайский университет МГУ-ППИ), Международная научная конференция «V Воропановские чтения» (2024, Красноярск, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева), XXXVII Пуришевские чтения «Биографизм в зарубежной литературе» (2025, Москва, Московский педагогический государственный университет), Всероссийский научный коллоквиум «Человек и время в языке и литературе» (2025, Москва, Московский городской педагогический университет), IV Международная научная конференция «Романо-германские литературы: традиции и современность» и XXXVII Международная научная конференция РАПАЛ, посвященная 100-летию Н. П. Михальской (2025, Минск, Белорусский государственный университет).

По теме диссертационного исследования был изучен обширный материал в рамках грантов: ЕЗН № 1.2.10.2010 Министерства образования и науки РФ «Формы выражения кризисного сознания в культуре и литературе рубежа веков» (2009–2011 гг., руководитель Н.С. Бочкарева); целевой конкурс по поддержке молодых ученых 2012 года РГНФ № 12-34-01012a1 «Экфрастические жанры в классической и современной литературе» (2012–2014 гг., руководитель Н.С. Бочкарева); грант № МК–2181.2012.6 Совета по грантам Президента Российской Федерации «Поэтика русской и английской литературы рубежа XIX–XX вв.: традиции, рецепция, интерпретация», (2012–2013, руководитель И.А. Табункина); научный проект РФФИ и Пермского края № 18-412-590005р\_а «Пермские филологи-зарубежники: биографии, труды, ученики» (2018–2020, руководитель Б.М. Проскурин).

Основные положения диссертационного исследования внедрены в учебные курсы магистратуры и бакалавриата на факультете современных

иностранных языков и литератур Пермского государственного национального исследовательского университета.

По теме диссертационного исследования опубликовано 48 работ, в том числе 16 статей в журналах, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций, главы в 3 коллективных монографиях и 3 учебных пособия.

**Структура** диссертационной работы отражает хронологию материала и соответствует задачам исследования. Во Введении поставлена цель исследования и сформулированы задачи для ее достижения, проанализирована степень изученности научной проблемы и определена новизна представленных результатов, обоснована теоретико-методологическая база и методика исследования интермедиальной рецепции синтетической поэтики. В первой главе рассматриваются варианты пародийных откликов на графическое творчество Бердсли в стихотворениях О. Симена, анонимных публикациях в журнале «Панч», а также в романе Р. Хиченза «Зеленая гвоздика». Вторая глава посвящена разным аспектам рецепции личности и произведений О. Бердсли в произведениях Ады Леверсон (от пьесы «Алый зонтик» и пастиша 1890-х гг. до романов 1910-х гг.). В третьей главе отражены разные аспекты стилизации синтетической поэтики Бердсли в романе Р. Фирбенка «Искусственная Принцесса». Четвертая глава сосредоточена на выявлении роли рисунков и романа Бердсли в «преображении» героев в романах Д. Лоуренса и Н. Дугласа 1910-х гг. В пятой главе рецепция О. Бердсли представлена как инструмент эстетической полемики 1920-х гг. между реализмом и вортицизмом, которая воплотилась в критических статьях и романах Дж. Голсуорси и У. Льюиса. В шестой главе рассматривается рецепция творчества Бердсли как эволюция взглядов Г. Уэллса на «период Бердсли», литературно-художественные журналы декаданса, на эстетизм и его последователей в XX в. В Заключении обобщаются основные выводы и намечаются перспективы исследования.

Список литературы составляет 400 наименований, Приложение – 13 с. Объем диссертации 341 с.

Цели и задачи исследования, научная проблема, методология и методика исследования, объект и предмет, материал соответствуют **паспорту научной специальности 5.9.2. Литературы народов мира (филологические науки)**:

1. История литератур народов мира (за исключением русской литературы, литератур народов РФ и литературы русского зарубежья XX века). Динамика и закономерности литературного процесса за рубежом, его периодизация.
2. Генезис, развитие, функционирование и типология литературных явлений (жанров, стилей, форм, направлений, течений, школ, приемов, образов, тем и т.д.) в литературах народов мира.
3. Поэтика писателей, литературных произведений, тропов, приемов, жанров, литературных направлений, течений, школ, художественных систем в литературах народов мира.
6. Рецепция литератур народов мира отечественным и иностранным литературоведением и критикой.

## ГЛАВА 1.

### 1890-е ГОДЫ КАК «ПЕРИОД БЕРДСЛИ»: ПАРОДИРОВАНИЕ ГРАФИКИ ХУДОЖНИКА

С января 1893 г. Бердсли начал работать штатным художником в еженедельнике “The Pall Mall Budget”. С изданием сотрудничали иллюстраторы Леонард Рейвен-Хилл (Leonard Raven Hill), Эдмунд Джозеф Салливан (Edmund Joseph Sullivan), Фил Мэй (Phil May), импрессионисты Уолтер Сиккерт (Walter Sickert), Филип Уилсон Стир (Philip Wilson Steer). Бердсли «рисовал портреты знаменитостей и карикатуры, делал маленькие комические зарисовки к сюжетам новостей» [Стерджис 2014: 144]. Уже при жизни Бердсли его графические и литературные произведения стали предметом пародии, на них создавали пастиши, ему подражали.

Например, известен хранящийся в Музее Виктории и Альберта черно-белый постер к пьесе «Пигмалион и Галатея» (“Pygmalion and Galatea, an Original Mythological Comedy”, 1871), поставленной У. С. Гилбертом 7–9 июня 1894 г. в «Новом театре» Оксфорда. Плакат выполнен Джеймсом Хирном (James Hearn) и подписан именем Weirdsley Daubery. Сходный по звучанию и написанию с именем Aubrey Beardsley, псевдоним (weird – странный) акцентирует пародийность рисунка, на котором изображены Пьеро в маске, дама в пышном платье, цветок лилии и горящая свеча, характерные для графики Бердсли (рис. 1).

В рождественском выпуске 1895 г. юмористического еженедельного журнала «Панч» (“Punch, or The London Charivari”) был опубликован рисунок “Britannia a’la Beardsley” английского иллюстратора Эдварда Рида (Edward Tennyson Reed, 1860–1933), стилизованный под художественную манеру Бердсли: гротеск, пятна черного и белого цветов, причудливо завивающиеся линии, тщательно выписанные детали костюмов аллегорических персонажей (рис. 2). Рисунок имел подзаголовок “By Our ‘Yellow’ Decadent”, намекающий на связь Бердсли с журналом “The Yellow Book”. Бердсли

работал художественным редактором в четырех выпусках этого издания (апрель 1894 – январь 1895) и сделал идею английского декаданса «наглядной» [Хорольский 1995: 42, 66]. Два основных раздела журнала, задуманных с первого выпуска (Letterpress/Literature, Pictures/Art), оформили и подтвердили идею художественного синтеза разных видов искусства, важную для творчества и поэтики Обри Бердсли.

На страницах «Панча», основанного в 1841 г., на протяжении 1894–1895 гг. почти каждый месяц (иногда дважды в месяц) появляются литературные тексты разных жанров на тему современного искусства и литературы, сопровождаемые рисунками Э. Т. Рида и других художников. Рид «не только подражал стилю Бердсли, но и пропагандировал его» [Stead 2024: 122].

Имитация стиля Бердсли обнаруживается в изображении линий, черно-белых масс, объемных шевелюр, изогнутых губ и удлиненных пальцев рук и ног персонажей, фривольных сюжетов в выпусках от 10 и 17 марта 1894, 28 апреля 1894, 28 июля 1894, 27 октября 1894, 2 февраля 1895, 2 марта 1895, 13 апреля 1895. Часто в композицию рисунка Бердсли добавлены новые детали или изменяется облик персонажа искажением формы губ, лица, волос (21 апреля 1894, 5 мая 1894, 3 ноября 1894). Под рисунками расположены подписи «автора», в которых искажается фамилия Бердсли: “Danby Weirdsley” (28 апреля 1894), “Mortarthurio Whiskersly” (27 октября 1894), “Daubaway Weirdsley” (2 февраля 1895). Псевдонимы усиливают пародийное отношение к творчеству Бердсли. “Danby” сходно по звучанию с “dandy” (денди), “Daubaway” – “daub” (мазня), “Mortarthurio” – “mortar” (строительный раствор). Еще одна группа публикаций в «Панче» – это непосредственно тексты, без рисунков, в них упоминаются оформительские проекты Бердсли (23 февраля 1895, 2 марта 1895).

Гротескный и пародийный стиль самого Бердсли провоцировал появление имитирующих его сатирических рисунков. Ч. Л. Грэйвз утверждает, что «Панч» не видел в творчестве Бердсли «ничего, кроме

своевольной, экзотической и декадентской причудливости», журнал «нападал на него под разными псевдонимами, все они были гротескными и звучали нелестно» [Graves 1922: 304]. В. П. Шестаков считает, что юмор «Панча» «никогда не оскорблял общепринятой морали» [Шестаков 2017: 51]. Нас интересует прежде всего литературное восприятие графического творчества Бердсли, но часто литературные пародии сопровождались рисунками.

### **1.1. Стихотворные пародии Оуэна Симена**

Оуэн Симен (Sir Owen Seamen, 1861–1936) представлен в ряду авторов нонсенса, пародий и «легкого стиха», таких как Э. Лир (E. Lear), ‘Л. Кэррол’ (‘L. Carroll’), У. С. Гилберт и другие [Sampson 1946: 725–729; Batho, Dobrée, Chapman 1962: 346–350]. Ему принадлежат книги пародий на поэтические и прозаические произведения «Гораций в Кэмбридже» (“Horace at Cambridge”, 1894), «Пахари песка» (“Tillers of the Sand”, 1895), «Битва в Заливах» (“The Battle of the Bays”, 1896), «Колпак с колокольчиками» (“In Cap and Bells”, 1899), «Займствованные перья» (“Borrowed Plumes”, 1902), «Урожай шелухи» (“A Harvest of Chaff”, 1904), «Спасение» (“Salvage”, 1908), «Военное время» (“War Time”, 1915), «Сделано в Англии» (“Made in England”, 1916), «Из тыла» (“From the Home Front”, 1918), «Интерлюдии редактора» (“Interludes of an Editor”, 1929).

Первая (анонимная) публикация Симена состоялась в журнале «Панч» 13 января 1894 г. Это была пародия “Rhyme of the Kipperling” на стихи о трех охотниках на тюленей “Rhyme of the Three Sealers” (1893) Редьярда Киплинга [Adlard 1977: 62]. В выпусках от 10 и 17 марта этого же года анонимно опубликована принадлежащая Симену пародия в прозе под вымышленным авторством Борджии Свудгитон на книгу Джордж Эджертон (Alleges George Egerton, настоящее имя Mary Chavelita Dunne Bright) «Ключевые записки» (“Keynotes”, 1893) – “She-notes. By Borgia Swudgiton”. Иллюстрация в

японском стиле подписана вымышленным именем Мортартио Вискерсли (“With Japaneze Fan Siécle Illustration Mortarthurio Whiskersly”) – искажение имени Обри Бердсли, который иллюстрировал книгу Эджертон.

Симен стал сотрудником «Панча» в 1897, а с 1906 по 1932 гг. работал редактором этого издания. Вместе с ним в «Панче» работали Ф. С. Бернард (F. S. Burnard), Джордж и У. Гроссмит (George and W. Grossmit), ‘Ф. Энсти’ (‘F. Anstey’ – псевдоним Т. Э. Гатри). Пародии, опубликованные в «Панче», а также в «Мире» (“The World”) и «Национальном наблюдателе» (“The National Observer”), Симен помещает в сборник “The Battle of the Bays” (1896). Он включал, кроме уже упомянутой пародии на стихотворение Киплинга, 21 стихотворную пародию (“humourous imitation” [Seaman 1902]) на произведения А. Ч. Суинберна (Algernon Charles Swinburne, 1837–1909), Э. Арнольда (Edwin Arnold, 1832–1904), Л. Морриса (Lewis Morris, 1833–1907), Дж. Дэвидсона (John Davidson, 1857–1909), Р. ле Гальена (Richard Le Gallienne, 1866–1947), У. Уотсона (William Watson, 1858–1935), А. Остина (Alfred Austin, 1835–1913) и др.

В сборник “The Battle of the Bays” вошли три стихотворные пародии на Обри Бердсли и его графику – “Lilith Libifera”, “Ars Postera”, “A New Blue Book”. Стихотворения “Ars Postera” и “Airs Resumptive” (вариант “Lilith Libifera”) были опубликованы сначала анонимно в 1894 г. в «Панче» (см. об этом: [Новокрещенных 2025а: 104–111]). В переиздании сборника в 1902 г. критик «Субботнего обозрения» (“The Saturday Review”) пишет, что «в последнее время мы ни над чем так не смеялись, как над “Искусством Будущего”, над “Новой Голубой книгой”» [Seaman 1902].

Экфрастическое стихотворение “Ars Postera” (лат. «Искусство Будущего») и рисунок “Venus Domina” (лат. «Венера Владычица») были напечатаны анонимно в «Панче» 21 апреля 1894 г. Прецедентом стал цветной постер Бердсли для постановки двух пьес – это «Комедия вздохов» (“A Comedy of Sighs”) Дж. Тодхантера и «Страна, желанная сердцу» (“The Land of Heart's Desire”) У. Б. Йейтса в театре Авеню 29 марта 1894 г. (рис. 3).

Когда стихотворение вошло в сборник “The Battle of the Bays”, Симен поместил под заголовком стихотворения в квадратных скобках комментарий: “[On an advertisement of *A Comedy of Sighs*]” [Seaman 1896: 58].

Стихотворение состоит из шести строф. Каждая строфа из восьми строк начинается пародийным искажением имени Бердсли. Симен превращает фамилию Beardsley во французское словосочетание со словом «пиво» (“Mr. Aubrey Beer de Beers”). “Beer” – также часть фамилии известного юмориста Макса Бирбома (Beerbohm), которого Бердсли пригласил к публикации в журнале «Желтая книга». Симен обращается к художнику – мистеру Обри Бир де Бирс, – рассуждая о новизне его постера. Автор иронично (“This sort of stuff I cannot puff”) признает увеличивающуюся известность графика и его плаката, размещенного по всему городу. Изображенная на нем дама характеризуется через стиль японских гравюр и творчества Д. Г. Россетти (“Japanee-Rossetti girl”). Постер иронически называется «Комедией плотоядных взглядов» (“Comedy of Leers”). Однако Симен отмечает, что героиня плаката Бердсли – не та дама, которую вожделеют:

Mr. Aubrey Beer de Beers,  
You’re getting quite a high renown;  
Your Comedy of Leers, you know,  
Is posted all about the town;  
This sort of stuff I cannot puff,  
As Boston says, it makes me ‘tired’;  
Your Japanee-Rossetti girl  
Is not a thing to be desired. [Seaman 1896: 58]

Далее автор характеризует «новое английское искусство» (“New English Art”), которое выглядит как «Новейший Юмористический стиль» (“Newest Humour style”). Иронию создает несовпадение смысла оговорки («извините за насмешку») и серьезного предупреждения («Над этим не стоит смеяться...»). Автор заявляет, что не стоит калечить красоту, возвращенную

природой, т.к. простая девушка “*au naturel*” (в натуральном, естественном виде) стоит дюжины «запятнанных вампиров»:

Mr. Aubrey Beer de Beers,  
New English Art (excuse the chaff)  
Is like the Newest Humour style,  
It's not a thing at which to laugh;  
But all the same, you need not maim  
A beauty reared on Nature's rules;  
A simple maid *au naturel*  
Is worth a dozen spotted ghouls. [Seaman 1896: 58]

После рассуждения о современном состоянии искусства и о том, каким оно должно быть, утверждается, что образы Бердсли (“strange phantoms”) не такие смелые, как современные женщины, и не такие отважные, как в Соборе Святого Павла, при этом Hardy с заглавной буквы, вероятно, намекает на Тэсс из рода д’Эрбервиллей из одноименного романа Т. Харди. «Косые взгляды» (“sidelong eyes”) и «легкомысленный облик» (“giddy guise”) героини постера «делают возможным» ее сравнение с безжалостной красавицей из баллады романтика Дж. Китса “*La Belle Dame sans Merci*” (1819), а на ее горле, возможно, есть то, что автору пародии не хотелось бы видеть:

Mr. Aubrey Beer de Beers,  
You put strange phantoms on our walls,  
If not so daring as *To-day's*,  
Nor quite so Hardy as *St. Paul's*;  
Her sidelong eyes, her giddy guise, –  
*Grande Dame Sans Merci* she may be;  
But there is that about her throat  
Which I myself don't care to see. [Seaman 1896: 59]

Китс так описал красоту своей героини («дитя феи»), ее длинные волосы, легкую походку и «дикий взор» (пер. В. Левика):

Full beautiful – a faery's child,

Her hair was long, her foot was light,  
And her eyes were wild. [Keats 1897: 300]

Возможно, Симен имеет в виду не столько стихотворение Китса, сколько его многочисленные иллюстрации у прерафаэлитов (Д. Г. Россетти, А. Хьюз, У. Крейн, Дж. У. Уотерхауз). Бердсли брал уроки у Э. Берн-Джонса, но, в отличие от картин прерафаэлитов, стиль графика гротескно-пародийный. Тем любопытнее пародии на его пародии. По сути он сам инициирует эти пародии и откликается на них.

Красота безжалостной дамы (*la Belle*) заменена на «величественность» героини (*Grande*) у Симена, который привлекает внимание к величине женской фигуры на постере Бердсли. Она занимает половину листа, и прозрачный занавес не скрывает, а еще больше подчеркивает ее объем. Линия подбородка дамы акцентирует внимание на ее горле. Симен преувеличивает этот момент, внося таинственность: “But there is that about her throat / Which I myself don’t care to see”. Позже в стихотворении Бердсли «Баллада о парикмахере» (1896) парикмахер бритвой отрежет голову своей клиентке (см. об этом: [Табункина 2012: 134–139]).

В четвертой строфе Симен обсуждает губы героини постера, иронически обращаясь к отзывам многочисленных филистеров и противопоставляя им единственное резкое слово здравомыслящего критика:

Mr. Aubrey Beer de Beers,  
The Philistines across the way,  
They say her lips – well, never mind  
Precisely what it is they say;  
But I have heard a drastic word  
That scarce is fit for dainty ears;  
But then their taste is not the kind  
Of taste to flatter Beer de Beers. [Seaman 1896: 59]

Юмористический пафос слышен в обращении к автору постера с просьбой о благословении (“Bless me, Aubrey Beer de Beers”). Это

парадоксально предваряет изложение точки зрения Симена на искусство. Ссылаясь на небеса и Елену Троянскую, которая улыбается, видя новейшее искусство, автор “Ars Postera” высказывает мнение, что как бы там ни было, но не так уж важно быть Новым. Несмотря на то, что «Новое искусство лучше того, что есть в природе, природа все-таки кое-что знает»:

Bless me, Aubrey Beer de Beers,  
On fair Elysian lawns apart  
Burd Helen of the Trojan time  
Smiles at the latest mode of Art;  
Howe'er it be, it seems to me,  
It's not important to be New;  
New Art would better Nature's best,  
But Nature knows a thing or two. [Seaman 1896: 59–60]

Последняя строфа сопровождается еще более личным обращением к автору постера с повторением имени художника (“Aubrey, Aubrey Beer de Beers”). Однако вопросы поэта-критика прочитываются как риторические. Неужели у него нет на примете живых, стройных, привлекательных моделей? Неужели их нельзя сделать лучше? Автор стихотворения предлагает украсить рисунки половинками цветущих лотосов, рыболовными крючками и лесками, под которыми очевидно скрывается образность Бердсли – полукруги, завитки, линии. Завершает строфиу и весь опус призыв видеть в женщине человека, а не уродовать ее, как Бердсли:

Aubrey, Aubrey Beer de Beers,  
Are there no models at your gate,  
Live, shapely, possible and clean?  
Or won't they do to ‘decorate’?  
Then by all means bestrew your scenes  
With half the lotuses that blow,  
Pot hooks and fishing-lines and things,  
But let the human woman go! [Seaman 1896: 60]

К стихотворению Симена в «Панче» прилагается рисунок, пародирующий постер Бердсли (рис. 4). Сохранена композиция – слева за прозрачным занавесом, украшенным белыми точками, как на костяшках домино, проглядывает женская фигура. Справа, где должна быть информация о постановке, расположена призывная фраза: “Let's aveanue poster!”, а под ней – начало стихотворения Симена. Название рисунка «Венера Владычица» акцентирует внимание на античном идеале красоты, что дискутируется в стихотворении Симена. Увеличенные линии бровей, огромный рот делают героиню рисунка в «Панче» еще более уродливой, чем на постере Бердсли, который Симен считал далеким от действительного изображения женщины [Ars Postera 1984: 189].

Еще одно эпифрастическое стихотворение Симена из 14 строк с латинским заглавием “Lilith Libifera” (один из переводов – «Лилит чешуйчатая») расположено перед стихотворением “Ars Postera” в сборнике “The Battle of the Bays”. Оно пародирует графику Бердсли и «Желтую книгу», в которой публиковались рисунки художника. В первых четырех строках стихотворения прямо обозначено имя Бердсли. Он назван «Мастером», «Владыкой» – “Master Aubrey”, который «странным, неземным заклинанием» создает образ женщины-дьяволицы:

Exhumed from out the inner cirque of Hell  
By kind permission of the Evil One,  
Behold her devilish presentment, done  
By Master Aubrey's weird unearthly spell! [Seaman 1896: 57]

В следующих строках (5–14) описывается героиня (Lady), которая сравнивается с женой израильского царя Ахава Иезавель, чье имя связано с гордостью, властолюбием и богоотступничеством, с Лилит чешуйчатой – первой женой Адама, «женщиной-скорпионом в Раю». Упоминаются Лукреция Борджа – незаконная дочь папы римского Александра VI, имевшая трех мужей и множество любовников, о которой в эпоху романтизма слагались легенды, и Вивьен – волшебница, заколдовавшая

влюбленного в нее Мерлина. Словосочетание “Cussed Damosel” очевидно противопоставлено названию и смыслу полотна Д. Г. Россетти “The Blessed Damozel” (1871–1878). Отсылкой к творчеству Россетти является и упоминание пучка волос, который держит Леди (“that takes the bun”). На картине Россетти «Леди Лилит» (“Lady Lilith”, 1866–1873) героиня расчесывает волосы и любуется собой в ручное зеркальце (рис. 5).

This is that Lady known as Jezebel,  
Or Lilith, Eden's woman-scorpion,  
Libifera, that is, that takes the bun,  
Borgia, Vivien, Cussed Damosel. [Seaman 1896: 57]

Далее описаны выпуклые, выпяченные губы, похожие на форму тыквы, и глаза, как у отбирающей орехи обезьяны:

Hers are the bulging lips that fairly break  
The pumpkin's heart; and hers the eyes that shame  
The wanton ape that culls the cocoa-nuts. [ibid.]

Наконец, в трех последних строках стихотворения губы пародируются в образах квакающих желтобрююхих жаб, которые по ночам утоляют свое любовное пламя:

Even such the yellow-bellied toads that slake  
Nocturnally their amorous-ardent flame  
In the wan waste of weary water-butts. [ibid.]

У Бердсли в романе «Под Холмом» (“Under the Hill”, 1894–1898) появятся похожие образы лягушек. В стихотворении Симена сравнения с обезьянкой, тыквой, жабами снижают образ героини и пародируют как женские образы Бердсли, так и образы Россетти, у которого график, как писал С. Маковский, «разгадал губы Прозерпины» [Бердслей 2001: 329].

Еще более высмеивающим Бердсли и его творчество является опубликованное в «Панче» 3 ноября 1894 г. стихотворение с названием “Airs Resumptive” («Искусство Обобщающее»; возможно, опечатка или созвучие ars – искусство, airs – виды) и подзаголовком “V. – Lilith Libifera (After

*Rossetti*)". 1–4 строки анонимно опубликованного стихотворения соединены с 5–14 строками стихотворения Симена "Lilith Libefera". Е. Стэд отмечает, что это анонимное стихотворение принадлежит О. Симену и пародирует ("parodies") сонет Д. Г. Россетти "Sibylla Palmifera" ("Soul's Beauty", 1868), связанный с сонетом "Lilith" ("Body's Beauty", 1866), которые сопровождали две картины маслом (см. об этих сонетах и картинах Россетти: [Бочкирева, Скрябина: 263–272]). Картины и стихи Россетти были «легко узнаваемы» [Stead 2024: 123].

Первые четыре строки "Airs Resumptive" – это шутливый экфрасис автопортрета Бердсли в постели с подписью на французском языке «Клянусь Диоскурами – не все чудовища водятся в Африке!», опубликованном в третьем выпуске журнала «Желтая книга» в 1894 г. (рис. 6). Дословное повторение слов из четвертой строки стихотворения Симена ("own weird unearthly spell") до выхода сборника в 1896 г. убеждает, что Симен – автор и этой пародии:

Under a canopy dark-hued as – well,  
Consult the Bilious Book, page 51 –  
Lies pallid WHISKERSLEY'S presentment, done  
By WHISKERSLEY'S own weird unearthly spell. [Airs Resumptive 1894: 205]

В пародии на автопортрет Бердсли соединяются действительные факты и вымышенные. Цвет занавеса обозначен, как и на листе Бердсли, темным ("dark-hued"). Именно на 51 странице журнала «Желтая книга» размещен рисунок Бердсли. В стихотворении «Панча» журнал выведен под названием "the Bilious Book": Bilious – желчь, ее цвет желтый. Фамилия Бердсли комически искажается (whiskers – усы, бакенбарды). Дважды повторенное Whiskersley's высмеивает авторефлексию «странныго» автопортрета молодого графика. Лист «Клянусь Диоскурами – не все чудовища водятся в Африке!» мыслился самим Бердсли в качестве автопортрета.

Надпись на рисунке "PORTRAIT OF THE ARTIST IN BED-LAM PUZZLE – TO FIND HIM" (рис. 7), сопровождающем стихотворение "Airs

Resumptive” в «Панче», создает ироничный пафос, а сочетание Bed-lam намекает не только на «бегство в кровать», но и на дом умалишенных (Бедлам с 1402 г. – место содержания и лечения душевнобольных, изображенный, в частности, на последней гравюре серии У. Хогарта «Похождения повесы»). Сохранена композиция листа Бердсли – балдахин, маленькая фигурка под ним, надпись, но вместо пышных соцветий Бердсли изображены лица с преувеличенными, выпяченными губами, пародийно намекающими на облик Лилит, а также на манеру изображения губ персонажей самого Бердсли.

В правой части картины Россетти «Леди Лилит» находятся розы, бутоны которых напоминают соцветия на листе Бердсли, а пышная роза в вазе, расположенная около Лилит, ассоциативно соотносится с кистью балдахина на листе. Рисунок «Панча» имитирует стиль Бердсли в изображении фигурки под балдахином. Если на листе Бердсли фигурка с чалмой на голове утопает в одеяле, а прикрытые глаза создают болезненный вид (который Бердсли имел практически всегда), то на рисунке «Панча» фигурка имеет комичный вид – глаза-точки и очертания острых коленей под одеялом.

Стихотворение Симена “A New Blue Book” посвящено новому журналу “The Savoy”, название которого было, по выражению профессора Дж. Нельсона, «синонимом Бердсли» [Nelson 2000: 83]. Выход журнала начался в январе в 1896 г. В выпусках «Савоя», помимо рисунков Бердсли, были опубликованы его литературные произведения: баллада «Три музыканта» и первые четыре главы романа «Под Холмом» (вып. 1, 2), «Баллада о парикмахере» (вып. 3), стихотворный перевод с латинского “Catullus: Carmen CI” (вып. 7). Восьмой том, последний, содержит рисунки только Бердсли. Однако стихотворение Симена, скорее всего, – отклик на анонс в “Globe”, предваряющий издание журнала.

Журнал «Савой» (“The Savoy”) в разделах “Literary Contents” и “Art Contents” продолжает начатое в «Желтой книге» (“The Yellow Book”)

соединение произведений двух видов искусства. Не случайно в заглавии стихотворения Симена есть слово “book”. К «Желтой книге» и Бердсли отсылает уже цитата из анонса в “Globe”. Помещенная перед стихотворением “A New Blue Book”, она усиливает его новостной пафос: “It was hardly to be supposed that the young decadents who once rioted ... in the *Yellow Book* would be content to remain in obscurity after the metamorphosis of that periodical and the consequent exclusion of themselves. The *Savoy*, we learn, to be edited by Mr. Arthur Symons and Mr. Aubrey Beardsley, will appear early in December. – *Globe*” [Seaman 1896: 61]. В цитате обозначена преемственность с журналом «Желтая книга», где публиковались когда-то бунтовавшие «молодые декаденты». После «метаморфоз с этим периодическим изданием» они были исключены из него. В анонсе указано, что новый журнал будет издаваться Артуром Саймонсом и Обри Бердсли и появится в начале декабря 1895 г. Однако выход «Савоя» состоялся только в январе 1896 г.

Бурлескный оттенок стихотворению придает словосочетание “Blue Book”, которым в Великобритании XIX в. именовался справочник со сведениями об аристократах, о занимающих высокие должности, о писателях, ученых. Стихотворение Симена строится на намеках и подтексте, который для современников поэта был понятен.

В начале и в конце стихотворения восхваляется новый журнал в контексте нового времени, новой ситуации. Первые строки “A New Blue Book” – это превозношение новой «великой эпохи в мире», когда «отброшены сорняки добродетели», «нет больше споров по поводу морали»:

‘The world’s great age begins anew,  
Cold virtue’s weeds are cast;  
Our heads are light, our tales are blue,  
And things are moving fast;  
And no one any longer quarrels  
With anybody else’s morals. [Seaman 1896: 61]

Новый журнал будет более «азартным», а его редактор – более смелым. Здесь очевиден намек на ситуацию с Джоном Лейном, который уволил Бердсли из «Желтой книги», побоявшись тени скандала с Уайльдом:

A racier journal stamps its pages  
With Beardsleys braver far;  
A bolder Editor engages  
To shame the morning star,  
On *London Nights*, not near so chilly,  
Sampling a shadier Piccadilly. [Seaman 1896: 61]

Далее журнал характеризуется через описание персонажей свиты Диониса – Сатира, Фавна и Новых Менад, которые «наслаждаются беспечным танцем». Старый Пан «похотливыми губами» играет на трубах городского коллектора, Приап «мертв не больше, чем Пан», а Силен икает.

Satyr and Faun their late repose  
Now burst like anything;  
New Mænads, turning sprightlier toes,  
Enjoy a jauntier fling;  
With lustier lips old Pan shall play  
Drain-pipes along the sewer's way.

Priapus, wrongly left for dead,  
Is dead no more than Pan;  
Silenus rises from his bed  
And hiccups like a man;  
There's something rather chaste (between us)  
About Priapus and Silenus. [Seaman 1896: 62]

Когда Бердсли ушел из «Желтой книги», выходившей в Bodley Head, издание потеряло «пряность», пропало первоначальное великолепие. Название издательства иронически искажено на “Bodley pap” (пар – каша):

O cease to brew your Bodley pap

Whence all the spice is spent!  
The splendour of its primal tap  
Was gone when Aubrey went;  
Behold that subtle Sphinx prepare  
Fresh liquors fit to lift your hair. [Seaman 1896: 62]

Рядом с именем Бердсли упоминается «утонченная Сфинкс» (Ада Леверсон), готовящая свежие ликёры, от которых волосы встают дыбом. Леверсон стала прототипом героини Сиб в романе У. Льюиса «Обезьяны Господни» (1923–1930). Как «старая кухарка», она приправляет блюда-сплетни соусами «Порочных девяностых». Образ Сиб создан через прямую реминисценцию к Бердсли и его рисункам [Новокрещенных 2024: 89–99].

В финале стихотворения Симена о появлении нового журнала говорится уже не так возвыщенно, как в начале. В этом новом журнале будет изображен «парализованный» город в более скромных оттенках и размерах.

Another Magazine shall rise  
And paint the palsied town,  
Of humbler hue, of simpler size,  
And sold at half a crown;  
Please note the pregnant brand – *Savoy*,  
And don't confuse with *saveloy*. [Seaman 1896: 63]

В финальных строках звучит просьба обратить внимание на новое название «Савой», которое автор стихотворения просит не путать с «сервелатом». Игра слов “Savoy – saveloy” (saveloy – сорт колбасы с пестрым рисунком на срезе) в рифмующихся концах строк придает ироничный пафос стихотворению.

Стихотворные пародии О. Симена, несмотря на свою сатирическую направленность, демонстрируют несомненный интерес к творчеству Бердсли. Их грубоść и фамильярность выражаются уже в искажении фамилии художника (Whiskersley – whiskers – усы; Beer de Beers – beer – пиво). Те же приемы созвучий и игры слов применяются в искажении названий журналов

(The Yellow Book – the Bilious Book: Bilious – желчь; Savoy – saveloy – сервелат). Во всех стихотворениях комически противопоставляется «новое» искусство, которое «искажает» природу, и классический (античный) идеал красоты. Творчество Бердсли рассматривается в контексте творчества прерафаэлитов, в частности, Д. Г. Россетти. Образ *La Belle Dame sans Merci* у Бердсли еще больше демонизируется и сопоставляется, с одной стороны, с рядом легендарных женских образов Библии, кельтского эпоса, итало-испанской истории (Лилит, Иезавель, Вивьен, Лукреция Борджа), с другой стороны, – с тыквой, обезьянкой, жабой.

Наконец, пародируется и сам Бердсли через свой автопортрет как сумасшедший в Бедламе. Вместе с тем, сам Бердсли, в отличие от Россетти и других прерафаэлитов, создавал гротескно-пародийные образы себя самого и своих современников, поэтому и литераторы, и особенно художники, пародируя, по сути подражали ему. Сатирическое высмеивание работ Бердсли в стихотворениях Симена отражает эстетическую ситуацию середины 90-х гг. XIX в., которые Макс Бирбом назвал «периодом Бердсли».

## 1.2. Критика «нового искусства» в журнале «Панч»

Кроме пародий Симена, проанализируем еще несколько анонимных публикаций в журнале «Панч» 1894–1895 гг., в которых представлена критика «нового искусства» и графического творчества О. Бердсли (см. об этом: [Новокрещенных 2025б: 68–82]).

На второй неделе апреля 1894 г. открылась выставка «Нового английского искусства» (“New English Art Club”) в галерее Дадли (Dudley Gallery), где рисунки Бердсли были представлены рядом с полотнами Клода Моне (1840–1926), Эдгара Дега (1834–1917), Джона Сингера Сарджента (1856–1925), Чарльза Веллингтона Фурса (1868–1904), Уолтера Ричарда Сиккерта (1860–1942), Филипа Уилсона Стэра (1860–1942). Он «произвел впечатление», «привлек к себе внимание и похвалу» – последовали отзывы в

журналах “The Magazine of Art”, “Spectator” [Sturgis 1999: 132]. 5 мая 1894 г. в «Панче» была опубликована эпифразическая заметка “Novus Homo Nova Ars” (лат. «Новый Человек Новое Искусство»), сопровождаемая рисунком Э.Т. Рида “Played out; or, The 252<sup>nd</sup> Mrs. Tanqueray (By our ‘Yellow Book’ Impressionist)”. Объектом иронии и насмешки стали творчество Бердсли, гравюры на дереве Фрай (Mr. R.E. Fry), импрессионистические полотна Стэра (Mr. Steer), Стотта (Mr. Stott), Сиккера (Mr. Sickert) и др. Заметка выполнена в репортажном стиле: создается впечатление, что автор вместе с читателем идет по выставке, рассматривает и обсуждает полотна, указывая их расположение (underneath, comes, passing by) и порядковые номера. Эпифразисы картин отражают личное, субъективное отношение автора заметки, который не только комментирует сюжеты и технику исполнения картин, но и предлагает свой вариант сюжета.

Первый абзац задает ироничный пафос всего произведения. Автор сетует на трудность в определении «будущего английского искусства» (“future of English Art”) в египетском зале галереи Дадли, где с 1886 г. выставлялись работы нового английского искусства в противовес Королевской Академии. Для описания ситуации использовано латинское выражение “Ars est celare” («Искусство – это сокрытие») и образ «потерянного» человека (мумии): “Gave up after a little, being reminded that *Ars est celare, &c. Possibly some confusion with performance of Missing Man in same building*” [Novus Homo Nova Ars 1894: 208].

Рассматривая каталог выставки, автор публикации сообщает, что в нем приведены на французском языке названия выставленных произведений – “L’Éducation Sentimentale” и “L’Homme à la Palette”. Первое – это рисунок Бердсли «Сентиментальное воспитание», выполненный для журнала “The Yellow Book” (1894, vol. 1, p. 55). Второе произведение – это картина «Человек с палитрой» («Автопортрет в манере Уистлера», 1893–1894) У. Сиккера. Иронию создает сопоставление автором заметки французских («без перевода и отсылки к словарю») названий произведений со счетами за

проезд, при этом он желал бы видеть на этой выставке немного больше французского влияния и идей: “a little more French influence; some ideas, some invention...” [Novus Homo Nova Ars 1894: 208].

Далее ирония продолжается в отношении картин: многие из них были «сделаны» (автор даже «предпочитает не использовать слово “закончены”») до того, как художник определился с темой полотна. Умаление нового английского искусства продолжается в интерпретации цитаты, приписанной французскому романтику А.де Мюссе: «Он страдал, но изобрел (“He suffered, but he invented”»). По словам автора заметки, по отношению к новому английскому искусству можно говорить только о страданиях зрителя, а не о результатах изобретения: “Can only speak for my own suffering in present case; as for new English invention, there is little patent here” [Novus Homo Nova Ars 1894: 208].

В следующем абзаце содержится прямой выпад не только на живописцев, но и на графику Бердсли. Те, кто пользуются карандашом или мелками и не слишком полагаются на цвет (художник-график), справляются лучше тех, кто пользуется красками (художник-живописец). Однако «мистер Бердсли кажется исключением из первых». Ироничный автор заметки надеется, что случай с Бердсли не станет общим правилом. В экфрасисе нескольких его рисунков отмечается «злобность лиц». На экспонированном на выставке листе № 17 представлена в виде параллелепипеда пожилая леди, а лист № 19 шокировал бы любого здравомыслящего жирафа: “His faces are of a surprising wickedness, and as for figures, the old lady in no.17 is nothing but a preposterous parallelobiped, while those in no. 19 would shock any right-minded giraffe”. Аллюзия к жирафу связана с изображением вытянутых фигур на листах Бердсли.

Далее разговор о новом английском искусстве продолжается упоминанием «нового желчного ежеквартального издания», под которым очевидно имеется в виду журнал “The Yellow Book”: «И пусть тот, кто держит его в руках, не дает волю чувствам, пока не увидит портрет 252-ой

миссис Тенкерей, которая выглядит словно после долгой пробежки» [Novus Homo Nova Ars 1894: 208]. Миссис Тенкерей – героиня пьесы Артуро Пинеро (Sir Arthur Wing Pinero, 1855–1934) «Вторая миссис Тенкерей» (“The second Mrs Tanqueray”), поставленной в 1893 г.

В центре сюжета этой социально-психологической драмы А. Пинеро – прошлое женщины, которое становится причиной трагического финала ее жизни. Состотельный Обри Тенкерей женится на женщине легкого поведения Пауле (Paula), которая стремится стать «хорошой женщиной» (“good woman”). В первые дни замужества Паула скучает от размеренной, респектабельной жизни, просится у супруга в кафе и в город. Со временем Паула меняется, отдаляясь от прежних вульгарных друзей. Обри отсылает Эллин, дочь от первого брака, в Париж с подругой покойной жены, подальше от Паулы, т.к. не считает ее достойной компаньонкой дочери. Паула понимает, что решение супруга подтверждает невысокое мнение общества о ней. Узнав, что избранником падчерицы Эллин стал ее бывший любовник капитан Хью Ардейл, Паула рассказывает об этом супругу и его дочери, жертвуя своей и так хрупкой репутацией. Несправедливые упреки Эллин, убеждение в собственной испорченности и невозможности стать «хорошой женщиной», эмоциональная чуткость приводят героиню к самоубийству. Трагический финал подчеркивают слова падчерицы: “But I know – I helped to kill her. If I had only been merciful!” [Pinero 1900: 195].

Имя главного героя пьесы Пинеро совпадает с именем Бердсли (Aubrey Tanqueray), а роль миссис Паулы Тенкерей сыграла Патрик Кэмпбелл (Patrick Campbell), которую Бердсли изобразил на листе “Portrait of Mrs Patrick Campbell” (1894) для первого, апрельского, тома журнала «Желтая книга» за 1894 г. (рис. 8). Миссис Тенкерей представлена в профиль с опущенными руками и скорбным лицом. Это подчеркивает искренние переживания героини Пинеро и невозможность отменить прошлое в обществе, где она живет.

В «Панче» рисунок Э. Т. Рида “Played out; or, The 252 nd Mrs. Tanqueray (By our ‘Yellow Book’ Impressionist)” (рис. 9) сопровождает экфрастическую заметку “Novus Homo Nova Ars” и представляет пародию на рисунок Бердсли. Э.Т. Рид заимствует композицию рисунка Бердсли, изменяя фигуру героини. Ее повисшие вперед руки на фоне срезанной линии платья, наклон корпуса вперед, растрепавшиеся пряди волос делают ее похожей на только что бежавшую. Миловидное лицо и четко очерченные губы актрисы на рисунке Бердсли приобрели в «Панче» очертания обезьяньего профиля. Рисунок Рида приписывается вымышленному художнику – «нашему импрессионисту из “Желтой книги”». Тем самым автор заметки относит Бердсли к импрессионистам. Замученный вид героини и ее животный профиль пародируют искреннее желание Паулы измениться, покончить с прошлым, сочетавшись браком с Обри Тенкероем. Порядковый номер «252» высмеивает Паулу и множество других женщин, желавших путем замужества изменить свой неблагополучный социальный статус.

В следующих абзацах обзора представлены ироничные экфрасисы полотен неназванных художников, а также импрессионистических пейзажей Линднера, Стэра, Стотта и Сиккерта. В 1894 г. Сиккерт создает портрет Бердсли (Национальная портретная галерея, Лондон). Заметка открывается упоминанием работ Бердсли и Сиккерта, которым уделяется особое внимание. Таким образом, экфрастическая заметка “Novus Homo Nova Ars” демонстрирует восприятие графического творчества Бердсли в контексте современного ему импрессионистического искусства, выставленного в галерее Дадли. Линия импрессионистического контекста в рецепции Бердсли будет продолжена Дж. Голсуорси в романе «Белая обезьяна» (1924) [Новокрещенных 2020b: 95–106].

28 июля 1894 г. на страницах «Панча» было опубликовано стихотворение “How It is Done (An Art-Recipe)” («Как это сделано (художественный рецепт)»). Оно представляет рецепт создания «произведения искусства высочайшего качества» (“ART – in highest feather!”)

и напоминает, с одной стороны, о традиции поэтик от Античности до классицизма, с другой, – о пародийном «Руководстве для желающих стать поэтами-культистами...» (1613) Франсиско Гомеса Кеведо, который высмеивает поэму Луиса де Гонгоры «Одиночества» (или «Уединения»). Культисты не принимали реальность и противопоставляли ей «прекрасный и совершенный мир искусства, постижение красоты которого, по их мнению, доступно лишь немногим “избранным”» [Плавскин 1980]. Для этого они использовали так называемый «темный стиль», усложненный синтаксис, неологизмы, сложные метафоры. Если Кеведо советует, как создавать литературные образы, то в стихотворении «Панча» подзаголовок “Art-Recipe” и опубликованный рядом рисунок (рис. 10) подчеркивают визуальную направленность рецепта. Глагол повелительного наклонения *take* повторяется в стихотворении четыре раза и подчеркивает настойчивый характер советов.

Стихотворение состоит из двух предложений: первое – из 24 строк, второе умещается в одной строке. Все стихотворение можно разделить на 4 строфы по характеру перекрестной рифмы. В конце четвертой строфы появляется лишняя строка, вводящая парную рифму и предваряющая финал – второе предложение в последней строке.

В стихотворении пародийно описывается процесс создания произведения искусства, детали которого указывают на стиль Бердсли. Здесь можно обнаружить реминисценции к листам Бердсли к «Смерти короля Артура» Мелори (1893), «Остротам» Лэма и Джерольда (1893), «Удивительным историям Вергилия, исследователя Рима» (1893), «Правдивой истории» Лукиана (1894), «Саломее» (1894), к многочисленным рисункам в периодических изданиях.

В первой строфе стихотворения содержится совет взять черные треугольники и бесформенные красные пятна, россыпь блесток и «уродливую» голову горгоны Медузы, ее рыжие локоны, сбившиеся колтунами, алый зонтик от солнца:

Take a lot of black triangles,  
Some amorphous blobs of red;  
Just a sprinkle of queer spangles,  
An ill-drawn Medusa head;  
Some red locks in Gorgon tangles,  
And a scarlet sunshade, spread: <...> [How It is Done... 1894: 47]

Во второй строфе автор предлагает причудливыми пятнами расписанную занавесь, вздернутые носы, отвисшие, как у помешанного, губы и скошенный подбородок. Персонажу следует придать определенную позу и надеть соответствующую шляпу:

Take a ‘*portière*’ quaint and spotty,  
Take a turn-up nose or two;  
The loose lips of one ‘gone dotty’,  
A cheese-cutter chin, askew;  
Pose like that of front-row ‘TOTTIE’,  
Hat as worn by ‘COSTER LOO’; <...> [ibid.]

Талия такого героя напоминает песочные часы, а плечи – размах грудной клетки верблюда. У героя задумчивый взгляд черных глаз, странное уныние или, напротив, дикое удивление во взгляде:

Take an hour-glass waist, in section,  
Shoulders hunched up camel-wise;  
Give a look of introspection  
(Or a squint) to two black eyes;  
Or a glance of quaint dejection,  
Or a glare of wild surprise; <...> [ibid.]

В последней строфе предлагается представить все это на фоне тумана и продавать как ИСКУССТВО под похвалы простофиль:

Slab and slop them all together  
With a background of sheer sludge;  
(Like a slum in foggy weather),

And this blend of scrawl and smudge

Vend as ART – in highest feather! –

Dupes in praise will blare and blether. [How It is Done... 1894: 47]

В финальной строке “*Honest Burchells* will cry – ‘FUDGE!!!’” нереалистичный метод художников по контрасту подчеркивает фамилия зоолога и натуралиста У. Барчелла (William John Burchell, 1781–1863), используемая во множественном числе: самые честные Барчеллы воскликнут, что такое изображение – выдумка, а такое искусство – вздор.

Соотношение напечатанных заглавными буквами слов ART и FUDGE объясняет подпись на латинском языке под рисунком к стихотворению: “*Quid Est Pictura? – Veritas Falsa (Epictetus)*”. Это цитата «Что есть картина? – Ложная истина» из спора Адриана Августа и философа Эпиктета. Подпись под карикатурным рисунком Э. Т. Рида намекает на то, что нарисованное, то есть то, что предлагается в стихотворении нарисовать, оказывается ложным. Рисунок выполнен в стиле Бердсли – это черно-белые пятна и линии, черное платье и кружева на платье дамы. Изображение кота напоминает кота с виньеток 1894 г. к «Остротам» С. Смита и Р. Шеридана [Бердслей 1992: 67, 69, 75]. Пародию акцентируют хищническое выражение лица дамы, череп на ее платье (у Бердсли же были бы павлиньи перья с глазками) и посвящение-апология художнику-графику, выполненное как сочетание фразы “*apologies to*” и монограммы Бердсли в виде трех свечей и капающего воска.

В опубликованном 23 февраля 1895 г. стихотворении “*A Valediction to St. Valentine (By an Old-fashioned Fellow)*” творчество Бердсли (“*A Beardsley design*”) представлено в контексте современной литературы (“*verse*”, “*poetry*”, “*lyrics*”, “*song*”, “*poesy*”). Согласно автору стихотворения, рисунки Бердсли стали знаком современного мира, в котором нет места нежности, доброте и чувствам, которые олицетворяет фигура Святого Валентина. Подзаголовок «Прощальная речь Святому Валентину» от «старомодного приятеля» создает впечатление иронии и сожаления. Стихотворение из шести строф построено по принципу «тогда» (время Святого Валентина) и «теперь» (мы,

Современность, Современное искусство, Новая женщина). Сейчас фигура Святого Валентина умирает, потому что его правилу – быть нежным – пришел конец, стало вульгарным давать клятвы, дурным тоном посвящать стихи. Возможно, старые рифмы глупы, но современные – еще хуже:

Well, Saint, your old rhymings *were* stupid

But new ones seem worse. [A Valediction to St. Valentine... 1895: 95]

Сердца и стрелы Святого Валентина были связаны с нарциссами, жаворонками и ягнятами весной. А сейчас, продолжает автор «Панча», когда мы стали мудры и состоятельны, эта простота кажется притворной. Картина современности, представленная в словах “new”, “neurotic”, “slaves to the queer”, создана через образы произведений разных видов искусства и восприятие их современным автору человеком в отталкивании от образа Святого Валентина и связанных с ним пониманий любви и искусства. Рисунки Бердсли, поэзия Верлена и Ле Гальена, дух романа Дэвидсона о графе Лавендере, к которому Бердсли сделал фронтиспис (“LE GALLIENNE's lyrics, / And DAVIDSON's Lavender-scent, / Would certainly give you hysterics”), а также песни, которые нравятся современным девушкам, шокировали бы Святого Валентина, вызвали его неодобрение, причинили боль, и даже довели до истерики (“Our maidens like brisk galliambics / On which you would frown”). Современная («наша») поэзия стала бы для Валентина рубашкой Несса (“new shirt of Nessus”), которая убила Геракла.

A Beardsley design, now, would shock you.

And so would a verse by VERLAINE.

Our Art, modern Art, would but mock you,

Our poetry give you much pain.

Oh Woman, New Woman, thou clamorest

Loudly for right to revolt. [A Valediction to St. Valentine... 1895: 95]

Еще одна аллюзия к Бердсли представлена в цветовой характеристике современного искусства: “Our art is all yellow – or blue”. В желтом и голубом цветах им был сделан постер к постановке «Комедии вздохов»

Дж. Тодхантера и «Страны, желанной сердцу» У.Б. Йейтса в театре «Авеню». На этом постере в голубом цвете изображена дама за прозрачной занавеской с крупными желтыми пятнами. Желтым цветом выполнено название театра и буквы афиши. Постер стал предметом литературной пародии О. Симена и рисунка “*Venus Domina*”, опубликованных в «Панче» за 21 апреля 1894 г. И в стихотворении “*A Valediction to St. Valentine*”, и в “*Ars Postera*” Симена предметом осмыслиния становится новое искусство и образ новой женщины. Оба стихотворения проникнуты ироническим восприятием нового искусства, представленного рисунками Бердсли. В обоих стихотворениях слышны тоска по истинному, реалистичному образу женщины, по поступкам и чувствам, которые не вписываются в современность, олицетворенную уродующей красоту и природу графикой Бердсли.

Тематика и проблематика февральского стихотворения “*A Valediction to St. Valentine*” близки опубликованной ранее в этом же месяце в «Панче» прозаической пародии «1894» Макса Меребума (вымыщенное имя, пародирующее Макса Бирбома и его эссе «1880») [Mereboom 1895: 58]. В ней тоже описано современное состояние литературы и изобразительного искусства. Если произведение «1894» подается как «историческое» исследование, то посвящение стихотворения Святому Валентину обращает внимание на описание мира чувств и образа человека. Связи между публикациями в разных выпусках «Панча» подтверждают интерес журнала к творчеству Бердсли и создают единый рецептивный контекст.

Традиционный в «Панче» журнальный раздел “*Our Booking-office*” за 2 марта 1895 г., подписанный “*B. de B.-W.*”, включает короткие рецензии на книги издателей Ф. Анвина и Дж. Лейна. Три книги объединяет имя Бердсли, создавшего рисунки для фронтисписа или обложек, а также воображаемый цензор – Барон (Baron), который признает, что становится старомодным: “*I am becoming old-fashioned*” [B. de B.-W. 1895: 105]. Он прочитал рецензируемые книги, его мнение транслирует автор публикации. В издательстве Ф. Анвина вышла книга мистера Дж. Дэвидсона “*A Full and*

True Account of the Wonderful Mission of Earl Lavender, which Lasted One Night and One Day; with a History of the Pursuit of Earl Lavender and Lord Brumm by Mrs. Scamler and Maud Emblem”, которая была отмечена как «знаковое явление современности» «старомодным человеком» из стихотворного послания Святому Валентину. Как книга, так и фронтиспис Бердсли подвергаются ostrакизму. Учитывая, что раздел “Our Booking-office” помещен в юмористическом журнале и автор ссылается на вымышленного цензора, негодование оборачивается иронией и насмешкой.

Книга «Граф Лавендер» мистера Джона Дэвидсона, по мнению критика Барона, – это «пагубная бессмыслица», а фронтиспис Обри Бердсли – «если его вообще можно назвать ‘фронтисписом’, учитывая его содержание», «несколько лет назад поставил бы под сомнение существование самой книги»: “Mr. JOHN DAVIDSON'S *Earl Lavender* is ‘pernicious nonsense’, and the Aubrey Beardsley frontispiece – if, considering its subject, it can, with absolute correctness, be described as a ‘frontispiece’, – might, a few years ago, have endangered its existence” [B. de B.-W. 1895: 105]. На фронтиспise Бердсли (рис. 11) изображена дама в длинном платье, которая держит в одной руке хлыст, а второй придерживает декольте платья. Перед ней в склоненной позе мужчина с обнаженной спиной. В словах Барона очевидна игра – *frontispiece* как рисунок в начале книги, перед первой страницей, и коленопреклоненный мужчина перед героиней. В рецензии в вопросной форме размышлений выражается негативное отношение Барона к «странной иллюстрации» (“this extraordinary illustration”) Бердсли: книгу нельзя оставить на столе в гостиной.

Две другие книги с рисунками Бердсли входили в серию “Keynotes” издателя Дж. Лейна. К роману “The Great God Pan” Артура Мейчена (Arthur Machen, 1863–1947) Бердсли сделал обложку (рис. 12). Среди вьющихся стеблей растений изображен Пан с рогами, заостренными ушами и шерстью ниже пояса. Правой рукой он держит посох с привязанной свирелью. Книгу и рисунок Барон воспринял отрицательно: “And as to *The Great God Pan* ('Key-

note' series), well – infernally or diabolically clever it may be, but should I be informed”, quoth the Baron, “that we should never look upon its like again, I, for one should not grieve” [B. de B.-W. 1895: 105]. Возможно, это дьявольски умно, отзываются он, но если ему скажут, что мы никогда больше не увидим ничего подобного, то он не будет горевать.

“The Dancing Faun” («Танцующий Фавн») рецензент называет «главной книгой» (“Keynoteworthy book”) в серии “Key-note series”. Это роман Флоренс Фарр (Florence Farr, 1860–1917), выступавшей в театре «Гейети». На обложке к произведению Бердсли изобразил фавна, который сидит на диване, поджав под себя правую ногу. Левая нога, украшенная бантом, изящно отставлена (рис. 13). Автор рецензии высказывает уже свое мнение, без ссылки на Барона, создавая воображаемую ситуацию появления романа Флоренс Фарр под названием «Танцующая Боган» несколько лет назад, в период расцвета театра «Гейети», когда элегантная Кейт была первой танцовщицей. Этот роман имел бы популярность среди завсегдатаев вышеупомянутого заведения, которое считалось храмом бурлеска и феерий: “Had a novel appeared some years ago in the palmy, but not less leggy, days of the drama at the Gaiety, entitled *The Dancing Vaughan*, when the elegant KATE of that ilk was the light and leading *danseuse*, what a vogue such a volume would have had among the patrons of the above-mentioned Temple of Burlesque-Extravaganza. ‘*Où sont les neiges d'antan?*’ and ‘Where is dat barty now?’” [B. de B.-W. 1895: 105]. Кейт Боган (Kate Vaughan – настоящее имя Кэтрин Элис Кэнделин, 1852–1903) – танцовщица и актриса, известная «танцем юбки» (более скромный вариант канкана). С 1876 г. в течение 7 лет Кейт выступала в Gaiety Theatre в жанре викторианский бурлеск. Ирония рецензента в «Панче» строится на сопоставлении комической актрисы и мифологического Пана, на несоответствии легкомысленных ассоциаций и печальных комментариев о течении времени.

Примечательно, что опубликованные в разделе “Our Booking-Office” книжные рецензии на романы «Граф Лавендер» Дж. Дэвидсона, «Великий

бог Пан» А. Мейчена, «Танцующий фавн» Ф. Фарр с оформлением Бердсли акцентируют внимание больше на обложках книг и иллюстрациях к ним, чем на содержании романов. Для «Панча» Бердсли становится определяющим знаком нового времени: характеризуемый в контексте живописи импрессионистов и прерафаэлитов, он выделяется и среди них, оказываясь ближе к современной литературе (поэзии и прозе). Создавая «образ старомодного» читателя-зрителя, авторы журнала иронически противопоставляют Бердсли идеалам прошлого, акцентируя внимание как на условной манере изображения, так и на карикатурном изображении женщин. При этом графика самого журнала не столько противопоставляется манере Бердсли, сколько менее талантливо подражает ей, определяя тенденции будущего столетия.

### **1.3. Реминисценции к Обри Бердсли в романе Роберта Хиченза «Зеленая гвоздика»**

15 сентября 1894 г. Роберт Хиченз (Robert Smythe Hichens, 1864–1950) анонимно опубликовал роман «Зеленая гвоздика» (“The Green Carnation”). Он как подражал произведениям Оскара Уайльда («Портрет Дориана Грея», «Критик как художник» и др.), так и пародировал их, а также самого Уайльда (мистер Эсмэ Амаринт) и А. Дугласа (lord Реджинальд Гастингс). Авторство романа приписывали Аде Леверсон и даже Уайльду [Акимова 2010: 12]. В этом «сатирическом романе» обнаруживаются аллюзии и скрытые цитаты на произведения Уайльда [Савельев 2007: 300], исследователи подробно анализируют интертекстуальную связь с романом о Дориане Греем [Акимова 2010].

Наша задача – проанализировать две реминисценции к Бердсли, которые намечают дальнейшие пути рецепции его графического творчества в романной прозе. В первой реминисценции имя Обри Бердсли предстает знаком «нового времени» и новой «эпохи». Миссис Виндзор, собравшая в

гостиной главных героев романа, подтверждает слова леди Локки о том, что Лондон изменился: “The same London! I should hope not. Why, Aubrey Beardsley and Mr. Amarinth had not been invented then, and 'The Second Mrs. Tanqueray' had never been written, and women hardly ever smoked, and – ” [Hichens 1894: 16]. В речи миссис Виндзор образ девяностых годов создан упоминанием имен известного графика Бердсли и вымыщенного острослова Амаринта, а также популярной пьесы «Вторая миссис Тенкерей» и женского курения.

Амаринт выведен в романе в качестве главного героя, эстета, сочинителя афоризмов, писателя, наставника Реджинальда Гастингса и знакомого Оскара Уайльда, с которым он обедает и со взглядами которого знаком [Хиченз 2009: 28, 64]. Амаринт напоминает лорда Генри [Акимова 2010: 31], наиболее авторскую фигуру «Портрета Дориана Грея», воплощает индивидуалистические, эстетские тенденции, культ философии наслаждения и тонкую игру ума. Ирония фразы «Обри Бердсли и мистер Амаринт не были изобретены тогда» связана с тем, что реальный художник Бердсли представляется таким же изобретением века, как и вымыщленный персонаж Амаринт.

Пьеса «Вторая миссис Тенкерей» и упоминание о курении женщин заостряют внимание на фигуре «новой» женщины и проблемах эмансипации, поднимающихся в конце XIX в. Как в социально-психологической пьесе Г. Ибсена «Кукольный дом» (1879), у Пинеро рассматривается отношение к женщине в обществе и в браке. Уже в первом акте обеих пьес открывается тайна семейных отношений. Если у Ибсена это тайный долг супруга, то во «Второй миссис Тенкерей» это прошлое жены героя. Обри Тенкерей знает, что его брак с Паулой не удовлетворит общество: “my marriage isn't even the conventional sort of marriage likely to satisfy society” [Pinero 1900: 6–7]. Другой пример семейных отношений в пьесе Пинеро представляет супружеская чета Оррейдов. Леди Берди Оррейд, в прошлом, как и Паула, падшая женщина, теперь замужем за богатым пьяницей Джорджем Оррейдом и ведет веселый

образ жизни. В отличие от Паулы, она не переживает о том, что ее не принимает светское общество.

Обри Тенкерей и его друг холостяк Кейли Драммл беседуют о чистоте и невинности женщин. Драммл развенчивает идеал невинной женщины, замечая метафорически, что «на земле есть много женщин, которые почти божественно невинны; но, находясь на земле, они должны время от времени отправлять свои одежды в прачечную» [Pinero 1900: 80]. Унижение женщины в семье и обществе приводит к трагической развязке пьесы.

Роль главной героини в пьесе «Вторая миссис Тенкерей», поставленной в 1893 г., сыграла Патрик Кэмпбелл. На рисунок Бердсли «Портрет миссис Патрик Кэмпбелл» (“The Yellow Book”, vol. 1, 1894) в «Панче» была опубликована пародия Э.Т. Рида “Played out; or, The 252<sup>nd</sup> Mrs. Tanqueray (By our ‘Yellow Book’ Impressionist)”, проанализированная нами ранее.

Рисунки Бердсли иллюстрируют актуальные в конце 1890-х гг. публикации на тему эмансипации женщин и понятие “advanced woman” в ежемесячном журнале “The Idler” (издавался в Лондоне с февраля 1892 по март 1911 гг.). На страницах этого журнала в течение 1894–1898 гг. работы Бердсли появляются периодически, что отражено в иконографии Э. Валланса (Aymer Vallance), опубликованной в монографии Р. Росса [Ross 1909: 57–112].

Раздел “How to Court the ‘Advanced Woman’” в 6 томе (сентябрь) этого журнала за 1894 г. состоит из восьми статей писательниц, которые рассуждают о взаимоотношениях с мужчинами, начиная с этапа ухаживания. Некоторые из авторов названы мужскими псевдонимами (George Egerton, John Oliver Hobbes). Каждая статья сопровождается обложкой ранее опубликованной книги писательницы.

Раздел “How to Court the ‘Advanced Woman’” открывается рисунком Бердсли (рис. 14) и предисловием Ангуса Эвана Эбботта (Angus Evan Abbott, известен как James Barr, 1862–1923) “The Development of the ‘Emancipated’”. Автор углубляется в происхождение понятия эмансипация: численность

мужчин сократили войны, число женщин выросло, и их «ценность» упала. Интеллектуальная составляющая – главная ценность новой женщины. Эмансипированная женщина – это “Man-Woman”, сила которой в речи и пере (“mighty of speech and of pen”), она воплощение естественного развития и просвещения (“the natural development of man’s enlightenment”): «Это женщины, ради которых мужчина не будет рисковать своей жизнью, женщины, которых не купят и не примут в подарок, а мужчину нельзя будет подкупить, чтобы он получил их» (“They are women for whom Man will not risk his life, whom Man will not buy, whom Man will not take as a gift, nor can Man be bribed to receive” [How to Court the ‘Advanced Woman’ 1894–1895: 194]). Заставка Бердсли, расположенная перед статьей, иронически иллюстрирует образ женщины, ставшей предметом обсуждения Эбботта. На рисунке поза модно одетой дамы выражает превосходство и доминирование. Ее широкополая шляпа с лентами и перьями находится рядом, на подставке, а не на голове. Одна рука героини уперта в бок, другая находится на подушечке и рамке текста, открывающем раздел журнала.

Кроме этого рисунка, в 1894 г. для журнала «Лентяй» Бердсли сделал эскиз страницы, на котором в профиль изображена дама, опирающаяся на туалетный столик (рис. 15). У нее сведенные брови, сердитое, и даже хищное, выражение лица, пухлые губы и обнаженные плечи. Полуприкрытая черным корсетом грудь контрастирует с пышной белой юбкой. Фигуру дамы обрамляют зеркало со светильниками и фонарь. В нижней части рисунка расположена еще одна дама, напоминающая «Венеру Виллендорфскую» карикатурно большой шевелюрой и увеличенными грудью и бедрами [Бердслей 1992: 113].

Совсем иначе выглядит дама у туалетного столика на рисунке, предназначенном для обложки выпуска 3 за 1894 год журнала «Желтая книга» (рис. 16). Она вся подалась вперед, к зеркалу, чтобы в кокетливом порыве воспользоваться пуховкой, которую держит в левой руке. Изящно отведенный мизинец рифмуется с курносым носиком и пухлыми губами.

Обвитая растениями подставка зеркала, цветы на одежде дамы и украшение в ее волосах характеризуют обстановку и облик героини [Бердслей 2002: 77].

В статье “*Man is Inferior*” упомянутого выше раздела “How to Court the ‘Advanced Woman’” журнала «Лентяй» писательница под псевдонимом Джордж Эджертон рассуждает о том, что термин «продвинутая женщина» для нее всего лишь банальное слово из газет. Высококультурные, одаренные женщины часто страдают от неспособности быть любимыми или дарить любовь. Превосходство мужчины всегда было чисто экономическим, а различия между мужчиной и женщиной слишком велики: абсолютного равенства в труде быть не может, пока существует различие пола и органов размножения (“*Absolute equality in labour there never can be so long as there is, and must be, such an immense difference in primary sexual characteristics, and the functions of reproduction*”). Это не значит, что женщина неполноценна, напротив, материнский инстинкт (“*her maternal instinct*”) дает ей преимущество – от нее зависят судьбы человечества и мир принадлежит ей (“*the world belongs to the mothers*”), и слишком часто лучшая часть ее нежности достается взрослому ребенку, мужчине [How to Court the ‘Advanced Woman’ 1894–1895: 195–196].

Статью сопровождает рисунок Бердсли (рис. 17), который он сделал для обложки сборника рассказов Эджертон “*Keynotes*” (1893). Известно, что Мэри Чавелита Данн Брайт (псевдоним – Джордж Эджертон) была связана с декадентским движением. Так, рассказ “*A Little Gray Glove*” начинается с эпиграфа из пьесы Уайльда «Женщина, не стоящая внимания» (1893). Писательница знала норвежский язык и переводила произведения Г. Ибсена, К. Гамсона на английский. Сборник “*Keynotes*” «произвел подлинную сенсацию в литературных кругах. Ирландские мотивы и образ “новой женщины” принесли писательнице мировое признание» [Савельев 2007: 300].

Сборник “*Keynotes*” состоит из восьми рассказов, героинями которых становятся женщины, свободные в своих действиях (“*A Cross Line*”, *Now Spring has Come*”), не стремящиеся к замужеству (“*A Little Gray Glove*”). В

героинях подчеркивается активное начало, сделан акцент на товарищеских отношениях с мужчиной. Звучат такие темы, как тема наличия ребенка или желание иметь его, даже вне зависимости от мужчины (“The Spell of the White Elf”), тема взаимопомощи и объединения женщин против мужчины и, в частности, его пристрастия к алкоголю (“How Marie Larsen exorcised a Demon”) [Egerton 1893]. Показан внутренний эмоциональный мир женщины через прием внутренней речи, оформленной глаголами в настоящем времени, через фрагментарное и импрессионистичное повествование от первого лица.

На обложке Бердсли к сборнику рассказов Эджертон “Keynotes” изображена дама в динамичной позе – голова повернута вправо, правая нога развернута влево. Ее удлиненное узкое платье, узкая рука, покоящаяся на бедре, подчеркивают линию ноги, а лиф с плоской грудью контрастирует с увеличенными рукавами платья, шляпой с перьями и бантиками и шевелюрой на голове героини. Зонт она держит как хлыст для верховой езды. Прищуренные глаза и чувственный рот подчеркивают смелую, доминантную позу героини, которая расположена над фигурой Пьера. Рядом с ним нарисована фигура музыканта, одна ступня которого изображена в виде копытца. Он держит в руках гитару и украшен радостной и грустной масками. И здесь очевидно ироническое отношение Бердсли как к «новой» женщине, так и к самому себе, часто изображающему себя в образе Пьера.

\* \* \*

Вторая реминисценция к Бердсли в романе Хиченза содержит упоминание журнала “The Yellow Disaster”, который мадам Вальтези планирует почитать дома и «полюбоваться на то, как мистер Обри Бердсли изобразил архиепископа Кентерберийского»: “I will stay at home and read the last number of 'The Yellow Disaster.' I want to see Mr. Aubrey Beardsley's idea of the Archbishop of Canterbury. He has drawn him sitting in a wheelbarrow in the gardens of Lambeth Palace, with underneath him the motto, 'J'y suis, j'y reste.' I believe he has on a black mask. Perhaps that is to conceal the likeness” [Hichens

1894: 85]. Название журнала «Желтая книга» у Хиченза пародийно представлено как «Желтая катастрофа (бедствие, несчастье)».

Однако в выпусках журнала «Желтая книга» не оказалось карикатурного рисунка Бердсли, экфрасис которого включен в речь мадам Вальтези. По ее описанию, архиепископ изображен в черной маске, сидящим в тачке в саду Ламбетского дворца (“sitting in a wheelbarrow in the gardens of Lambeth Palace”). Архиепископ Кентерберийский (Эдвард Уайт Бенсон, 1883–1896) выступил против епископа Линкольнского Эдварда Кинга (1885–1910) в 1888–1890-м гг. за нарушения в литургической практике. Ламбетский дворец – лондонская резиденция архиепископа Кентерберийского. По словам мадам Вальтези, внизу рисунка Бердсли есть подпись на французском языке “J'y suis, j'y reste” («Я здесь, и я останусь здесь»). Экфрасис этого приписываемого художнику рисунка может быть связан с симпатией Бердсли к Эдварду Кингу, который был директором англо-католического теологического колледжа, а затем профессором Оксфордского университета и обвинялся в близости к католицизму. Маска (“black mask”) лейтмотивна в графическом и литературном творчестве Бердсли: связана с маскарадом и «галантными праздниками».

В пародии Хиченза экфрасис рисунка подхватывает миссис Виндзор, хваля его и подпись к нему: «Очень искусная работа, должна вам сказать (“it is very clever”). Внизу всего три строчки (“three lines”) – две относятся к тачке, одна посвящена архиепископу» [Хиченз 2009: 62; Hichens 1894: 85–86]. Вымышленные подписи к рисунку акцентируют внимание на характерной для Бердсли художественной особенности: на полях листа он располагает текст как название рисунка («Поцелуй Иуды», 1893; «Алая пастораль», 1895, «Изольда», 1895, «Феликс Мендельсон Бартольди», 1896, «Карл Мария фон Вебер», 1896), как цитату из произведения, к которому сделан лист («Я поцелую твои губы, Иоканаан», 1893), как высказывание на французском языке к вымышленному автопортрету в постели («Клянусь Диоскурами – не все чудовища водятся в Африке!», 1894) или как надпись на

латинском на постаменте («И я в Аркадии...», 1896) и др. Все примеры могут быть рассмотрены как воплощение идеи художественного синтеза, когда изображение соединяется с литературным текстом, вымышленным или процитированным художником-графиком из иллюстрируемого произведения и расположенным на поле листа.

Вымышленный рисунок Бердсли хвалит также лорд Реджи, отмечая его изысканную простоту: “What exquisite simplicity!” [Hichens 1894: 86]. Слово *exquisite* в значении ‘изысканный, изящный’ множество раз встречается на страницах романа Уайльда «Портрет Дориана Грея».

У Хиченса не случайно упоминания имени Бердсли принадлежат в основном женщинам – миссис Виндзор (Mrs. Windsor) и мадам Вальтези (Madame Valtesi). Они обе демонстрируют тип «новой женщины», восхищаются острозвием и парадоксальными суждениями об искусстве, пренебрежительно отзываются о традиционных ценностях – браке, детях, религии, и восхваляют эстетизм, воплощенный в образах Эсме Амаринта и Реджинальда Гастингса. Хиченз представляет этих героинь гротескными фигурами.

Так миссис Виндзор восхищена умением сочинять афоризмы, которое она считает более предпочтительным, чем быть артистом или художником (“the greatest author or artist”). Она не может вспомнить афоризм мистера Амаринта о жизни и добродетели, заменяя его остротой об остроте: «Э... дайте вспомнить... э... что-то о жизни... о добродетели... словом... одну из ваших лучших острот. Но не подумайте, что я смеялась! Я позволила себе лишь слегка улыбнуться ... ведь только умная острота достойна улыбки, глупая – всегда вызывает смех (“We smile at wit; we laugh at buffoonery”)» [Хиченз 2009: 13; Hichens 1894: 8]. Ее суждения о литературе претендуют на оригинальность, восхваляя недавно опубликованное произведение поэта Грея и умаляя уже признанных тогда романтика Вордсворт и прерафаэлита Россетти. Несмотря на то, что миссис Виндзор «увлекалась в основном творчеством неизвестных поэтов (“she read much minor poetry, and knew all

the minor poets") и знала про них все, она не разбиралась в поэзии и искренне считала, что произведение Джона Грея "Рисунки серебряным карандашом" было намного лучше, чем ода Вордсворта "Откровения бессмертия" или "Небесная подруга" Россетти» [там же: 39; *ibid.*: 51]. Восприятие миссис Виндзор музыки, как и литературы, гротескно. Парадоксально сочетается низкое качество услышанного ею гимна и его воздействие на нее: «Его некая архаичность, если не сказать убогость ("archaic simplicity, not to say baldness") ввергала миссис Виндзор в необыкновенный экстаз ("exotic raptures")» [там же: 52; *ibid.*: 71].

Образы миссис Виндзор и мадам Вальтези пародируют религиозное ханжество. Они, как герои Дж. Боккаччо, отправляются за город. Проводя неделю в Суррее отшельниками ("It is like a dear little desert in the oasis..."), они ничего не делают и много едят, а однажды сходили в местную церковь ради новизны впечатлений: "We do nothing, and we eat a great deal. Nobody calls upon us, and we call upon no one. We go to a country church on Sunday once, just for the novelty of it" [Hichens 1894: 21]. Мадам Вальтези эпатажно запамятали о количестве заповедей: «То ли семь, то ли семнадцать. Вероятнее всего, что семнадцать. Я уверена, что их должно быть много» [Хиченз 2009: 99]. Гостиная – это место для уныния, а церковь – для веселья: «безбожное веселье влечет меня своим великолепием» [там же: 103]. Одежда для церкви подобрана у обеих дам соответствующе. У мадам Вальтези это широкополая шляпа, «в которой, по ее мнению, она чувствовала себя чрезвычайно набожной ("feel religious")». Миссис Виндзор «решила придать свой набожности настолько патриархальный оттенок, насколько это было возможно», поэтому она надевает простенькое платье, маленькую шляпку, которая «была просто олицетворением святости ("holiness")» [Хиченз 2009: 105; Hichens 1894: 158, 159]. Обе дамы нетерпимы к детям, которых пригласили на пение хорала, сочиненного Реджи, и обед. Миссис Виндзор рада, что у нее нет детей, так как они «чрезвычайно назойливы». Мадам

Вальтези соглашаясь с собеседницей, сравнивает их с почтовыми марками, которые так же прилипчивы [Хиченз 2009: 128].

Отношение Хиченза к ним проявляется через сопоставление их с леди Локки, которая представлена «заурядной», по мнению лорда Реджинальда, женщиной, но здравомыслящей. В finale романа Реджи, которому отказалась леди Локки, покидает дом в Сурре, с ним собирается и мистер Амаринт. Миссис Виндзор раздосадована отъездом гостей-мужчин («она была в ужасе») и распадением кружка. Мадам Вальтези тоже собирается покинуть «Пристанище» – она идет на французскую пьесу: «Мне нравятся французские пьесы, они всегда действуют на меня пагубно». А леди Локки отправляется с сыном Томми на побережье. Амаринту кажется, что это «заурядно». «Но чрезвычайно полезно для здоровья», – парировала леди Локки [Хиченз 2009: 132].

Таким образом, упоминание имени Бердсли в романе Хиченза тоже носит пародийный характер, иронически представляя проявления «нового времени»: эстетизм и острословие, женскую эмансипацию и утрату искренней веры. Автор романа не называет реально существующие рисунки художника, а создает вымышленную карикатуру, приписывая ее Бердсли и вкладывая ее оценку в уста сатирических персонажей.

## Выводы по главе 1

В середине 1890-х гг. Бердсли-график сотрудничал с разными журналами, но наибольший отклик вызвали его рисунки в «Желтой книге», «Скетче» и в «Савое», где он был художественным редактором, а также постеры к спектаклям и иллюстрации к книгам. В журнале «Панч» регулярно публиковались рецензии, в которых рисунки Бердсли связывались с «Новым искусством» (импрессионизмом и творчеством прерафаэлитов) и противопоставлялись природе и традиционному искусству.

Пародирование выражалось в искажении имени художника и названий журналов, часто довольно грубом (усы, пиво, желчь, сервелат), в умалении творческого процесса и его результата, в акцентировании страдания зрителей, в снижении гротескных образов до ассоциаций с животными и растениями (обезьяна, жаба, тыква, орехи), во введении фигуры «старомодного» цензора. Особое внимание уделяется теме «новой» женщины, изображению гротескных персонажей в работах художника.

Поскольку сам Бердсли создал в своих произведениях изящный гротескно-пародийный стиль, рисунки в «Панче» кажутся не столько пародиями на его произведения, сколько грубыми подражаниями, а стихотворные и прозаические отклики стимулировали художника продолжить начатую игру как в графике, так и в литературном творчестве.

Упоминания Бердсли в пародийном романе Хиченза тоже связаны с контекстом «нового искусства» и образом «новой женщины», что будет характерно и для последующей рецепции творчества художника в романной прозе. Вымышленная карикатура на архиепископа носит откровенно пародийный характер и подчеркивает лицемерное отношение героев к церкви.

## ГЛАВА 2.

### РЕЦЕПЦИЯ ОБРИ БЕРДСЛИ И ЕГО ТВОРЧЕСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АДЫ ЛЕВЕРСОН

Кроме проанализированных в первой главе диссертации материалов, в «Панче» в середине 90-х гг. XIX в. появились анонимные пьесы “The Scarlet Parasol” и пастиш “Dickens Up to Date; Or Fiction Repeats Itself”, в которых объектом пародии стали Бердсли и его творчество. Оба произведения принадлежали Аде Леверсон (Ada Esther Leverson, 1862–1933). Она была известна своими остротами и дружбой с Оскаром Уайльдом, который называл ее “The Sphinx” [Hyde 1962: 163, 223]. Леверсон не отвернулась от Уайльда, поддерживала его в тюрьме и после освобождения [Уайльд 2007: 182–183]. В 1893–1895 гг. Ада Леверсон писала в «Панч» шуточные произведения и пародии на Уайльда: «Утренний прием», «Блудница», «Подслушанный фрагмент диалога», «Как неблагоразумно быть найденным в саквояже». Переводчик М. Матвеев отмечает общие особенности пародий писательницы: прием монтажа и смена причины и следствия, отрицания и парадоксы из трюизмов, сочувствие проявлениям эстетизма и высмеивание их напыщенности [Леверсон 2017: 261–262].

Леверсон и Бердсли обменивались письмами. Известны четыре письма Бердсли 1895 и 1896 гг., темы которых – театр, Уайльд и постановка его пьес. Находясь в Лондоне, Бердсли посещает театр и занимает ложу Леверсон: “It is so sweet of you to give me a place in your box tomorrow night” [The Letters... 1970: 80]. Здесь он, возможно, смотрит постановку уайльдовских драм: “I shall be enchanted to come to the play this evening!” [ibid.; см. также: Raby 1998: 63]. С подачи Ады Леверсон Бердсли планирует сделать «небольшую картинку» к одной из ее пародий. Возможно, речь идет об опусе «Как неблагоразумно быть найденным в саквояже», опубликованном в «Панче» 2 марта 1895 г.: “I will certainty make a little picture with that title only you must give me some suggestion for it” [The Letters... 1970: 80].

## 2.1. Аллюзии к О. Бердсли в пьесе «Алый зонтик»

Пьеса Ады Леверсон «Алый зонтик» (“The Scarlet Parasol”) была опубликована в трех выпусках «Панча» 25 мая, 1 июня и 8 июня 1895 г. и сопровождалась тремя рисунками Э. Т. Рида. По мнению М. Стерджиса, название «Алый зонтик» отсылало к рисунку Бердсли «Алая пастораль» [Стерджис 2014: 276]. Рисунок Бердсли “The Scarlet Pastorale” (рис. 18) был создан в 1894 г. и опубликован 10 апреля 1895 г. в еженедельном иллюстрированном журнале “The Sketch” (vol. 9, no. 115). На листе изображен танцующий Арлекин в маске, воротник которого делает его похожим на Пьера. На занавеси за ним представлены фигуры в масках и шароварах, с рогами и копытами. Название рисунка отсылает к ‘scarlet women’, женщинам легкого поведения, которых часто видели на театральных гуляниях и балах-маскарадах [Aubrey Beardsley 2020: 156].

«Алый зонтик» Леверсон – это пьеса из трех актов об одном дне из жизни светского общества, построенная на контрасте героев и их ролей. Виолу Трэверс и ее супруга Альберта Трэверса в их елизаветинском доме навещает сестра Виолы Мириэл Вэйн. Гостями также являются семейный врач доктор Валентин Робертс, мистер и миссис Эверидж, молодой повеса Клод Миньон и юный арфист Алан Рой. В первой сцене, действие которой происходит на террасе дома, герои представляют себя и свои мечты в диалогах. Двадцатилетняя Виола Трэверс скучает без волшебства и романтики: “And I have no romance. I have everything else; but I have not a romance” [Leverson 1895: 249]. Альберт наивно и прозаично радуется уткам, коровам и лягушкам. Супруги ничего не скрывают друг от друга и делятся любыми впечатлениями. На вопрос Виолы об идеальном супруге незамужняя Мириэл иронично высказывает о немолодом, знающем жизнь мужчине, с седыми волосами и усталыми глазами. В противоположность ей Виола мечтает о гениальном молодом человеке, перед которым открыт весь мир и для которого Виола была бы источником вдохновения, путеводной звездой.

Уже в первой сцене возникают мотив упавшей (забытой) вещи и мотив травмы, которые связаны с репутацией, находящейся в опасности. Мечтающая о каком-нибудь секрете от супруга, жаждущая тайны и жалующаяся на скучную жизнь с Альбертом, Виола несколько раз роняет носовой платок, который поднимает Мюриэл. Травма колена у горничной в доме Трэверсов становится предлогом для очередного визита доктора Робертса, восхищающегося Виолой. Клод Миньон навещает Виолу и Мюриэл. По характеристике Виолы, он светский повеса, художник-дилетант, машинально флиртующий направо и налево: “He is the most accomplished idiot in London. He sings, plays, paints, plays games, flirts – I think his flirting, though, has rather gone off. It is getting mechanical” [Leverson 1895: 249].

Талантливый арфист Алан Рой еще до появления в доме Трэверсов по-разному оценивается присутствующими. Альберт недолюбливает его как молодого художника: “...though I don't approve of child artists. Poor little chap!” На восхищенную реплику мистера Эвериджа о том, что Алан похож на ангела (“He is most amazing. <...> He looks quite an angel playing the harp”), Альберт предполагает, что он привезет свой нимб в шляпной коробке, и сопровождает насмешку искаженной цитатой из 34 псалма Давида: “Young lions do lack –”.

Алан – юный гений (“infant prodigy”). Публикация пьесы в «Панче» сопровождалась рисунком Э. Т. Рида с изображением худощавого героя с тростью, очертания тела которого напоминают арфу (рис. 19). Бердсли тоже в юности называли вундеркиндом за игру на рояле. В пьесе описание внешности Алана выделено курсивом: “Tall young man, in light grey suit. He wears a turned-down collar, a pink button-hole, and carries a little stick” [Leverson 1895: 249]. Оно кажется экфрасисом портрета Бердсли 1895 г. кисти Жака-Эмиля Бланша [Оскар Уайльд, Обри Бердслей... 2014: 73], на котором изображен худощавый молодой человек в светло-сером костюме с розовым цветком в петлице и с небольшой тростью в руке (рис. 20).

С первого появления Алан поражает своими парадоксальными высказываниями. Манерность слышна в объяснении Алана, почему он не взял арфу: он поздно играл накануне, и бедняжке нужно отдохнуть: «Это ужасно с моей стороны!» Гости, узнав о его забывчивости, издали притворный вздох разочарования и облегчения. Обращая внимание на парижское платье одной из дам, Алан неожиданно упоминает о Боттичелли: «*Miss Vane, you look like a Botticelli in a Paris dress*» [Levenson 1895: 249]. Бердсли сделал карандашный рисунок «Сандро Боттичелли» (1892). Этот «вымышенный портрет», отмечает А. Сидоров, «имеет гораздо больше общего с лицами Берн-Джонса и Россетти, чем с типами Боттичелли» [Бердслей 2002: 10]. Первая сцена завершается акцентированием мотива упавшей (забытой) вещи. Мириэл поднимает упавший носовой платок Виолы, в то время как Алан замечает милый алый зонтик Виолы: “*Oh, what sweet scarlet parasol!*” [ibid.].

Вторая сцена пьесы открывается в гостиной дома, где, как и в начале первой сцены, звучит мотив скуки и отсутствия секрета в жизни Виолы. Внести разнообразие не может даже Клод Миньон, признающийся в любви обеим дамам. В этой сцене Алан Рой предстает как парадоксальный молодой человек: он не знаком с обычным для его возраста кругом чтения – «Робинзон Крузо», «Дон Кихот», он не читал до десяти лет, а потом прочел «дорогого» Герберта Спенсера. Пытаясь быть любезным, он предлагает миссис Эверидж полюбоваться на цветы. Узнав, что она больше любит деревья, Алан восклицает “*What! on the table!*” и обращается к Виоле с предложением взглянуть на луну на террасе. В гостиной присутствующие обсуждают Алана:

*Mr. Averidge. It's perfectly amazing! That boy knows everything. He talks politics –*

*Claude. He's a staunch Tory!*

*Mr. Averidge. Literature –*

*Claude. He tells me he's not a Romanticist; he cares only for the Classics.*

*Mr. Averidge.* Art –

*Claude (resigned).* He dismisses Symbolism with a word, smiles at Impressionism as old-fashioned, but speaks most kindly both of MILLAIS and WHISTLER. He calls them ‘poor dears’. I *think* that was the phrase. I won’t be sure, but I think so.

*Mr. Averidge.* Yes, he’s astounding. [Leverson 1895: 261]

В характеристике героя пародийно представлены взгляды Бердсли на политику, литературу и искусство. Алан рассуждает о политике как убежденный тори, в литературе его интересует только классика, не романтизм, он отвергает символизм, называет старомодным импрессионизм, иронично-доброжелательно отзыается о Миллесе и Уистлере. Около 1893 г. Бердсли создает карикатуру на картину Д.Э. Миллеса «Портрет Эвелин Лис, сидящей на берегу в белом платье» (1875). Задумчивая круглолицая девочка, которая держит на коленях стебельки полевых цветов, на листе Бердсли превращается в угловатого подростка на куче песка с лопатой и ведром [Оскар Уайльд. Обри Бердслей... 2014: 77] (рис. 21). Знаменитую подпись Уистлера – бабочку – Бердсли стилизует в виде цветка с изогнутыми стеблями и каплеобразными листьями (рис. 22).

Второе действие пьесы Леверсон строится на параллелизме отношений двух пар героев: в бильярдной Клод, слушая игру Мюриэл на органе, пытается ее очаровать, а на террасе Алан пытается пленить Виолу, делая комплименты красоте ее глаз и привлекая знаниями хиромантии.

Эпизод игры Мюриэл на органе, согласно авторским ремаркам, является экфрасисом картины в духе прерафаэлитов Ф. Дикси «Гармония» (1877): “*In the Billiard-room. MURIEL playing the organ. CLAUDE by her side trying to look like DICKSEE’s picture, ‘Harmony’*” [Leverson 1895: 261]. На полотне Дикси изображен молодой человек, который с обожанием смотрит на играющую на органе девушку. Клод любезен с Мюриэл и пытается ухаживать за ней. На банальный вопрос, создавалось ли у нее ощущение того, что так уже было, и не кажется ли ей, что они знакомы уже давно,

Мюриэл отвечает, что ее собеседник повторяет реплики. Мюриэл сравнивает себя со Святой Цецилией Римской, которая покровительствовала церковной музыке, а Клод себя – со Святым Антонием, отшельником, основателем монашества:

*Muriel. I feel exactly like St. Cecilia when I am playing the organ.*

*Claude. And I feel like St. Anthony, Miss VANE.* [Leverson 1895: 261]

На террасе Алан предлагает Виоле сбежать на прогулку в поле: он наймет коляску (“dog-cart”), встретятся они в переулке, а Виола удалится из дома под предлогом обучения сирот шитью. Алан просит Виолу называть его «Алан», пока никто их не видит. Во время диалога он поднимает упавший веер Виолы. Таинственность придуманных Аланом обстоятельств придает веселость ситуации и одновременно граничит с ложью:

*Viola. But – Master ROY –*

*Alan. Don't call me Master ROY. Call me ALAN – when no one is listening.*

*Viola. ALAN – wouldn't it be much simpler, merely to say we were going for a drive, and to order the carriage?*

*Alan. Then where's your mystery?*

*Viola. Very well! Then mind you don't tell anyone!*

*Alan. Not tell anyone, Mrs. TRAVERS! But what's the use of a secret if one doesn't tell it to everyone?*

*Viola. Oh!* [Leverson 1895: 261]

Виола просит Алану никому ничего не рассказывать. Алан восклицает: «Что толку в секрете, если его не рассказывать всем подряд?» Парадоксы в речи Аланы призваны очаровать его собеседницу и сформулированы в духе Уайльда.

Действие третьей сцены начинается в гостиной с мотива потерянного зонтика. Заподозрив намечающийся адюльтер, Мюриэл через Алану передает Виоле зонтик, который в качестве потерянной вещи символизирует нарушение репутации. Прогулка героев оборачивается разочарованием и их контрастным поведением. Если Алан стремится быть любезным,

восхищается пейзажами и искренне недоумевает, почему Виола опасается прохожих, то Виола вздрагивает, говорит раздраженно и пытается быть веселой. Еще в начале прогулки, встретив священника с супругой, она кланяется им и густо краснеет, а затем, увидев вдали человека в шляпе, задается вопросом, не знакомый ли это. В сценических указаниях говорится о настроении героев: Виола – *starting violently; She bows, blushing crimson; pettishly; trying to enjoy herself; starting;* Алан – *candidly; trying to recover the thread; ironically.* Выбираясь из тележки, Виола подворачивает ногу. Алан везет спутницу домой. Образ алого зонтика, который добродетельная Мюриэл передала Алану с предупреждением, становится символом свободного поведения Виолы. По возвращении домой ее супруг и гости узнают об оставленном в экипаже Алана зонтике. Ситуацию спасает Мюриэл, сказав, что это она дала Алану парасоль для защиты от солнца:

*Muriel (apart to ALAN). Shall I betray you? (To ALBERT.) The fact is Master ROY went out alone, to develop an idea; and I lent him VIOLA'S parasol, because he was afraid of getting sunburnt.*

[Everyone laughs.]

*Alan.* One *has* to be so careful. Freckles run dreadfully in my family. I had them once, and a relapse is *most* dangerous! [Leverson 1895: 268]

Настойчиво повторяющийся мотив потерянной вещи (упавшего носового платка, веера и оставленного зонтика), связанный с угрозой репутации героини, пародийно указывает на пьесу О. Уайльда «Веер леди Уиндермир» (1893) и комически дополняется мотивом травмы.

Таким образом, пьеса Ады Леверсон «Алый зонтик», как и другие произведения писательницы, обращается к творчеству Оскара Уайльда. Однако в образе Алана Роя очевидно портретное сходство с Бердсли, пародируется его эстетизм и парадоксальность его поведения. Рисунок Э. Т. Рида также подчеркивает внешнее сходство Алана с Бердсли и использует графические приемы художника. Аллюзии к рисунку Бердсли «Алая пастораль» акцентируют внимание на проблемах женской

эмансипации. Вместо толстого Арлекина у Ады Леверсон появляется тощий музыкант (Пьеро), похожий на Бердсли, а вместо женщин легкого поведения в масках – светские дамы, мечтающие об адюльтере.

## **2.2. Пастиш «Диккенс сегодня, или Литература повторяется» на роман Бердсли «Под Холмом»**

После публикации 11 января 1896 г. в журнале “The Savoy” первых трех глав романа «Под Холмом» Бердсли [The Letters... 1970: 108] сразу же проявился интерес к его литературному творчеству. 25 января в «Панче» появилась анонимная публикация Ады Леверсон «Диккенс сегодня, или Литература повторяется» (“Dickens Up to Date; Or Fiction Repeats Itself”). Литературные опусы художника-графика появлялись в печати и раньше: еще в 1885 г. в журнале “Past and Present” было опубликовано стихотворение «Храбрец» (“The Valiant”, 1884). Однако именно в истории о Венере и Тангейзере воплотился с необычайной силой синтетический дар Бердсли – писателя и художника, и главы романа вызвали резонанс в юмористическом журнале.

Вероятно, Бердсли знал о готовящейся публикации в «Панче». 21 января 1896 г. он пишет Леверсон о том, что «жаждет увидеть» ее бурлеск (“burlesque”) [The Letters... 1970: 113]. Бердсли вполне мог оценить опус Леверсон, потому что в беседе у него самого проявлялись пылкость и остроумие, как отмечал Р. Росс, а также был «удивительный талант к копированию и пародированию» [Бердслей 1992: 232]. А. Саймонс называл незаконченный роман «Под Холмом» «новой версией, пародией» (“a new version, parody”) на историю о Венере и Тангейзере и сравнивал с пародиями Лафорга, отмечая одновременно непохожесть произведения Бердсли на них или что-либо подобное [Symons 1925: 16].

Опус «Диккенс сегодня, или Литература повторяется» воспринимается в контексте журнала «Панч» как литературная пародия, она небольшого

объема, расположена на крайней правой полосе листа. Претексты произведения «считывались» современниками автора. «Диккенс сегодня...» построен на соединении эпизода из 28 главы реалистического романа Чарльза Диккенса «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1838–1839), в котором Кейт Никльби читает вслух для миссис Уиттерли французский роман в трех томах под названием «Леди Флабелла», и эпизода из 2 главы «О том, каким образом была причесана и одета к ужину Венера» новой публикации декадента Обри Бердсли «Под Холмом» [Табункина 2010: 52–58; Табункина 2011: 11–18].

Принцип повтора, акцентированный в заглавии журнальной публикации (“*fiction repeats itself*”), подпись и латинское выражение в конце текста «Николас Никльби. Глава 28 (внеся необходимые изменения)» (“*Nicholas Nickleby, Chap. XXVIII. (mutatis mutandis)*” [Dickens Up to Date... 1896: 46]), выделение курсивом 4, 5, 6, 7, 8 абзацев указывают на соединение претекстов, которое можно определить как пастиш (*фр. pastiche*): 1) пародия, подражание; стилизация; 2) пастичио, опера, составленная из отрывков других опер. Для пастиша характерно ностальгическое настроение, отсутствие «скрытых мотивов пародии», «сатирического импульса», смеха и ощущения некоей нормы [Джеймисон 2004: 277].

Сближение Диккенса и Бердсли обусловлено, в частности, важной ролью, которую играл театр в их жизни и творчестве. Диккенс с юных лет мечтал быть актером и готовился к работе в театре [Ивашева 1954: 46, Михальская 1987: 19], выступал как актер-любитель, потом организовал театр на дому [Сильман 1958: 44–45]. Диккенс писал пьесы, читал на публике свои произведения, и в целом через всю жизнь пронес любовь к театру (см. об этом: [Михальская 1989: 11; Потанина: [text5.htm](#)]). Бердсли тоже играл «заглавные роли во всех школьных исторических представлениях», организовывал «ежедневные театральные представления», сам «рисовал и иллюстрировал программы» и даже «написал пьеску» [Бердслей 1992: 172–

173, 227; Raby 1998: 15–16]. Упоминают несохранившийся фарс «Коричневый этюд» (“A Brown Study”) [Foss 1955: 17].

Исследователи отмечают «фарсовое происхождение комических ситуаций» произведений раннего периода творчества Диккенса [Сильман 1958: 51]. Он ориентировался как на литературную, так и на театральную традицию, «широко используя приемы и принципы построения современных ему сценических представлений» [Михальская 1987: 23]. В целом «игровое начало» выполняет в творчестве автора «разные функции» [Потанина: text3.htm]. Так, характерный для театра мотив игры реализован в 28 главе романа «Жизнь и приключения Николаса Никльби» с помощью приема вставки одного романа в другой. Театральное начало романа проявляется не только в том, какое важное место занимают в нем персонажи из театральной труппы («жизнь актеров и характеристика провинциального театра является одним из существенных эпизодов» [Сильман 1958: 45]), но и в строении романа – чередовании эпизодов-сцен [Михальская 1989: 10].

Произведение Бердсли «Под Холмом» было задумано, по выражению К. Н. Савельева, «как вереница сцен», т.е. «каждая сцена – отдельная глава» [Савельев 2005: 21]. В Царстве Венеры исполняется балет, глава о котором организована по принципу «пьеса в пьесе» (точнее – балет в романе), разыгрываются музыкальные спектакли, комедии, исполняются оперы, концерты, герои играют в шарады и пословицы, ставят пантомимы, волшебные живые картины и эксцентрические варьете. В романе подробнейшим образом, как в либретто, описаны декорации и реквизит, последовательность картин и выходов актеров, а характеристика театральных костюмов и внешнего вида актеров даже заслоняет собственно музыкальные особенности представлений [Бочкарева, Табункина 2010а: 176–203]. Как художник и критик, Бердсли непосредственно обращается к театру в эссе «Проспект для Вольпоне», рекламируя комедию Бена Джонсона [там же: 116–124].

В письмах Бердсли находим упоминания ряда писателей, среди которых как классики английской литературы, так и современники художника. Это Чосер, Б. Джонсон, Скотт, Браунинг, Уэллс, Гарди, Моррис, Пейтер, Мередит, Суинберн, Йейтс, Уайльд, Госсе, Дж. Грей, Доусон, О'Салливан, Саймонс и др. Имя Диккенса в доступных нам опубликованных письмах упоминается лишь однажды. Примерно в 1883 г. (в возрасте 11 лет) Бердсли пишет другу семьи леди Генриэтте Пелхэм о сделанных им рисунках. Мальчик беспокоится о том, что забыл подписать названия вывесок «Maupole Inn» и «Boot Inn» из «Барнеби Раджа» Диккенса. Это роман «о Гордоновских бунтах и бунтовщиках, которые встречались в Boot Inn» [The Letters... 1970: 14]. Р. Росс вспоминает, что в «ранние дни» Бердсли «обменивал свои рисунки ... на иллюстрированные книги и комментированные издания английских классиков» [Бердслей 1992: 229]. Однако, по мнению Росса, Бердсли «мало интересовался романами, исключая французские»: «Насколько мне помнится, никогда не читал Диккенса, Теккерея или Джордж Элиот, хотя в последние месяцы своей жизни наслаждался Вальтером Скоттом» [там же].

В 1887 г. в еженедельнике «Пэлл-Мэлл газетт» на книгу Ф. Марзаэлса «Жизнь Чарльза Диккенса» (1887) появилась анонимная рецензия «Новая книга о Диккенсе» (“A new Book on Dickens”), принадлежавшая перу О. Уайльда. Бердсли в это время учился в брайтонской школе. Оценивая произведения писателя и биографа, Уайльд три раза (из четырех) так или иначе упоминает имена персонажей романа «Жизнь и приключения Николаса Никльби» [Уайльд 1993: 138]. Сама биография и отклик на нее в периодике могут свидетельствовать о высокой популярности Диккенса и его романов в среде соотечественников.

А. Сидоров писал, что больше чем английскую, «Бердслей знал и любил» французскую литературу, а ее классиков – «больше, чем современников» [Бердслей 1992: 272]. Р. Росс вспоминал, что в 1896 г. Бердсли «обратил внимание на XVIII в., литературой которого всегда

глубоко интересовался» [Бердсли 1992: 236]. Особенное увлечение как французским, так и английским XVIII в. сказалось на иллюстрациях к «Манон Леско» Прево, «Опасным связям» Лакло, «Похищению локона» Поупа.

Вставным «французским» романом «Леди Флабелла», который представлен как отрывок из читаемой книги, Диккенс вводит в «Жизнь и приключения Николаса Никльби» чужое слово, получая характерное для романа разноречие – «чужая речь на чужом языке, служащая преломленному выражению авторских интенций» [Бахтин 1975: 137]. Фрагмент романа «Леди Флабелла» в таком контексте выступает пародией на стиль французской литературы и культуры рококо, для которого характерны пространства будуаров, гостиных, акцент на чувствах. В столкновении стилей романов Диккенса и «Леди Флабеллы» резко и отчетливо проступает «нарочитая ощутимость чужого слова» [Бахтин 1994: 92].

В пастише Ады Леверсон фрагмент из романа Бердсли «Под Холмом» не случайно заменяет фрагмент из французского романа XVIII в. Имя героини романа «Леди Флабелла» (Lady Flabella), созвучное с *flabellé* (*фр.* веерообразный) или *flabellate* (*англ.* вееровидный), вызывает аллюзию к предмету дамского туалета – вееру, который использовался как символичный предмет флирта, открывая тайные намерения хозяйки. Веер – характерная деталь романа рококо и графики Бердсли.

В отрывке из романа «Леди Флабелла» значимы такие детали, как носовой платок и письмо в конверте, названные по-французски (“*mouchoir*”, “*billet*”, “*envelope*”). Сама леди Флабелла разговаривает по-французски, вставляя в свою речь английские слова: “‘*Chérizette, ma chére, donnez-moi de Veau-de-Cologne, s'il vous plait mon enfant*’ <...> ‘*Mercie – thank you*’, said the Lady Flabella <...> ‘*Mercie – that will do*’” (здесь и далее роман в оригинале и переводе цитируется по изданиям: [Dickens 1894: 372–373; Диккенс 1989: 387–388]). В романе Бердсли французские слова встречаются на протяжении первых трех глав и всего романа в целом, обозначая в основном нюансы

обонятельных и осязательных ощущений, а также названия блюд и приемов пищи, характер разговоров, состояние героев. Автором использованы слова из сферы театра, живописи и чувственной французской культуры в целом. Исследователями отмечено, что Бердсли часто заменял английские слова французскими. Такая игра слов (“game with words”) проявляется в использовании “chevelure” вместо “hair”, “pantoufles” для “slippers” [Symons 1925: 18] (то же наблюдаем и в письмах графика).

В романе «Леди Флабелла» внимание акцентировано на изображениях предмета туалета и частной жизни – платке и письме. Платок, выполненный «из тончайшего батиста, обшитый драгоценными кружевами и украшенный по четырем уголкам гербом Флабеллы и гордым геральдическим девизом сей благородной семьи». «Надушенное письмо» (“scented billet”) подается на «великолепном подносе чеканного золота» и запечатано «благоухающей печатью». С письмом и носовым платком связан мотив аромата. Носовой платок «щедро» окроплен «душистой смесью». «Восхитительный аромат» ассоциативно отсылает к «очаровательному, мечтательно выточенному носику» (“delicious fragrance, exquisite, but thoughtfully-chiselled nose”) Флабеллы. По сути, окропление душистой водой носового платка и получение надушенного письма от возлюбленного – это два эпизода, составляющие сюжет представленного отрывка.

У Бердсли мотив аромата – один из ключевых мотивов не только во второй главе, но и во всем романе, где создается пространство царства Венеры. Обильные ароматы странных цветов, мрачных и безымянных, окутывают лес перед входом в Холм. На террасах и будуарах вспыхивающие свечи в подсвечниках – это ароматные факелы. Аромат источают и «излюбленные цветы» модерна [Ковалева 2002: 108]: ирисы, розы, лютики, водосбор, нарциссы, гвоздики, лилии рассыпаны на скатертях из белого дамаска на пятой террасе. Изысканно пахнет надушенная шевелюра Венеры. Запахами наполнены будуары. Слабое эротическое благоухание, источаемое лавандовой водой, исходит от кушеток и подушек. Сладкий, даже

приторный, аромат подчеркивается изысканной формой флаконов цветочных духов; причудливым плетением решеток, на которых искусно закручены розы; хрупкими фарфоровыми горшками, в которых растут апельсиновые и миртовые деревья.

Мотив туфелек и ножек также играет важную роль в романах «Леди Флабелла» и «Под Холмом». Ножки леди Флабеллы описываются как «маленькие» и «похожие на мышек» (“*inserting her mouse-like feet*”). Они становятся предметом ритуального преклонения, когда слуга, «отвешивая грациозные поклоны, приблизился к ногам своей прелестной госпожи и, опустившись на одно колено», подал на подносе письмо. В романе Бердсли ножки божественной Венеры – объект не только преклонения окружающих ее карликов и голубей, но и эротического восхищения. Так голуби теснились вокруг ее ног и нежно задевали лодыжки, а карлики трогали их пальцами и прикасались к ним губами. Бердсли акцентирует внимание на чувственной стороне ножек Венеры, упоминая другие интимные части женской одежды – подвязки и чулки, из-за которых чуть не разгорелась драка [Beardsley 1996: 82–83].

Мотив ножек развивается в мотиве туфелек. Если в отрывке из романа «Леди Флабелла» «голубые атласные туфли» «невзначай» становятся предметом «полушутливых-полусердитых пререканий» между Флабеллой и молодым полковником Бефилером в «Зале для танцев» герцога Минсфенилла, то Бердсли разворачивает целую галерею разнообразной обуви богини. Мотив туфелек от первого упоминания в начале второй главы романа («Милламан держала легкий поднос с туфельками») получает развитие в детализированном перечислении разных вариантов обуви, принадлежащей героине (этот прием по-разному представлен в поэтике Ф. Рабле и Л. Стерна): «Тут были туфельки из серой, черной и коричневой замши, белого шелка и розового атласа, из бархата и легкой тафты; другие – морского цвета, усеянные цветом вишни, красные, отделанные ивовыми веточками, и серые, украшенные яркокрылыми пташечками; тут были

каблучки из золота, серебра и слоновой кости», разнообразные пряжки, ленты, пуговицы и подметки [Бердслей 2001: 50].

Место действия в обоих произведениях – будуар. Протекание событий «в интерьере» – «примета зрелого романа рококо в 1730-е гг.» [Пахсарьян 1996: 38]. В «Леди Флабелле» дверь будуара искусно скрыта «богатыми портьерами из шелкового дамаска цвета итальянского неба». При этом лакеи, о костюме которых сообщается тут же, воспринимаются как неотъемлемая часть этого пространства: «одетые в ливреи цвета персика с золотом, вошли бесшумной поступью в комнату в сопровождении пажа в bas de soie – шелковых чулках». В романе «Под Холмом» Бердсли действие происходит на многочисленных террасах, в будуарах, где одевается и ужинает Венера, где происходят ее любовные свидания с Тангейзером.

Диккенс в «Николасе Никльби» соединяет английский реалистический роман и французский роман рококо, создавая «внешний контрастный стилевой фон для пародируемого стиля», что характерно, по Н. Д. Тамарченко, для «вставных пародий в романе» [Теория литературы 2007: 469]. Английский писатель воспроизводит язык, сюжетную схему и мотивы, образы, пространственную организацию и в целом мир романа рококо с его акцентом на частном, интимном, чтобы подчеркнуть контраст Кейт Никльби – правдивой и честной девушки, реалистичной героини, – и миссис Уиттерли, которая глупа и тщеславна, и поэтому помещается исследователями в галерею снобов [Pollard 1993: 118]. Еще больше подчеркивает этот контраст ирония повествователя. Роман «Леди Флабелла» назван «новым» произведением (“a new novel”), каковым уже не являлся ко времени, протекающем в истории о Николасе Никльби. Произведение читается в «вульгарные четыре часа по солнцу и часам», когда миссис Уиттерли, «по своему обыкновению, полулежала на софе в гостиной»: «Это произведение как раз подходило для леди, страдающей недугом миссис Уиттерли, ибо в нем от начала до конца не было ни единой строки, которая могла бы вызвать хоть тень волнения у кого бы то ни было из смертных».

Поэтика французских романов рококо противоположна как реалистической поэтике романов английских просветителей, так и роману Диккенса. Бердсли, напротив, возводит в художественный принцип поэтику рококо, но интерпретирует ее в духе эпохи *fin de siècle*, усиливая чувственное и зрительное начала.

В пастише Ады Леверсон «Диккенс сегодня; или Литература повторяется» вводится чужое слово с помощью использования популярного в модернистской литературе и культуре приема «коллажа». Текст можно условно разделить на три композиционные части. Первая и третья взяты из произведения Диккенса, вторая часть, выделенная в тексте курсивом, – из Бердсли, т. е. вместо «Леди Флабеллы» в роман Диккенса помещена часть главы из «Под Холмом».

Леверсон изменяет текст Диккенса, вводя новые, современные ей реалии, «современный языковой материал» [Бахтин 1975: 174]. Вместо диккенсовской характеристики произведения как «нового романа в трех томах» (“a new novel in three volumes ... *The Lady Flabella...*”) в журнальной публикации появляется указание на реальное произведение Бердсли (“the first part a romantic novel in the newest fashionable quarterly, entitled *The Savoy...*”), которое читает Кейт Никльби. Именно с подзаголовком “A romantic novel” были опубликованы первые главы “Under the Hill” в журнале “The Savoy” [Beardsley 1896, 1: 151], а многие критики и исследователи так определяли жанровое своеобразие произведения [Reade 1967: 350; Clark 1979: 132; Slessor 1989: 68; Raby 1998: 58].

Леверсон намеренно сосредотачивает внимание читателей именно на предмете чтения: «Было четыре часа дня, и миссис Уиттерли, по своему обыкновению, полулежала на софе в гостиной, а Кейт читала вслух первую часть романтического романа в самом модном квартальном издании, озаглавленном “Савой”...» [Dickens Up to Date... 1896: 46]. Леверсон вносит новые название и характеристику журнала, а также сам текст Бердсли в роман Диккенса, ставший в конце XIX в. классическим, снижая его тему и

придавая черты шутки, бурлеска (не случайно график в письме упоминает именно это слово). «Диккенс сегодня...» отражает литературную преемственность, которая, «есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов» [Тынянов 1977: 198].

Вторая часть пастиша Леверсон – это сокращенная до семи абзацев глава Бердсли. Знак многоточия вместо пропущенных слов и предложений, с одной стороны, провоцирует читательские ассоциации на еще две опубликованные главы романа «Под Холмом», а с другой стороны, выступает визуальным (в качестве пунктуационного знака) приемом умолчания, характерным для Бердсли.

В первом абзаце Леверсон «оставляет» обширный кусок текста, в котором создается описание обстановки, облика Венеры, ее волос, создание прически и связанный с этим парикмахер Космэ. Причем из двух предложений Бердсли, в которых говорится о слугах-мальчиках и слугах-девочках, Леверсон выбирает наиболее длинное, содержащее наибольшее количество перечисленных персонажей (Милламант, Минетт, Ла Попелинер, Ла Замбилина, Флоризель, Амадор, Вадиус / *Millamant, Minette, La Popelinier, La Zambellina, Florizel, Amadour, Vadius*), что усиливает описательность и подчеркивает нарочитые подробности и насыщенность пространства.

Во втором и третьем абзацах содержится диалог Елены (с этим именем героиня появилась в журнальной прижизненной публикации романа) и парикмахера, который развивает мотив волос (шевелюры). В характеристике персонажа Леверсон оставляет фразы, которые подчеркивают таинственность, загадочность парикмахера. При этом она не только опускает куски текста Бердсли, но и выделяет предложения в отдельные абзацы. Следующий, четвертый, абзац содержит подробное описание облика героини, как это было в романе Бердсли. Пятый абзац, такой же длинный, как и первый, содержит пассаж подробного описания туфелек, помещенных на поднос. Наконец, два последних абзаца (шестой и седьмой) отсылают к

сцене, завершающей туалет Венеры (причем шестой абзац – это опять же изъятое из текста Бердсли и выделенное Леверсон в самостоятельный абзац предложение), когда подошла Попелиньер с платьем, а богиня отказалась его надеть и натянула перчатки [Dickens Up to Date... 1896: 46].

В третьей части опуса «Диккенс сегодня...» практически без изменений представлены строки из романа о Николасе Никльби – это диалог между Кейт и миссис Уиттерли, а также реакция последней на прочитанное. Если у Диккенса такое завершение чтения романа «Леди Флабелла» подчеркивает уже звучавшее ироничное замечание повествователя о натуре миссис Уиттерли и ее любви к чтению подобных романов, то в произведении Леверсон эта часть текста дает шутливую оценку («О, очаровательно!») и подчеркивает особенности стиля Бердсли.

Изменения, вносимые Леверсон в текст Бердсли, распространяются на графику и на синтаксический уровень текста. Выбирая определенные предложения из абзацев главы Бердсли, автор «Диккенса сегодня...» помещает их в свой текст в качестве самостоятельных абзацев, чтобы акцентировать внимание на характерных особенностях поэтики Бердсли – это мотивы волос и туфелек, характеристики таинственных персонажей, мифологические реминисценции, декоративность и описательность стиля.

И Диккенс и Леверсон вводят «чужое слово» в свои произведения, подчеркивая тем самым «расслоение литературного языка», его «разноречивость», что есть «необходимая предпосылка юмористического стиля» [Бахтин 1975: 124]. Не случайно исследователи говорят о комическом в произведениях раннего периода творчества Диккенса [Сильман 1958], а публикация «Диккенс сегодня...» появляется именно в юмористическом журнале «Панч».

Помещая в роман «Жизнь и приключения Николаса Никльби» отрывок из «Леди Флабеллы», Диккенс пародирует стиль французских романов рококо. У Леверсон же творческое соединение текстов подчеркивает «обнажение чужого приема» [Томашевский 2002: 205]. Автор

опубликованного анонимно опуса играет на противопоставлении Диккенса-реалиста и Бердсли – «наследника» поэтики рококо, «поднимая» последнего до уровня Диккенса и обнаруживая стилистическую близость поэтики рококо и стиля модерн, одним из основателей которого называют Обри Бердсли.

### **2.3. Творчество О. Бердсли и современное искусство в романах А. Леверсон 1910-х годов**

Кроме пародий в «Панче», мемуаров об Уайльде, перу Ады Леверсон принадлежат шесть романов. Толчком к романному творчеству послужил окончательный разрыв с супругом, когда он эмигрировал в Канаду в 1905 г. Первый роман “The Twelfth Hour” был создан в 1907 г. Другие пять романов появились в течение девяти лет. Трилогия о судьбе семьи Оттли – “Love’s Shadow” (1908), “Tenterhooks” (1912), “Love at Second Sight” (1916) – содержит отсылки на современников и воплощает биографический опыт писательницы [Wenman-James 2021]. Во всех романах Леверсон обнаруживаются остроумные характеристики и тонкая ирония, социальная сатира, проблема иллюзии и реальности [Winegarten 2009], а в романе “The Limit” «выражен дух Уайльда» [Mahoney 2019: 35].

В двух романах Ады Леверсон – “The Limit” (1911) и “Love at Second Sight” (1916) – упоминается Бердсли и его творчество (см. об этом: [Новоокрещенных 2025в: 136–144]). Роман «Предел» состоит из 36 глав, в которых повествуется о супружах Уайберн и других героях, удачно или неудачно устраивающих любовные и брачные отношения. В центре сюжета находится супружеская пара Ромер и Валентия. С ними много лет дружит и заводит romance с Валентией ее кузен Гарри де Фрейн.

Заглавие романа “The Limit” связано с сюжетом узнавания тайны супружеской измены и недолжного отношения к женщине. События выявляют предел, до которого смогут дойти герои в действиях и чувствах на пути к катастрофе в их жизни. Это предел лжи у Валентии (обманывать

мужа, когда он все знает), предел эгоизма у Гарри (готовность находиться в одновременных отношениях с Валентией и с возможной супругой, если он женится), предел великодушия у Ромера (смириться с Гарри, зная об его отношениях с Валентией). Как в пьесе «Алый зонтик», героиня романа «Предел» живет со скучным, как она считает, мужем и мечтает о любви. Валентия Уайберн пребывает в романтических отношениях с Гарри де Фрейном.

Главное противопоставление в романе – это противопоставление глубоких, но не выражаемых открыто чувств и поверхностного, ярко выражаемого восхищения. Конфликт, захвативший героев в любовном треугольнике, доходит до кульминации в 34 главе, когда Ромер случайно узнает об отношениях Гарри и Валентии и намерении Гарри жениться на мисс Алек Уолмер, чтобы поправить свое финансовое состояние. Для Валентии эта новость стала ударом, она не будет поддерживать отношения влюбленности с женатым мужчиной. Ромер заставляет Гарри отказать мисс Уолмер, чтобы Валентия не расстраивалась. Ромер, поначалу думавший, что сможет выдержать Гарри в их доме, через несколько дней меняет решение. Гарри разбалтывает Валентии о великодушном поступке Ромера, желая посмеяться над его глупостью. Валентия понимает, насколько сильно Ромер любит ее, и прогоняет Гарри.

Особенностью трактовки Адой Леверсон конфликта романа становится акцент на том, что чувства всех героев перерождаются в эгоистическое желание сохранить свой покой и удовольствие. Гарри хочет поправить финансы и не потерять Валентию. Валентия, будучи замужем за Ромером и скучая с ним, имеет роман с Гарри. Ромер, любя Валентию и оберегая ее от расстройства, на самом деле, как нам сообщает повествователь, пытается сохранить свое душевное равновесие.

Бердсли и его творчество упоминаются в связи с образом Гарри (Harry de Freyne). Вторая глава “Harry” начинается с повествования о его портрете, студии, привычках, самовосприятии, ценностях, которые изображаются

затем в романе с точки зрения персонажей или рассказчика. Гарри носит монокль как уступку дендиизму, хорошо видя и в монокле, и без него: “He was no fop, although he wore a single eye-glass rather as a concession to some ideal of dandyism than as a help to clear vision. He could see remarkably well, with or without it” [Leverson 1950: 24]. В студии Гарри можно было говорить на любые темы, «от биржевого маклерства до любви», молиться, есть, петь, флиртовать, но только не рисовать (“everything except perhaps painting”). Гарри – художник-дилетант, кисти которого принадлежит единственная удачно сделанная картина. Это портрет Валентии, который выставлялся в галерее Графтон под названием «Золотая Лилия»: “his sole success in art, and had been exhibited at the Grafton Galleries under the name of The Gilded Lily” [ibid.: 12].

Экфрасис портрета Валентии умаляет глубину художественного таланта Гарри. «Никто никогда не знал и вряд ли когда-нибудь узнает», относится ли название к декоративному, хотя и невозможному с ботанической точки зрения, цветку в ее руке или к золотым волосам соблазнительной натурщицы. Это ироническое объяснение повествователем названия картины снижает художественную значимость портрета как произведения искусства: “No one had ever known or was ever likely to know whether the title referred to the decorative, if botanically impossible, blossom in her hand, or to the golden hair of the seductive sitter” [Leverson 1950: 12].

Зная, как Ромер беззаботно любит свою жену и обожествляет страсть к ней (“In reality, he was worshipping. His passion for his wife was his one romance, his one interest, his one thought”; “He adored her with passion, and with the selfishness and jealousy of passion, but circumstances and his temperament caused it to take the outward form, principally, of care for her happiness” [Leverson 1950: 44]), читатель понимает, что глубину и значимость образу в его оценке придает фанатичное восприятие портрета любящим мужем. В образе Валентии он видит хрупкую фигуру, пропивающую сквозь дымчатые занавески, держащую в руках странный золотой цветок. Женский образ

производит на него «впечатление прекрасной Мадонны, словно на глубоко набожного католика». Это вызывает в нем «нечто вроде религиозного экстаза»: “The frail figure, bright yet dim, vaguely appearing through vaporous curtains, holding an impossible gold flower, had the effect on him of a beautiful Madonna on a deeply devout Catholic. It produced in him a form of religious ecstasy” [Leverson 1950: 43].

Портрет, экфрасис которого открывает роман после короткого обмена репликами Валентии и Ромера в первой главе, расположен в комнате и вписан в ее интерьер. Изображенная на нем Валентия выглядит изящно, а сам портрет таинственно. “It was a charming room, with pale grey walls and a pale green carpet, and very little in it except, let in as a panel, a delicate low-toned portrait of the mistress of the house, vaguely appearing through vaporous curtains, holding pale flowers, and painted with a rather mysterious effect...” [Leverson 1950: 12]. Валентия на картине представляет тип героинь Россетти и Берн-Джонса (“was the type loved by Rossetti and Burne-Jones”) с преобладанием языческого начала, и сама является очень живописной, что облегчило задачу художника: “Her pictorial appearance had no doubt made easier the artist's task, and the pale exquisite portrait had truly been described as a whispering likeness” [ibid.: 21]. В разговоре с приятелем американцем Ван Бюреном Гарри сравнивает Валентию с героиней картины Берн-Джонса «Любовь среди роз» (“Now she's considered like 'Love among the Roses' by Burne-Jones” [ibid.: 34]), имея в виду, очевидно, полотно «Любовь среди руин» (1873–1898), на котором рядом с влюбленными изображены цветы шиповника.

Во время очередного свидания с Валентией Гарри планирует сделать черно-белый набросок Валентии в розовом саду, как у Бердсли: “I should like to paint you as you're looking now, Val. I think I'll do a sketch of you in the rose garden, all in black and white, like a Beardsley, with the balustrades and steps and things behind you” [Leverson 1950: 204]. Розовые кусты, гирлянды из роз, балюстрады, ступеньки – характерные детали на листах Бердсли «Таинственный розовый сад», «Туалет Венеры», «Венера между божествами

жизни и смерти», «Разносчики фруктов» и др. Не случайно художник Ю. Юркун, по воспоминаниям поэта М. Кузмина, назвал Камеронову галерею и эспланаду в царскосельском Екатерининском парке «Бердслеевскими» [Кузмин 2011: 73]. В романе «Под Холмом» роза появляется еще в первой главе, когда Тангейзер при входе в Холм зацепился рукавом за дикую розу как пропуск из «верхнего» мира в «нижний»: “a passport, as it were, from the upper to the lower world” [Beardsley 1996: 77]. Розы украшают шляпу миссис Марсалл, маникюрши Венеры. Розы представлены как архитектурные детали фонтана на террасе Венеры, а живые цветы разбросаны на столах. С розой связан мотив обольщения Тангейзера и сексуальная символика цветка [Бочкирева, Табункина 2010а: 171–173].

Критики пишут, что рисунок «Таинственный розовый сад» первоначально Бердсли выполнил как сюжет Благовещенья. После он изменил фигуры на более зловещие и порочные, на месте ангела представлен Гермес в крылатых сандалиях [Aubrey Beardsley 2020: 152]. У Бердсли розовый сад – это символ порочности, сочетания красоты и порока. В романе Леверсон Гарри планирует рисунок с Валентией в розовом саду, когда он и Валентия скрывают свои отношения от Ромера, наслаждаясь ими, но Гарри уже думает о своей возможной женитьбе и последующем после бракосочетания разрыве с Валентией. Отсылка к рисунку Бердсли связана со свободой и смелостью чувств, как в романе Д. Г. Лоуренса «Белый павлин» (1911). Однако у Ады Леверсон она подчеркивает эгоизм и непорядочность поведения Гарри.

Леверсон представляет пространство розового сада как место, в котором раскрываются характеры героев. В розовом саду драматург Херефорд Боган – это герой в духе литературы Просвещения, которому позволено говорить правду и открыто сообщать о проступках других героев, – объясняет Валентии различие Ромера и Гарри. Любовь первого к Валентии сильна (“But Romer is an exception. He's as much in love as if he had no hope of ever being within a mile of you”), а второй поверхностный и не мужественный

(“But he cares a bit about a lot of people, and things. He's superficial, and he has no courage”) [Leverson 1950: 226]. Воган близок самой Аде Леверсон: в его легких комедиях с любовными коллизиями одни диалоги, а действия нет: “A light comedy, with a very slight love interest” .... “all dialogue, no action” [ibid.: 195]. В романах Леверсон критиками были отмечены слабость сюжета и комментарии рассказчика, тонкая ирония и абсурдные несоответствия [Wenman-James 2021].

Таким образом, в романе показана в эволюции влюбленность художника-дилетанта Гарри де Фрейна в замужнюю женщину (не случайно французское написание его фамилии отсылает к традиции трубадуров) через реминисценции к картине Э. Берн-Джонса «Любовь среди руин» (названной в романе как «Любовь среди роз») и к рисунку Бердсли «Таинственный розовый сад». Через упоминание рисунков Бердсли подчеркивается ироническое отношение автора романа к несостоявшемуся художнику, потерпевшему фиаско как в любви, так и в творчестве. Живописный портрет Валентии остался единственным его произведением, так как он был изгнан из «розового сада» самой возлюбленной.

Роман “Love at Second Sight” (1916) является последним в творчестве Леверсон и в трилогии о семье Оттли “The little Ottleys” (1908–1916). Он состоит из 30 глав и повествует об отношениях Эдит и Брюса Оттли, их друзьях и знакомых. Как и в романе “The Limit”, героиня окружена двумя мужчинами, один из которых ее супруг, а второй – возлюбленный.

Действия романа “Love at Second Sight” охватывают несколько недель в апрельском Лондоне во время Первой мировой войны. Тема войны обуславливает противопоставление образов Брюса Оттли и Эйлмера Росса, определяет конфликт произведения. Если Брюс панически боится войны и разговоров о ней, а также появления дирижаблей в небе над Лондоном, и обосновывает нервами отклонение от военной службы, то Эйлмер даже снизил возраст, чтобы отправиться на фронт. По его примеру ушел на войну и его сын от первого брака. У Эдит Оттли, три года назад отказавшей

Эйлмеру в силу ответственности перед изменившим ей мужем, вновь проснулись чувства к Эйлмеру. Герои сдерживают чувства, пока не завершена война и пока Эдит не свободна. Счастливо ускоряет развязку конфликта в романе приехавшая из Франции эксцентричная сплетница мадам Эглантайн Фрабель (Madame Frabelle), фамилия которой отсылает к Леди Флабелле из вымышленного французского романа, пародируемого Диккенсом, а затем Адой Леверсон. Влюбившись в мадам Фрабель, Брюс сам уходит от Эдит, открывая ей путь к любви с Эйлмером.

Эйлмер – герой-интеллигент, имеющий систему взглядов и ценностей, которые обязали его принять участие в военных действиях. Он приверженец традиций. Его консервативное поведение проявляется в поступках – он не целует Эдит, пока она замужем и не свободна. В его доме на стенах висят старые темные картины, в длинных низких шкафах – книги, а в вазе – вишневые (не зеленые!) гвоздики: “There were a few very old dark pictures on the walls. The room was crammed with books in long, low bookcases. On the mantelpiece was a pewter vase of cerise-coloured carnations” [Leverson 1982: 450].

Когда у Эйлмера собирались гости, состоялся разговор об искусстве. Среди гостей был Артур Конистон, который готовился стать адвокатом, но, когда началась война, надел форму (“He had been reading for the Bar, but when the war broke out he joined the New Army, and was now in khaki”). Артур музыкален, он хорошо и громко поет, но музыка, которая ему нравилась, приводила в шок окружающих. Он исполняет не «тонкие» произведения Дебюсси, Форе, Равеля, а «пугающие» и «дерзкие» песни: “Being so young, so pale, and so contemporary, one expected him to sing thin, elusive music by Debussy, Fauré, or Ravel. He seemed never to have heard of these composers, but sang instead threatening songs, such as, 'I'll sing thee Songs of Araby!' or defiant, teetotal melodies, like 'Drink to Me only with thine Eyes!'” [Leverson 1982: 395]. Песня “I'll sing thee Songs of Araby!” из канцаты “Lalla Rookh” Ф. Клэя (Frederic Clay, 1838–1889) отражает романтическое видение Востока. В

произведении “Drink to Me only with thine Eyes!”, которое является песней на стихотворение Б. Джонсона из сборника “The Forest” (1616), винопитие представлено как метафора любви.

Артур уважает Эйлмера как знатока искусства и стремится узнать его мнение не о действиях на фронте, куда он еще только отправится, а об искусстве: “he regarded with the greatest admiration as a man of culture, and a judge of art”. Вероятно, поэтому диалог напоминает интервью, а об Артуре сказано – “who was a born interviewer” [Leverson 1982: 432].

«Интервью» Артура Конистона последовательно развивается, начинаясь с вопроса об отношении Эйлмера к постимпрессионистам, затем продолжается вопросом о футуристах, точнее о том, как эти течения выражают жизненные явления. Артур не просто задает вопросы, а развивает идею собеседника собственными примерами. Эйлмер характеризует искусство постимпрессионистов через ссылку к нонсенсу Эдварда Лира: “Aylmer smiled. He said: 'I think their attitude to life, as you call it, is best expressed in some of Lear's Nonsense Rhymes: '*His Aunt Jobiska said, 'Everyone knows that a pobble is better without his toes'*' ... Lear is the spirit they express” [Leverson 1982: 432]. Эйлмер подробно объясняет свою точку зрения, используя термины из области искусства. Постимпрессионизм Эйлмер критикует с позиции реалистического искусства, которое выступало за подобие жизни. Он говорит, что каждому виду искусства приходится чем-то поступаться из-за своей ограниченности, так скульптор отказывается от цвета. Однако современные художники отказываются от сходства, от красоты, от частей тела, которые и делают образ реалистическим: “ ‘Why, the sculptor always surrenders colour, and the painted form. Each has to give up something for the limitation of art. But the more modern artist gives up much more – likeness, beauty, a few features here and there – a limb now and then’ ” [ibid.: 432–433]. Артур, продолжая мысль Эйлмера, приводит свой пример произведений – это творчество Огюста Родена и Джейкоба Эпстайна (Jacob Epstein, 1889–1959; он изваял монумент на могилу Уайльда и был знаком с

У. Льюисом), когда видна только часть формы, фрагмент, вырастающий из скульптуры: “Like the statuary of Rodin or Epstein. One sees really only half the form, as if growing out of the sketchy sculpture” [Leverson 1982: 433].

Футуризм Эйлмер парадоксально называет «прошлым» (“they are already past. They always were”), а отношение футуристов к жизни, то есть способность изображать явления жизни, он метафорически сравнивает со взглядом на луну, отражающуюся в озере. Но вместо луны человек видит отражение ведерка для угля: “But I should say their attitude to life is that of the man who is looking at the moon reflected in a lake, but can't see it; he sees the reflection of a coal-scuttle instead” [Leverson 1982: 433]. Железные дороги (“railways”) – основной предмет изображения футуристов. А основной пафос футуристов – это повышенная эмоциональность, когда жизнерадостный молодой человек специально подчеркивает свое жизнерадостное настроение, кричит о нем, бьет в барабан и дует в трубу: “Affectation for affectation, I prefer the pose of depression and pessimism to that of bullying and high spirits. When the affected young poet pretended to be used up and worn out, one knew there was vitality under it all. But when I see a cheerful young man shrieking about how full of life he is, banging on a drum, and blowing on a tin trumpet, and speaking of his good spirits, it depresses me, since naturally it gives the contrary impression” [ibid.].

Артур резюмирует соотношение художников старого искусства и нового, называя и тех, и других по-французски «позерами»: современные позеры не лучше старых. Среди старых позеров – Бердсли, а среди новых – Одл, английский иллюстратор, чей стиль считают предвестником сюрреализма (Alan Elsden Odle, 1888–1948). “The modern *poseurs* aren't so good as the old ones. Odle is not so clever as Beardsley”. Слово “clever” (умный) использовал и Хиченз в романе «Зеленая гвоздика» для характеристики творчества Бердсли устами миссис Виндзор. Эйлмер не соглашается с утверждением Артура, решительно не ставя знак равенства между

современными иллюстраторами и Бердсли, чье творчество он представляет в паре с Уайльдом.

Эйлмер называет Бердсли и Уайльда сдержанными, но яркими. Яркость шла из их взаимодействия, из таланта Бердсли-графика к созданию линий и собственного видения образа. Иллюстрации Бердсли к «Саломее» Уайльда, по мнению Эйлмера, были неподходящими, потому что он хотел видеть все черно-белым, а Уайльд – фиолетовым и золотым. “Beardsley had the gift of line – though he didn't always know where to draw it – but his illustrations to Wilde's work were unsuitable, because Beardsley wanted everything down in black and white, and Wilde wanted everything in purple and gold. But both had their restraints, and their pose was reserve, not flamboyance” [Leverson 1982: 433]. Высоко оценивая талант Бердсли, Эйлмер, однако, критикует его за неуместность некоторых образов: «он не всегда знал, где проводить линии».

Леверсон озвучила одну из критических точек зрения на творчество Бердсли, которая оформилась еще в 1894 г., когда появились его листы к пьесе Уайльда. Реминисценция к Бердсли и Уайльду соединяет характеристику их творческого мира и представление публике – их позы сдержанны, а не броски, как у современных футуристов. Леверсон продолжает интерпретацию Бердсли как знака эпохи 1890-х гг., но уже в новом контексте живописи XX в.

Особенность критики искусства Бердсли и Уайльда, постимпрессионистов и футуристов, скульпторов Родена и Эпстайна, молодого иллюстратора Одла в романе Леверсон состоит в том, что все они представлены на фоне войны и в восприятии героев, связанных с войной. «После стольких лет жизни среди реальных вещей (“real things”), – сказал Конистон, – становится как-то стыдно обсуждать старые темы (“old subjects”»). Реальные вещи – это война, а старые темы – искусство. Однако Эйлмер предпочитает Бердсли и Уайльда постимпрессионистам и футуристам, очевидно выражая точку зрения самой Ады Леверсон.

## Выводы по главе 2

Творчество Ады Леверсон демонстрирует жанровое разнообразие и эволюцию рецепции личности и произведений Обри Бердсли на рубеже XIX–XX вв. В 1890-х гг. это короткие произведения в журнале «Панч», а в 1910-х относительно небольшие мелодраматические романы.

В пьесе «Алый зонтик» (1895) уже в названии обозначена аллюзия к рисунку Бердсли «Алая пастораль» (1894–1895), определяющая проблему женской эмансипации через сравнение женщины легкого поведения с замужними дамами, увлекающимися художниками. Эта же аллюзия пародийно разворачивает интерпретацию портрета Бердсли: вместо толстого Арлекина с воротником Пьера на рисунке Бердсли в пьесе Ады Леверсон появляется тонкий, как струна, юный арфист-вундеркинд, описание которого отсылает к портрету Бердсли кисти Ж.-Э. Бланша (1895). Ирония по отношению к этому персонажу не превращается у Ады Леверсон в злую насмешку, а пронизана юмором и симпатией, как и вся пьеса, отсылающая к «Вееру леди Уиндермир» О. Уайльда.

Пастиш (или «бурлеск», как назвал его Бердсли) «Диккенс сегодня, или Литература повторяется» (1896) тоже пронизан иронией и юмором. Здесь Ада Леверсон вставляет в отрывок из романа Ч. Диккенса «Николос Никльби» вместо фрагмента вымыщенного французского романа «Леди Флабелла» фрагменты из романа Бердсли «Под Холмом». Такой коллаж не только подчеркивает актуальность Диккенса в новую эпоху, но и дает шутливую оценку первым главам романа молодого графика. Тонко подмечая сходство «Под Холмом» с французскими романами рококо (будуары и мотив туалета, ножки и туфельки, шелковые чулки и платья, веер и ароматы), Ада Леверсон демонстрирует стилистическую близость поэтики рококо и стиля модерн.

В романах «Предел» (1911) и «Любовь со второго взгляда» (1916) творчество Бердсли вписано в контекст эпохи, которая существенно меняется

за пять лет. Причина тому – Первая мировая война. Если в романе «Предел» рисунки Бердсли «Таинственный розовый сад» и другие вместе с картиной Берн-Джонса «Любовь среди руин» (в романе «Любовь среди роз») иронически интерпретируют эволюцию романтической свободной любви, то в романе «Любовь со второго взгляда» иллюстрации Бердсли к «Саломее» О. Уайльда противопоставляются постимпрессионизму и футуризму как живые и яркие проявления чувств. Сама Ада Леверсон будет гротескно представлена под именем Сиб в романе Уиндема Льюиса «Обезьяны Господни» (1923–1930), в котором тоже обнаруживается рецепция творчества Бердсли.

## ГЛАВА 3.

### СТИЛИЗАЦИЯ «ПОД ХОЛМОМ» О. БЕРДСЛИ В РОМАНЕ РОНАЛЬДА ФИРБЕНКА «ИСКУССТВЕННАЯ ПРИНЦЕССА»

В романах Рональда Фирбенка (Arthur Annesley Ronald Firbank, 1886–1926) не встречается упоминание имени Обри Бердсли. Однако исследователи неоднократно говорили о стилизации в его произведениях романа «Под Холмом». Современные издатели, например, Майкл Уолмер (Michael Walmer), используют рисунки Бердсли, выполненные для «Желтой книги», в качестве обложек романов Фирбенка “Vainglory” (изд. 2013), “Inclinations” (изд. 2014), “Caprice” (изд. 2019), “Valmouth” (изд. 2023). Роман «Искусственная Принцесса» (“The Artificial Princess”) отражает все творчество писателя. Фирбенк создавал это произведение на протяжении всей жизни с 1906 г. (по другим источникам с 1910 г. и даже с 1915 г. [Edwards 2022: 56]) по 1925 г. Роман был опубликован в 1934 г., после смерти автора [Benkovitz 1982: 48].

Под стилем мы понимаем эстетическое и содержательное единство сторон художественного творения, а не просто речевой материал. В. М. Жирмунский писал (1969), что стиль литературного произведения – это не только стилистика, его существенными элементами являются «темы, образы, композиция произведения, его поэтическое содержание, воплощенное словесными средствами, но не исчерпывающееся словом» [Жирмунский 1979: 410]. Д. С. Лихачев рассуждал о «стиле эпохи», который «не отрицает идейной борьбы в каждую данную эпоху, как не отрицает этой борьбы и признание того факта, что идеи господствующего класса являются в каждую данную эпоху господствующими идеями. Все дело в том, что нельзя только абсолютизировать понятие “стиля эпохи” и полагать, что стиль эпохи подчиняет и подавляет все другие стилистические возможности, исключает борьбу стилей, связь стилей с отдельными идейными движениями эпохи и пр.» [Лихачев 1967: 36]. «Индивидуальный стиль писателя»

соотносится со стилем литературного направления или исторической эпохи, т.к. писатель «не оторван от борьбы литературно-общественных направлений своего века, но, напротив, является творческим индивидуальным выразителем мировоззрения и художественных вкусов более широкого или более узкого социального коллектива, в конечном счете определенного общественного класса» [Жирмунский 1979: 411].

Сравнение элементов стиля произведений «Под Холмом» Бердсли и «Искусственная Принцесса» Фирбенка заключается в анализе индивидуальной специфики художественного стиля каждого творения и установлении их сходств и различий (см. об этом: [Новокрещеных 2022а: 83–105]). Мы охватываем «две взаимосвязанные между собой формы стилизации – языковую и литературную» и исследуем «конструктивный доминантный принцип стиля» [Кубасов 1998: 5, 7] Рональда Фирбенка, наследника дендистских настроений и эстетизма самого конца XIX в.

Уиндем Льюис вспоминал о Рональде Фирбенке как о «самом гениальном послевоенном персонаже (“*the very *genius loci* of the ‘post-war’*”) и реинкарнации всех девяностых – Уайльда, Пейтера, Бердсли, Доусона – в одном лице» [Ronald Firbank: *Memories and Critiques* 1977: 152]. Б. Брофи назвала Фирбенка пионером модернизма в литературе [Brophy 1973: 77]. Р. М. Дэвис в диссертации о романном методе Рональда Фирбенка, Карла Ван Вехтена, Ивлина Во отмечает, что романы Фирбенка «не получили широкого распространения при его жизни: только два, “Тщеславие” (“*Vainglory*”, 1915) и “Гарцующий негр” (“*Prancing Nigger*”, 1925; первоначальное название “*Sorrow in Sunlight*”, 1924), появились без его финансовой поддержки в Америке» [Davis 1964: 2]. У. Аллен в книге «Традиция и мечта» (1965) пишет об изобилии ярких талантов в английской прозе 1920-х гг.: одним из них был Фирбенк [Аллен 1970: 82]. Х. Маес-Елинек в книге «Критика общества в английском романе между войнами» отмечает, что творчество Фирбенка было известно в «суматошной и

легкомысленной атмосфере» 1920-х гг., и он оказал определенное влияние, хотя о нем знали немногие [Maes-Jelinek 1970].

Д. Адамс упоминает о влиянии Фирбенка на творчество И. Во, в частности, в сцене пересечения Ла-Манша в романе «Мерзкая плоть» (*“Vile Bodies”*, 1930), на романы Э. Поуэлла, на романы Генри Грина «Ничто» (*“Nothing”*, 1950) и «Обожание» (*“Doting”*, 1952), на романы Джеймса Парди «Одежды для живых» (*“Garments the Living Wear”*, 1989) и «Навстречу звездам» (*“Out with the Stars”*, 1992) [Adams 2018: 17–18]. Р. Эдвардс в диссертации «Рональд Фирбенк и наследие кэмпа в модернизме» пишет о влиянии Фирбенка на романы «Южный ветер» (*“South Wind”*, 1917) Н. Дугласа, «Желтый Кром» (*“The Yellow Crome”*, 1921) О. Хаксли, «Улисс» (*“Ulysses”*, 1922) Дж. Джойса, «Орландо» (*“Orlando”*, 1928) В. Вулф, «Четыре святых» (*“Four Saints”*, 1934) Г. Стайн, «Ночной лес» (*“Nightwood”*, 1936) Джуны Барнс, «Молодые и злые» (*“The Young and Evil”*, 1933) Чарльза Генри Форда и Паркера Тайлера, «Слуга и служанка» (*“Manservant and Maidservant”*, 1947) Айви Комптон-Берннетт, «В пути» (*“In Transit”*, 1969) Бриджит Брофи [Edwards 2022: 90–150].

С. Харрингтон отмечает, что «Цветку под ногами» (1923) Фирбенка предшествовал «роман-диалог», «роман-симпозиум» Дугласа «Южный ветер» (1917). Как и произведение Дугласа, роман Фирбенка концентрируется на глубоких вопросах, возникающих в результате войны. Однако в отличие от Дугласа, чьи герои пытаются объяснить свой путь к философской истине, Фирбенк манипулирует именами и диалогами, чтобы высмеять эдвардианское общество [Critical Essays on Ronald Firbank 2004: 162–163].

Погрузившись в стиль и мировоззрение декаданса и эстетизма, Фирбенк, по словам Н. Фримана, смог создать «творческое пространство», в котором развивал собственную творческую индивидуальность [Critical Essays... 2004: 193]. Фирбенк дружил с Робертом Россом, адресатом Бердсли и душеприказчиком Уайльда, а также с его сыном Вивианом Холландом,

писателем и переводчиком. Через стилизацию «эстетизм XX века возвращал искусству традицию» [Гинзбург 2016: 550]. Если Н. Фриман подчеркивает роль Фирбенка в установлении «неразрывной связи» (“unbroken line”) между концом XIX в. и модернизмом [Critical Essays... 2004: 200], то Д. Дойч говорит о нем как о «стилистическом мосте» между эстетизмом конца века и модернизмом (“as a stylistic bridge between a *fin-de-siècle* aestheticism and a fragmentary modernism”) [Deutsch 2015: 470].

Фирбенк был знаком с Адой Леверсон и хотел услышать ее воспоминания о Бердсли [Brophy 1973: 265]. В. Холланд вспоминает, что договорился о встрече со Сфинксом. Фирбенк приобрел шелковую шляпу и брюки лилового цвета с черными полосками разной толщины. Когда Холланд и Фирбенк позвонили в дверь Леверсон, им не открыли. Фирбенк молча повернулся и ушел. Как он позже объяснял, он был уверен, что Сфинкс увидела его брюки, и их вид был для нее невыносим. Фирбенк провел весь вечер, по кусочкам сжигая брюки в камине [Ronald Firbank: Memories and Critiques 1977: 62].

В год, когда Обри Бердсли скончался, Рональду Фирбенку было 12 лет. Отсутствие непосредственного общения, как интересно заметил литературовед В. В. Кожинов о Достоевском и Толстом, «даже углубляет тему взаимоотношений, то есть уводит ее в самую глубь личных и исторических судеб обоих поэтов» [Кожинов 1988: 143]. На 1890-е гг. – годы творческой активности Бердсли, приходится детство Фирбенка, а десятилетие между 1916–1926 гг., по замечанию У. Аллена, – время создания основных его романов [Аллен 1970: 85].

Исследователь Р. Эдвардс приводит слова самого Фирбенка, сказанные в конце 1914 г. и подтверждающие влияние на него Бердсли: «...Был ли я поклонником Бердсли? <...> Итак, я знал Бердсли...!» [Edwards 2022: 57]. В открытой печати свидетельства о влиянии появились в 1917 г. и продолжались после смерти Фирбенка [idid.: 56–58]. Издание “Irish Life” пишет о романе «Вэльмут» (1918) с портретами Фирбенка кисти О.Э. Джона

на фронтиспise и У. Льюиса на титульном листе, что это «странная смесь бердслеевской болтовни»: “It is a weird medley of Beardsleyesque chatter” [Firbank 1923: 228].

Писатель и фотограф Карл Ван Вехтен (Carl van Vechten, 1880–1964) в американском журнале “The Double Dealer” (1922), оформление которого напоминало рисунки Обри Бердсли [Round 2022], пишет о Рональде Фирбенке: “It is high time that the world should know something of the works of Ronald Firbank. He is the Pierrot of the Minute. *Plus chic que le futurisme. Aubrey Beardsley in a Rolls-Royce. Sacher-Masoch in Mayfair. ‘A Rebours’ à la mode. Aretino in Piccadilly. Jean Cocteau at the Savoy. The Oxford Tradition with a dash of the Paris bains de vapeurs. ... Firbank plays Picasso’s violin*” (подчеркнуто нами. – И. Н.) [Firbank 1923: 225]. Как на картине Пикассо «Скрипка» (1912) образ музыкального инструмента создан разложением на детали и показом фактуры материала, так и в романах Фирбенка «Цветы под ногами», «Каприз», «Искусственная Принцесса» повествование фрагментарно и отрывочно. “The Pierrot of the Minute” – это «драматическая фантазия в одном действии» Э. Доусона, опубликованная в 1897 г. с пятью рисунками Обри Бердсли [Dowson 1897]. Пьеро был одним из ключевых образов графического творчества Бердсли.

И. Во и Э. М. Форстер признавали влияние «Под Холмом» Бердсли на Фирбенка [цит. по: Edwards 2022: 58]. Современник Фирбенка, критик и историк танца Сирил Бомонт (Seril William Beaumont) вспоминал, что вкусы Фирбенка в литературе «принадлежали к девяностым годам», а «барочный этюд Бердслея “Венера и Тангейзер” он нарек “отдохновенным”» [Фирбенкиана 2004: 174]. По словам С. Уэнтрауба, произведения Фирбенка «вторят искусственной грации “Под Холмом”», а «Искусственная Принцесса» кажется его производной, Фирбенк написал «элегантные импровизации на темы Бердсли» [Weintraub 1967: 248]. Роман «Цветок под ногами» (“The Flower Beneath the Foot”, 1923), вероятно, вдохновлен фрагментом из «Под Холмом» о вознесении Святой Розы из Лимы [Brophy

1973: 282]. В произведениях Фирбенка присутствует манера (“manners”) «Под Холмом» Бердсли [Raby 1998: 113]. По предположению Г. МакМахона, под влиянием романа «Под Холмом» создана сцена купания героя в романе «Цветок под ногами» [цит. по: Edwards 2022: 58]. Исследователи лишь указывают на сходство отдельных эпизодов романов Фирбенка и Бердсли, подробно не исследуя эти сближения.

### **3.1. Стилизация образа жизни: Обри Бердсли и Рональд Фирбенк**

Обратим внимание на сходства и различия в биографиях, поведении и творческой манере Бердсли и Фирбенка. Если Обри Бердсли родился и вырос в семье с крупными финансовыми затруднениями [Стерджис 2014: 21–22], то Рональд Фирбенк, будучи сыном состоятельного члена Парламента сэра Томаса Фирбенка, получил большое наследство. Оба автора часто жили за пределами Англии. География передвижений Бердсли сосредоточена в основном на теплом южном побережье Франции по причине болезни (туберкулез). Тогда как Фирбенк посетил Испанию, Италию, Северную Африку, Ближний Восток. По словам О. Ситуэлла, Фирбенк придерживался мнения, что человек умирает в 25 лет [Firbank 1981: xi] – это возраст, когда не стало Бердсли.

Оба автора перешли в католичество: Бердсли в 24 года, а Фирбенк в 21 год. Обри Бердсли за год до смерти 31 марта 1897 г. был принят в лоно католической церкви. Роберт Росс пишет о серьезном отношении Бердсли к религии: «Искренность его религиозных убеждений подтверждают те близкие, что оставались при нем неотлучно, и <...> легкомыслие и беззаботность его в разговоре были лишь поверхностны: он был всегда очень строг в своих религиозных воззрениях» [Бердслей 1992: 231]. Фирбенк принял католичество в Кембридже в 1907 г., через месяц после званого ужина на празднование 21-летия Вивиана Уайльда, устроенного Р. Россом [Hollinghurst 2006: 3]. Писатель и критик Алан Холлингхёрст (Alan James

Hollinghurst) считает, что смех, который Фирбенк направляет на католическую церковь, «кажется общим с его веселым наблюдением за человеческими отношениями и институтами» [Hollinghurst 2001: 15]. Фирбенка, по его словам, «очень тронул мистический элемент в религии, и в одинокие месяцы между смертью его матери и его собственной он часто ходил молиться в склеп Святого Петра» [ibid.]. Ритуалы испанского католицизма восхищали Фирбенка: в 1905 г. он провел шесть месяцев в Мадриде, а летом 1923 г. посетил Севилью, где «нашел» своего кардинала-архиепископа [ibid.], героя романа «О причудах Кардинала Пирелли».

Для обоих авторов большое значение имели обстоятельства творческого процесса и материал, на котором они создавали свои произведения. По воспоминаниям А. Саймонса, Бердсли всегда носил с собой портфель из позолоченной кожи с великолепной старинной разлинованной красным цветом бумагой, который часто открывал, чтобы внести несколько линий карандашом. Роман «Под Холмом» он писал в концертных залах, ожидая завершения танцев, и работал над ним с трогательным упорством [Symons 1925: 16]. Фирбенк, как вспоминает О. Ситуэлл, создавал свои романы на больших голубых почтовых открытках, куда крупным почерком вписывал несколько слов. В тот момент, когда он начинал вписывать еще одно слово на открытку (а места хватало примерно на 10 слов), проявлялась эксцентричность Фирбенка – он откладывал работу до следующего дня. Так открытки скапливались на столе [Firbank 1981: xiv]. Дипломат Сэр Колридж Кеннард (Sir Coleridge Kennard) вспоминает, что Фирбенк записывал «на длинных полосках бумаги случайные фразы, которые особенно поражали его», но они так и не складывались воедино, потому что «подводные камни сюжетосложения ставили его в тупик; это ведь была “такая скука”» [Фирбенкиана 2004: 171–172].

Большое значение и для Бердсли, и для Фирбенка имела книга как объект искусства и культуры. Журнал “The Yellow Book” должен был выглядеть, по задумке Бердсли, его художественного редактора, именно как

книга. В рекламном проспекте журнала говорилось, что «это будет действительно книга, которая будет прочитана и которую можно будет поставить на полку и еще раз к ней вернуться; это будет книга по форме, книга по содержанию; книга, которая радует глаз и удобна в обращении; книга со своим стилем; книга, которую каждый книголюб полюбит с первого взгляда; книга, которая сделает книголюбом даже тех, кто до настоящего времени равнодушно относился к книгам» [Савельев 2007: 257]. Как «Книгу» Бердсли мыслит «Историю Венеры и Тангейзера», которую создает тщательно и вдумчиво. В письмах он сообщает: “The Book is a great pleasure to me and gets on well, but slowly as any of my drawings”; “The Book *really* will be fine. I certainly don’t mean to hurry” [The Letters... 1970: 73, 79].

В «Посвящении» к роману «Под Холмом» несколько раз использована конструкция “this book” и говорится о книге, которую автор подносит «самому именитому Принцу» (“most eminent prince”), Кардиналу Римской церкви: “...this book is dedicated with due reverence by this humble servitor a scrivener and limner of worldly things who made this book Aubrey Beardsley” [Beardsley 1996: 67]. Обращение к Принцу начинается с замечания о «первой книге», которую автор кладет к его ногам (“...lay with formalities my first book at your feet”) и завершается упоминанием этой же книги: “this slender book” [ibid.: 69, 72].

По словам Н. Фримана, Фирбенк, как и многие писатели девяностых годов XIX в., «разделял почти навязчивую озабоченность книгой как объектом», что привело к трудностям с выбором художников его собственных книг и их изданием [Critical Essays... 2004: 201]. Фирбенк собирал редкие книги с произведениями Бердсли [Edwards 2022: 59], коллекционировал презентационные издания, им оформленные, а также книги Э. Доусона, М. Бирбома, тщательно хранил их. Пополнение коллекции книг Бердсли стало важным событием для Фирбенка, как вспоминает историк театра и лондонский книготорговец Ифан Каирл Флетчер (Ifan Kyrle Fletcher, 1905–1969) [Ronald Firbank: Memoirs and Critiques 1977: 24].

Б. Брофи тоже указывает на Бердсли как предшественника Фирбенка в коллекционировании, интересе к XVIII в. и дизайну книги [Brophy 1973: 76, 210].

И Бердсли, и Фирбенк были денди. Обри Бердсли – богемный эстет, ценитель искусства, чей образ ярко представлен в живописи и на фотографиях. В окружении книг, рисунков на стене он запечатлен на снимке 1898 г. господина Абеля (Monsieur Abel) [Оскар Уайльд. Обри Бердслей... 2014: 54]. С тростью, в перчатках, костюме-тройке с галстуком-бабочкой и цветком в петлице изобразил его Жак-Эмиль Бланш (Jacques-Emile Blanche) на портрете маслом 1895 г., хранящемся в Национальной портретной галерее Лондона [Bade 2001: 12]. Бердсли показан на фоне пейзажа, как это характерно для живописи английского сентиментализма, однако очевидна искусственность его фигуры на фоне природы, нерастворенность в ней. На темперном холсте 1894 г. У. Р. Сиккerta (Walter Richard Sickert) белая трость, расположенная параллельно фигуре Бердсли, еще больше вытягивает вертикальную композицию полотна [Оскар Уайльд. Обри Бердслей... 2014: 73]. На этот же эффект «работает» клинообразная часть синих брюк, видная у края пиджака. Призрачность, болезненность ощущается в фигуре Бердсли-денди.

Рональд Фирбенк продолжает традицию дендизма [Вайнштейн 2006: 596], о чем свидетельствуют общавшиеся с ним современники. С. Бомонт вспоминает, что Фирбенк «обладал высокой и стройной фигурой; его конституция была почти по-женски деликатной. У него была осиная талия, излюбленная викторианскими денди. <...> Он всегда был чисто выбрит», носил перчатки и трость [Фирбенкиана 2004: 172–173]. Исследователи отмечают безукоризненную манеру одеваться, волнообразную походку и использование Фирбенком макияжа [Hollinghurst 2006: 3]. Его сестра Хизер (Heather Firbank) собирала женские наряды, которые сейчас хранятся в музее Виктории и Альберта [Hollinghurst 2001: 7–8]. Коллекция светской львицы включает вечернюю и повседневную одежду, модели известных лондонских

портных (Lucile, Mascotte) и аксессуары. Сестра Обри Бердсли, Мейбл, тоже придавала большое значение костюму, обладая яркой внешностью и будучи успешной актрисой и пианисткой.

Денди отличает забота о чистоте своего тела. Руки Бердсли становятся одним из главных объектов на фотографии Ф. Г. Эванса 1894 г. Ракурс снизу акцентирует внимание на тонких пальцах с аккуратными ногтями. Руки словно пьедестал для лица с полуопущенными веками и носом с орлиным профилем. Выступающие вены на руках подчеркивает белизна манжет и воротничка [Оскар Уайльд. Обри Бердслей... 2014: 53]. А. Сидоров замечает, что на этой фотографии Бердсли «прячет свои щеки руками», а пальцы «поразительны своей нервозностью и выразительностью» [цит. по: Бердслей 2002: 196]. О белых и хорошо ухоженных ногтях Фирбенка упоминает С. Бомонт: ногти были «длинными и лакированными, и – что необычно для мужчины – он красил их в насыщенный карминный цвет» [Фирбенкиана 2004: 173].

Волнообразная линия модерна является знаком эпохи. Она перенесена и на облик Фирбенка: это названная выше А. Холлингхерстом «волнообразная походка». Холт Марвел, подчеркивая худобу Фирбенка («узкое тело, беспокойное»), сравнивает его извивания с корзиной змей [Фирбенкиана 2004: 195]. Еще одна примета модерна – бабочка, которая была символом на листах Бердсли «Глаза Ирода», «Обрамление для титульного листа», «Иоканаан и Саломея» к драме О. Уайльда «Саломея» (1894) и «Странные создания» к повести Лукиана «Правдивая история» [Бердслей 2002: 60, 63, 65]. Бабочка становится личным символом Фирбенка. Э. М. Форстер и Л. Вулф уподобляли его бабочке [Edwards 2022: 87], и сам он говорил о себе как о бабочке [цит. по: Фирбенкиана 2004: 184].

Фирбенк не принадлежал к поколению «лиловых девяностых» [Brook], но жил эпохой и стилем этого времени. Он продолжал «традиции дендистского эстетизма», создавая произведения, «выдержаные в ретро тональности пряного декаданса *fin de siècle*» [Вайнштейн 2006: 480].

В. Холланд пишет о бывшей у Фирбенка большой библиотеке английской поэзии девяностых годов: «Он всегда восхищался этим периодом». Эрнест Даусон, Артур Саймонс, Обри Бердсли «были для него первейшими удовольствиями». Процесс чтения Фирбенком поэзии демонстративен и эстетизирован. Приведем цитату из воспоминаний Холланда в переводе В. Купермана: «Он имел обыкновение читать стихи очень медленно, часто декламировал, с длинными паузами, чтобы дать словам и идеям погрузиться в его сознание. Для чтения он предпочитал тонкие тома, которые ему легко было держать в руке и – при любой помехе – класть в карман. Он также любил вид тонких томов на своих полках» [Фирбенкиана 2004: 178]. Артист и писатель Холт Марвелл (наст. имя Albert Eric Maschwitz) вспоминает, что Фирбенк своим видом и речью поддерживал « дух девяностых» [там же].

Творчество Фирбенка близко не только эстетизму рубежа XIX–XX вв., но и эскапизму первых десятилетий XX столетия, на который повлияли, в частности, события Первой мировой войны. Эскапизм проявился в отстранении от общественно-значимых вопросов и уходе в свой мир, в частную жизнь. Соединение эстетизма «конца века» и отвращения к серьезным социальным проблемам (“particular mixture of *fin de siècle* aestheticism and a distaste for serious social problems”) наблюдается в творчестве Фирбенка [Maes-Jelinek 1970]. У. Аллен из 60-х гг. XX столетия утверждает: 20-е годы «стояли гораздо ближе к 90-м, чем мы теперь – к 20-м», система выражения Фирбенка «была чрезвычайно в современном духе» и стала литературным эквивалентом русского балета, живописи кубистов, музыки французской «Шестерки» [Аллен 1970: 85], вдохновителями которой являются Эрик Сати и Жан Кокто. В. В. Ивашева заостряет внимание на сильном влиянии философии декаданса и модернистских течений в английской литературе 1910–20-х гг. [Ивашева 1984: 9].

Стиль Фирбенка, как справедливо отмечает литературовед Дж. Брук, «полон отголосков». Его «многочисленные заимствования» позволяют определить его как «стилизатора» (“pasticheur”) [Brooke]. О стилизации

(“pasted”) Фирбенка пишут в контексте культуры кэмпа (camp) 1920-х гг. [Hext 2020: 172, 174; см. также: Deutsch 2015] и называют его «зачинателем кэмпа в модернистской литературе» [Edwards 2022: 19]. Кэмп рассматривается, в частности, как вариант дендизма, акцентирующий пристрастие к искусственноому, преувеличенному, гротеску [Вайнштейн 2006: 471, 472]. Исследуя формы дендизма после Уайльда, О. Вайнштейн характеризует Фирбенка как «запоздавшего декадента и в жизни, и в творчестве», который «блестяще освоил кэмповую стилистику Оскара Уайльда» [там же: 480].

Проведем сравнительный анализ романов «Под Холмом» Бердсли и «Искусственной Принцессы» Фирбенка, чтобы выявить характер и формы стилизации синтетической поэтики Бердсли у Фирбенка. Определяя специфику идейно-образного содержания произведений того и другого автора, мы решаем историко-литературную проблему закономерности развития творческого сознания от стиля модерн к первым десятилетиям XX в. Отвечая на катастрофические события современности, Фирбенк противопоставил им изобразительное искусство, с которым, как пишет Б. Брофи, был знаком лучше других писателей своего времени [Brophy 1973: 76]. Об этом говорят многочисленные реминисценции к живописи в «Искусственной Принцессе». Многие сцены в романах Фирбенка являются «визуальными» (visual), т.е. мы, как пишет Дж. Меррит, «видим сцену, а не смутно представляем ее (to “see” the scene rather than to just imagine it in some vague way)» [Merritt 1969: 39–40]. Обращение к живописи, музыке, балету, театру сближало Бердсли и Фирбенка и было в творческой манере того и другого. Интермедиальная и интертекстуальная природа их творчества обусловила сравнение их произведений.

### 3.2. Жанровая специфика романов О. Бердсли и Р. Фирбенка

Издатель и писатель Грант Ричардс (Franklin Thomas Grant Richards, 1872–1948) вспоминал, что «Искусственная Принцесса» была написана незадолго до романа «Тщеславие» (1915), затеряна среди старых бумаг в Англии перед тем, как Фирбенк отправился в одно из многочисленных путешествий, забыта и извлечена во время последних визитов писателя в Лондон [Ronald Firbank: *Memoirs and Critiques* 1977: 110]. Фразы из «Искусственной Принцессы» Фирбенк использовал в романах «Тщеславие» и «Цветок под ногами» [Braybrooke 1962: 39–40]. После смерти автора рукопись «Искусственной Принцессы» с другими бумагами и письмами передали В. Холланду. Подробно об истории публикации также пишет Б. Брофи [Brophy 1973: 286]. Литературоведы дают высокую оценку «Искусственной Принцессе», называя произведение «подлинным романом Фирбенка». В нем его «талант предстает почти полностью развитым, уже обладающим характеристиками, которые делают его уникальным» [Merritt 1969: 38].

«Под Холмом» Бердсли – фрагментарное произведение, которое выстраивается как сцены и ситуации [Савельев 2005: 21, 22] и открывается в историю культуры [Бочкарева, Табункина 2010а: 175]. Неустойчивость объема произведения из-за частичной публикации сначала четырех глав романа в журнале “The Savoy” (январь, апрель 1896 г.), а после смерти автора десяти глав в формате книги (1904, 1907, 1998) свидетельствует об его фрагментарности и незавершенности. Десятая глава, последняя из написанных, завершается обедом и прослушиваем оперы в мастерской художника Де Ла Пина, а финальное предложение намекает на дальнейшие описания интерьера столовой, которые не состоялись: “The *salle à manger* at De La Pine's was quite the prettiest that ever was” [Beardsley 1996: 123]. Эта глава, соединившая подробные описания нарядов героев и их портреты, экфрасис живописного полотна, музыкальные реминисценции, могла бы

стать центральной в сюжете романа Бердсли, который был полон творческих планов и хотел создать большую книгу с множеством иллюстраций (“in book form with numerous illustrations” [The Letters... 1970: 135]). Замысел Бердсли по созданию «Истории о Венере и Тангейзере» напоминает идею французских символистов о «синтетической», универсальной Книге по примеру «Книги» Малларме [Бочкарева, Табункина 2010а: 132].

Фрагментарность и незавершенность произведения Фирбенка связана как с длительностью его создания, так и отсутствием причинно-следственных связей в художественном мире произведения и отрицании привычной романной структуры в использовании диалога как повествовательной формы [Аллен 1970: 84; Davis 1964: 33], в отстраненности автора [Maes-Jelinek 1970]. Фрагментарность диалогов, обнаруженную Р. М. Дэвисом в романе «Склонности» (“Inclinations”, 1916), можно увидеть и в «Искусственной Принцессе» [Davis 1964: 7]. Так, если в первых двух главах этого романа логическая нить диалогов, хоть и прерывается описаниями и отступлениями, но все же идет последовательно, то в третьей главе произведения действие во Дворце и диалоги героев пересекаются с сюжетом театрального представления, а обрывается роман внезапным криком петуха [Firbank 1981: 287]. Малый объем книги (“short book”) привел к тому, что она, как комментирует Н. Брейбрук, парадоксально осталась не издана при жизни, потому что только известные авторы могут позволить себе опубликовать короткое произведение [Braybrooke 1962: 39].

В произведениях и Бердсли, и Фирбенка, как в хронотопе рыцарского романа, можно обнаружить «чудесный мир в авантюрном времени» [Бахтин 2000: 83]. Авантюрное время характеризует случайность событий, все происходит «вдруг» [там же: 81]. Бердсли интерпретирует миф о Тангейзере и его приходе к Холму Венеры, о приключениях там, о жизни с античной богиней. Согласно подзаголовку романа, Тангейзер должен был отправиться в Рим и вернуться к Горе Любви. Таким образом, в произведении есть характерные для жанра romance красочные сцены (“colorful scenes”),

страстная любовь (“passionate love”) и сверхъестественные приключения (“supernatural experience”) [Shaw 1972: 236]. В произведении Фирбенка действие происходит во Дворце и в безымянном Городе, упоминаются Война и Революция, а герои ездят на омнибусах и являются представителями правящей династии. Однако описываемые события настолько преувеличены и парадоксальны, что делают повествование неправдоподобным, фантастичным, эксцентричным. Хотя литературоведы называют произведение «Искусственная Принцесса» “short novel” [Hollinghurst 2006: 6], “novel” [Davis 1964] оно, на наш взгляд, как и «Под Холмом» Бердсли, во многом стилизовано под romance.

«Искусственная Принцесса» – неоконченный роман из трех глав о подготовке и праздновании Дня рождения Принцессы. В первой главе Принцесса отправляет Баронессу с запиской-приглашением к Св. Иоанну Пеллегрину. Вторая глава повествует о приключениях Баронессы по пути к нему. В третьей главе говорится о празднике с представлением (экстраваганзой) и приходе гостя. «Искусственная Принцесса» содержит реминисценции к сказке О. Уайльда «День рождения инфанты» (1891) и пьесе «Саломея» (1893), исследованные ранее [Severi 2001 (1977): 55–66; Новокрещенных 2022: 118–126]. Наша задача – исследовать влияние Бердсли на Фирбенка, сравнив структуру их произведений, мотивы «туалета Венеры», а также представление и дворцовый ансамбль с садом в обоих романах.

### **3.3. Мотивы «туалета Венеры» в «Искусственной Принцессе»**

Фирбенк осознает стиль Бердсли через ряд взаимосвязанных мотивов «туалета Венеры», наиболее значимых для художественного мира «Под Холмом». Это мотивы аромата, прически, зеркала, костюма и веера.

Пространство Холма Венеры в романе Бердсли наполнено ароматами (“scented”), упоминание о разнообразных запахах присутствует практически в каждой главе. Это надушенные волосы и руки Венеры (гл. 2, 10), душистые

ткани обуви, приготовленной для богини (гл. 2), запахи, которые издавал Спороин и пришедшие с ним в лес персонажи балета, показанного Венере и Тангейзеру (гл. 5), благоухание в павильонах Венеры, которое источали огромные ветви красных роз, кушетки и подушки, пахнущие духами L'Eau Lavante, приготовленные Шатлином (гл. 6), запахи цветов в парках и садах Венеры (гл. 9), благоухающая вода бассейна, в котором купается Тангейзер (гл. 7). Аромат духов и надушенные предметы представлены как элементы интерьера и пространства Холма.

У Фирбенка запахи цветущих лип и любимых Принцессой китайских чайных сигарет соединяют сад и Дворец, отправленное Принцессой письмо пахнет нарциссами (гл. 1), аромат нарциссов и фиалок приносит ветер с Цветочного рынка (гл. 2). Названное тайной и интригой, появление запаха духов описано в первой главе как отдельная, важная, сопоставимая с появлением нового героя сцена: “...she pondered the matter. Here was some mystery brewing; some intrigue to unveil” [Firbank 1981: 254]. «Но что это за тяжелый, навязчивый аромат вожделенно задержался в воздухе, ослабляя нравственность чувств, отменяя добрые намерения (если таковые имелись)», – с такой объемной характеристики начинается история появления запаха духов в будуаре Принцессы и ее реакция на аромат [Фирбенк 2004: 110]. Она принюхивается и определяет запах лимонного цвета и акации, возможно, туберозы: «так и есть, духи, и самого отталкивающего рода – “Старая кокотка”» [там же]. Преувеличена отрицательная реакция героев на духи: Королева их не терпит, Король против них возражает. Парадоксальна реакция Принцессы – она ненавидела духи, «поскольку не могла сама применять» [там же]. Столь же парадоксальна утверждаемая Принцессой зависимость морального облика женщины от применения ею духов: «женщина с надушенным платком не может считаться достойной особой» [там же].

По-французски названы духи (Vieille Cocotte), место продажи (Kiosque) и имя продавца (Madam Carmen) [Firbank 1981: 254]. Мадам Кармен в Казино

продает духи «маленькими зелеными пузырьками с перевязями из веселых бантов». Ее облик таинственен и декоративен. Она улыбается самой себе, на ней ожерелье, серьги из стекла (“*in a paste*”), а лицо плотно напудрено, словно присыпано мукой [Фирбенк 2004: 254]. Мысли Принцессы по «расследованию» попадания духов во Дворец названы «спиралями несообразностей» (“*spiral of inconsequences*”) и придают происшествию с духами значительность: «Но как сумела Баронесса раздобыть преступное вещество? <...> Вчера вечером в театре Баронесса попросила разрешения удалиться во время антракта <...> По возвращении Баронесса держалась странно – тогда-то она, должно быть, и раздобыла духи» [там же]. Фирбенк преувеличивает роль духов в жизни героев приемом олицетворения: аромат «нелепо задерживался, мешкал в соответствии со своим именем, и много времени прошло, прежде чем запах решил отбыть и ускользнуть в окно» [там же: 113]. У Бердсли аромат является элементом туалета Венеры, гармоничной частью интерьеров и всего пространства Холма. Описание запахов и ароматов в «Искусственной Принцессе» напоминает стиль Бердсли, который Фирбенк воссоздает через заострение, преувеличение и парадоксальное отрицание.

Туалет Венеры играет важную роль в хронотопе Холма у Бердсли и представлен во второй главе романа. Ход туалета подчеркивают его этапы, действия героев – маникюрши миссис Марсапл, Венеры: “As the toilet was in progress, Mrs. Marsuple, the fat manicure and fardeuse, strode in and seated herself by the side of the dressing-table ...”; “The report and the coiffing were completed at the same moment”; “Venus slipped away the dressing-gown”; “As the tray was being carried away...”; “When the toilet was at an end all her doves clustered round her feet...” Голос повествователя обозначает степень нанесения макияжа и красоты Венеры: “It would pain me horribly to tell you about the painting of her face...”, “I should like to speak more particularly about her...” [Beardsley 1996: 80–82]. Туалет в «Искусственной Принцессе»

Фирбенка распадается на отдельные эпизоды, относится к разным ситуациям и героям, появляющимся в главах внезапно и вдруг исчезающим из сюжета.

Мотив прически открывает посвященную туалету Венеры главу “Of the manner in which Venus was coiffed and prepared for supper”. Процесс куафюры вынесен в заглавие, названо имя парикмахера (Cosme), идет речь о надушенных волосах Венеры, а также «серебряных щипчиках», согретых ласками пламени, «прелестных замысловатых локонах» богини [Бердслей 2001: 46]. У Фирбенка сцена укладки прически перед туалетным столиком тоже есть, но она связана с образом Великой Княгини. Героиня укладывает прическу перед зеркалом: «Сколько бы ни навещала дворец великая княгиня (“Grand Duchess”), она неизменно опаздывала к обеду: усаживалась в царственной позе перед туалетным столиком (“in a regal pose before her dressing-table”) и укладывала прическу *en couronne*, забывая о времени, нраве королевы и остывшем супе – и мечтала, мечтала...» [Фирбенк 2004: 104]. Сцена напоминает Венеру Бердсли перед туалетным столиком: “Before a toilet <...> Venus was seated in a little dressing-gown of black and heliotrope” [Beardsley 1996: 79]. Однако Фирбенк соединяет царственный внешний вид Княгини, бытовые подробности (остывший суп) и философские категории (время, мечты). Принцесса только подражает ей, причем не во внешнем облике, а в мечтах о замужестве: «Принцесса разделяла ту же слабость. Откинувшись назад, прижав указательный палец к щеке (“her index finger pressed against her cheek”), Принцесса пытливо смотрелась в зеркало и чувствовала себя замужней дамой» [Фирбенк 2004: 105]. В романе Бердсли на щеки и губы богини наносили специально приготовленные Шателином краски (“the ravishing paints prepared by Châteline for those cheeks and lips that had grown a little pale with anguish of exile” [Beardsley 1996: 79]).

Если Венера предстает перед зеркалом величественно красивая в трепетании кружев (“rose before the mirror in a flutter of frilled things”) и дополнительным «зеркалом» становятся глаза повествователя, оценивающего ее красоту, то Принцесса сама разглядывает себя в зеркале: «Сжимая пальцы,

расширяя зрачки, Принцесса дотошно изучала себя в зеркале. Какая роковая красота! Какая чудесная выразительность! Разумеется. Только унылые родственники или глупые придворные могут не заметить точнейшего сходства...» [Фирбенк 2004: 114]. Портрет супруги Людовика XV Марии Лещинской, изображенной в платье с лилиями и смотревшей «на нее из-за камина в холодном волнении», объясняет загадку. Принцесса сравнивает себя именно с ней.

Образ Венеры Бердсли, дополненный в романе экфрастическими сравнениями со скульптурами богини Венеры в Ватикане, Лувре, Уффици и Британском музее, «ориентирует на визуальность образа богини любви» [Бочкарева, Табункина 2010а: 137]. Описана ее внешность, фигура, шея, плечи, грудь, руки и ноги. Ее представление перед зеркалом в дрожании кружев напоминает о живописной традиции образа Венеры и ее туалета в итальянской и французской живописи XVII–XVIII вв. (А. Каррачи и Ф. Буше). У Фирбенка образ Принцессы создан явными и скрытыми реминисценциями к французским парадным портретам XVII–XVIII в. Н. де Ларжильера, Ш.А. ван Лоо, Л. Токе, которые подчеркивают гротескный и эксцентричный характер Принцессы [Новокрещенных 2021б: 192–197].

Принцесса понимает недостатки крайней утонченности, при этом она всегда поступает нескромно, что проявляется в выборе безрассудных туалетов, которые, по счастью, всегда идут ей: “Realising to the full the drawbacks of an extreme finesse, the Princess’s choice of gowns was nearly always indiscreet; but happily reckless toilettes suited her”. Один из таких туалетов представлен в следующей сцене: “To-day, the wicked thing wore masses of lace with twists of riband termed ‘Inspirations’ and no particular sleeves; her slender arms like the stem of flowers fainting away to the pointed finger-tips that seemed to evaporate and lose themselves in other” [Firbank 1981: 242]. На Принцессе, как на Венере, надето платье из кружев. Величественный облик Венеры перед зеркалом в волнах кружев напоминает рождение богини из пены: “Venus slipped away the dressing-gown, and rose before the mirror in a

flutter of frilled” [Beardsley 1996: 81]. Принцесса тоже в кружевах, но ее наряд состоял из переплетающихся лент с названием «Вдохновение». Если у Венеры изящные и гармонично сложенные руки (“loosely, but delicately articulated” [ibid.]), то руки Принцессы подобны стеблям цветов, которые сужаются к заостренным кончикам пальцев, испаряются и растворяются. Они напоминают об угловатой образности модернизма. Сравнение Принцессы с марионеткой и отказ ей в простоте (“radiant matrionette” [Firbank 1981: 242]) созвучен настрою модернизма по созданию рассеченного мира героя.

Венера у Бердсли по завершении туалета снимает халат (“slipped away the dressing-gown”), но натягивает перчатки (“slipped on her gloves”), что подчеркивает экстравагантность и чувственность героини [Beardsley 1996: 82]. В «Искусственной Принцессе» Фирбенка длинные белые перчатки (“drew on her long white gloves” [Firbank 1981: 268–269]) натягивает хранительница королевского гардероба, the Mistress of the Robe. Такой пост при британском королевском дворе подразумевал ведение одежды и украшений королевы, организацию фрейлин и обязанности на государственных церемониях. В. Куперман переводит название должности голландско-немецким аналогом «obergoefmeysterina», использовавшимся при русском дворе в XVIII в.

Юность, утонченность, изысканность Венеры у Бердсли на листе «Туалет Венеры» подчеркивают изящные кружева оборок, длинные тонкие свечи, миниатюрные декоративные розочки. Тонкая ножка богини перекликается с изогнутой ножкой рокайльного столика. У Фирбенка Принцесса тоже юна. Ей семнадцать, но, отправляясь играть в Казино, она пудрит волосы, надевает бриллиантовые серьги и объявляет себя двадцатидвухлетней. Акцент на характере – «злюка» (“wicked thing”) [Firbank 1981: 242] – подчеркивает индивидуальность героини, а Королева-мать указывает на ее андрогинность, сравнивая с высокорослым мальчишкой (“tall-tall schoolboy” [ibid.: 92]). Для Венеры высокий рост – показатель ее красоты: “She was adorably tall and slender” [Beardsley 1996: 81].

Дж.Д. Меррит пишет, что «андрогинность Принцессы напоминает дам на фантастических рисунках Бердсли с их чувственной, ярко сексуальной внешностью, которая в то же время гротескна» [Merritt 1969: 390].

Игра религиозной атрибутикой сближает Бердсли и Фирбенка. Христианскую символику Бердсли «примеряет» (сравнение туалетного столика с алтарем базилики *Notre Dame des Victoires*, единорог) на античную богиню, «создавая новые мерцания смыслов» [Бочкарёва, Табункина 2010а: 174]. Фирбенк сравнивает Принцессу с Богоматерью на требнике, заявляя, что ей, как и Богоматери, не хватало чувственности: “Like a Virgin in a missal her figure lacked consequence – sex” [Firbank 1981: 242].

В романе Бердсли представлено разнообразие вееров как декоративного элемента костюма, наряду с вуалями, масками, париками, воротниками, платьями, туниками, панталонами, чулками [Beardsley 1996: 87–88]. Веер связан с подглядыванием, подсматриванием, в переводе на русский язык замененным словом «кокетство»: “fans with eye-slits in them, through which their bearers peeped and peered” – «веера с узкими прорезами для глаз, сквозь которые кокетничали их милые обладательницы» [Бердслей 2001: 54]. Веера выполнены как произведения искусства: расписаны рисунками и покрыты сонетами Спориона и рассказами Скарамуша (“fans painted with figures and covered with the sonnets of Sporion and the short stories of Scaramouche”). Спорион – главный герой балета «Вакханалии Спориона» в Холме Венеры. Скарамуш – французское наименование маски хвастливого забияки комедии дель-арте.

Соединение природы и искусства демонстрируют веера с «большими живыми мотыльками, приклеенными на серебряные палочки»: “fans of big, living moths stuck upon mounts of silver sticks” [Бердслей 2001: 54; Beardsley 1996: 87]. Декоративную функцию имеют веера, разбросанные на кушетках, наряду с цветами – ирисами, розами, калужницами, водосбором, нарциссами, гвоздиками и лилиями, – которыми усыпаны столы на террасе Венеры: “The tables arranged between the fountain and the flight of steps to the sixth terrace

were all circular, covered with white damask, and strewn with irises, roses, kingcups, columbines, daffodils, carnations and lilies; and the couches, high with soft cushions and spread with more stuffs than could be named, had fans thrown upon them...” [Beardsley 1996: 86]. На листе “*Abbe*” веер на витой цепочке висит на поясе Тангейзера, подчеркивая его светскость и куртуазность. Сложеные и раскрытые веера изображены также на многих других рисунках Бердсли («Портрет мадам Режан», 1893; «Черная накидка», 1894; «Три музыканта», 1895; листы к «Похищению локона», 1896).

У Фирбенка веер – традиционный атрибут светского общения и светских салонов, он связан с речью героев. За веерами скрываются сплетничающие матроны [Firbank 1981: 271]. Веером можно больно задеть присутствующего в толпе: “Would you mind not hurting me with your fan?” [ibid.: 285]. В руках Королевы веер парадоксально не заметен в сочетании с огромным ключом: “She carried a fan, and enormous key” [ibid.: 270]. Ключ настолько «фантастичен (“fantastic”), что люди съезжались со всех концов света, чтобы посмотреть на него, и Король вынужден был открыть свои сады по четвергам с двух до четырех» [Фирбенк 2004: 136].

«Тяжелый черный» веер (“heavy black fan”) Баронессы – это атрибут ее костюма с «новым» и «тайным» оттенком, «причудливо расшитым веточками олеандра ярко-розового цвета» [Firbank 1981: 243]. Веер – символ загадочности и чувственности. Баронесса появилась на вечернем представлении экстраваганзы в платье «не голубого и не зеленого» цвета, а «цвета скорлупы яиц дрозда», с «венком из плоских виноградных листьев» на голове. «Букет пышных белых тюльпанов» в «изящных, длинных, как ленты, пальцах» подчеркивает пышный и мягкий, висящий на поясе «огромный веер из перьев морских чаек»: “In her gracile fingers, long like a bunch of ribands, she carried a bouquet of full white tulips, and slung from her waist an enormous fan of sea-gulls’ wings” [Firbank 1981: 276]. Она раскрывает веер, который «доставлял ей чувственное наслаждение» (“opening a fan that was sensuous delight” [ibid.: 280]).

У Принцессы веер цвета красной розы, расписанный Чарльзом Кондером (Charles Edward Conder, 1868–1909), – деталь ее костюма на торжественном вечере в честь Дня рождения: “Now and then she would hold up a rose-red fan, painted by Conder, slantwise across the night: it pleased her to watch whole planets gleam between the fragile sticks; she had a capacity for dreams” [Firbank 1981: 272]. Рисунок на веере характеризуется словосочетанием “slantwise across the night” – «рассечение (букв. “наискосок”) ночи». Между пластинками на экране веера мерцают планеты (“planets gleam”), которые уводят принцессу в мир мечты и воображения, как и героя Бердсли – Тангейзера. Веер акцентирует внимание на другом элементе туалета – гардениях – символе женственности и любви. Оформление их у Принцессы искусственной проволокой, отчего они могут стать коричневыми (“the wires turning my Gardenias brown”), ставит под сомнение ее женственность. С гарденией в петлице появляется в конце праздника и незнакомец, которого Принцесса принимает за Святого.

Наиболее часто манипуляции с веером сопровождают действия героя, подчеркивая их. Проявляя дипломатическую тактику в разговоре с Принцессой об опасности встречи с Королевой в момент отвоза приглашения Святому, Баронесса жалуется на головную боль, роняет веер, снимает кольца и начинает играть меланхолическую фугу: “And throwing down her fan, and removing some rings, she commenced a melancholy fugue” [Firbank 1981: 244]. Королева в нарядном платье взмахивает веером, прижимает палец к губам, и Принцесса догадывается, что она и ее мать приехали во Дворец, чтобы Королева вышла замуж за Короля: “Directly I saw her smart frock I knew why we had come. She read my thoughts, and pressing a finger to her lips, and pointing to heaven with her fan, she hurried from the room without a word” [ibid.: 249]. Придворная дама, волнуясь перед представлением экстраваганзы и цитируя за ужином философа-материалиста Лукреция, уронила веер в суп: “It was remarked that in her agitation she had misquoted Lucretius during supper, and dropped her fan into the soup” [ibid.: 268].

Упоминание веера обнаруживается в экфрасисе картины, которая висит во Дворце. Она принадлежит кисти ученика Фелисьена Ропса (“a Crucifixion by a pupil of Félicien Rops”). Бельгийский художник-символист Фелисьен Ропс (Félicien Rops, 1833–1898) сделал обложку к роману Фирбенка “Vainglory”. В письме к издателю Фирбенк настаивал, что рисунок Ропса «должен быть подписан именем художника на случай, если его примут за Бердсли» [цит. по: Edwards 2020: 57]. В «Искусственной Принцессе» экфрасис содержит подробное описание картины и впечатление Баронессы: «... бледная женщина с пурпурной Розой в напудренных волосах распласталась на Кресте в серебряном вечернем платье; жемчуга на горле еще сильней привязали ее к распятию, а восхитительное кружево задрапировало кровоточащие руки и ноги. У подножия Креста лежал веер, письмо и платок, измученный узлами до того, что казался белым цветком. За женщиной простирались небеса, серые, пепельные, изрезанные пламенем, и еще капли дождя падали, медленно, медленно, будто просеивались сквозь пальцы...» [Фирбенк 2004: 97–98]. Веер, платок, письмо (“a fan, a letter, and handkerchief”) обычно использовались как средства невербального общения во время ухаживаний. Восприятие Баронессы гротескно соединяет религиозный сюжет распятия и женскую соблазнительную красоту: «На секунду показалось, что Баронесса теряется в мыслях, представляя себе любовника этой мученицы» [там же: 98].

Экфрасис картины напоминает рисунок пастелью и гуашью Ф. Ропса «Искушение Святого Антония» (“La Tentation de saint Antoine”, 1878). На листе изображена обнаженная женщина, руки которой привязаны лентами к перекладинам креста, а волосы украшены розами. У Фирбенка тема искушения соединяется с темой сада на вилле Святого, куда отправляется Баронесса: сад полон тропических цветов, круглый год в нем поспевает клубника и фрукты. Принцесса советует Баронессе не забыть корзину для фруктов и самой насладиться ими. Экфрасис у Фирбенка представляет расплату за искушение, а зритель картины может только размышлять о

причинах. Действительному искушению подвергаются герои, проживая события во Дворце (искушение Принцессы стать «новой» Саломеей) и в Городе (любовное приключение Баронессы). Фраза Баронессы о том, что «Гойя никогда не рисовал вееров» (“Goya never painted Fans” [Firbank 1981: 267]) звучит как скрытый призыв к любовнику.

У Бердсли спутниками туалета богини любви и красоты Венеры являются голуби (“doves”), которые «ласкаются» о ноги богини. Карлики, хлопающие в ладоши и свистящие в знак одобрения, придают гротескный характер сцене: “When the toilet was at an end all her doves clustered round her feet, loving to *frôler* her ankles with their plumes, and the dwarfs clapped their hands, and put their fingers between their lips and whistled” [Beardsley 1996: 82]. У Фирбенка «милые пухлые голуби» (“pigeons”) «приносят письма» Святого, «выполняют маленькие поручения», например, приносят чулки: “Lovely plump pigeons that take his letters; and run little errands of mercy for him through the sky. <...> two of his birds fly over the Palace with a pair of stockings” [Firbank 1981: 245]. У Фирбенка голуби – это городские птицы, красивые, «как белые жемчужины». Они выживают благодаря туристам, которые их фотографируют и кормят. Сопоставление голубей с блудницами (“meretrix”) – «И те, и другие не были переборчивы, но уставали от своей профессии» [Фирбенк 2004: 259] – усиливает гротеск.

Собственно туалет Принцессы тоже распадается по главам, повествование о нем ахронично. В конце первой главы перед вечерним праздником она распорядилась о горячей ванне, как у царицы Савской, в третьей появляется на празднике уже одетой. Но в середине третьей главы есть ретроспекция в допраздничное время, когда Принцесса, ожидающая Баронессу с новостями о том, видела ли она Святого и как он выглядит, только готовится к вечернему туалету. Туалет Принцессы представлен не как завершенное действие, подчеркивающее величие и красоту героини, а как продолжающаяся сцена: прическа полузакончена, надет китайский халат.

Одежда Венеры в начале одевания – тоже халат, домашний, маленький, черный с лиловым.

Рисунок ткани, из которой сшит халат Принцессы, становится картиной, напоминающей об интересе к восточной культуре: «...китайский халат, украшенный джонками, плывущими по морю цветов. Морская пена превращалась в бутоны слиновых деревьев и выплескивалась прямо к открытым дверям пагод, которые зовуще выглядывали из-под дымчатых облачков» [Фирбенк 2004: 146]. Действия Принцессы в этом халате во время вечернего туалета – она пугала жемчужной ниткой нетопырей – эксцентричны и гротескны.

Таким образом, если в романе О. Бердсли «Под Холмом» туалет Венеры сконцентрирован в отдельной главе и завершается представлением богини у зеркала во всей ее красоте, восхищением придворных и повествователя, то в «Искусственной Принцессе» Р. Фирбенка туалет Принцессы разбросан по главам и нет триумфа красоты и величия героини. Мотивы туалета Венеры (аромат, прическа, костюм, веер) в произведении Фирбенка связаны с разными героями, поэтому представлены еще более фрагментарно, гротескно и эксцентрично. Эти мотивы и их интерпретация отсылают не только к роману Бердсли, но и к его рисункам.

### **3.4. Театральное представление в романах О. Бердсли и Р. Фирбенка: балет-вакханалия и экстраваганза**

Роман Фирбенка «Искусственная Принцесса» вместе с романом «О причудах Кардинала Пирелли» (“Concerning the Eccentricities of Cardinal Pirelli”, 1926) выходит в 1935 г. (New York, Coward-McCann) под обложкой “Extravaganzas” [Benkovitz 1982: 50]. Extravaganza – это 1. музыкальное представление с комическими нарушениями принятых правил, 2. жанр оперетты в США (компиляция популярных мелодий) [Крунтяева, Молокова 1988: 45]. Термин “extravaganza” связан с английской драмой XIX в.

Дж. Р. Планше и У.С. Гилберта. Зрелищная постановка, феерия, соединяет либретто, музыку, пантомиму. Экстраваганза характеризует не только жанр романа Фирбенка «Искусственная Принцесса», но и театральное представление внутри романа.

Третья глава “Walpurgis – (Polite)” / Вальпургия – (Пристойная) посвящена празднику Дня рождения Принцессы, на котором состоялось театральное представление. Вальпургиева ночь (Walpurgis Night) – канун христианского праздника Святой Вальпургии (Святой Вальбурги), которая родилась около 710 г. Во многих странах Западной Европы в эту ночь отмечался праздник весны, восходящий к дохристианской традиции. С этим связывают христианские представления о том, что в Вальпургиеву ночь ведьмы собираются на праздник. Литературные реминисценции к Вальпургиевой ночи восходят и к «Фаусту» Гете. Принцесса сравнивает содержание записки в сиреневом конверте, пахнущем нарциссами, в которой Святого Иоанна Пеллегрина приглашают на праздник во Дворец, с содержанием второй части поэмы Гете: оно так же темно, как вторая часть «Фауста», «да, пожалуй, темнее» (“It is as obscure as the second part of ‘Faust’; indeed it is a good deal more so” [Firbank 1981: 245]). Отсылка к «темноте» (непонятности) содержания поэмы Гете, возможно, вскрывает в целом «эстетическую невосприимчивость читающей Европы XIX и XX веков ко “второму Фаусту”», о которой упоминает в середине XX в. переводчик, автор статей о Гете Н. Вильмонт [Гете 1960].

Бердсли тоже обращался к Гете. Елена (Helen) и аббат Фанфrelюша (Abbé Fanfreluche) появляются в первой публикации глав романа под названием “Under the Hill” в журнале “The Savoy”. Имя Елены создает аллюзию на образ Елены Прекрасной, за которой Фауст во второй части поэмы Гете спускается в подземное царство к таинственным Матерям [Бочкарева, Табункина 2010а: 133].

В «Искусственной Принцессе» по принципу «театр в театре» в нескольких экфрастических фрагментах представлена экстраваганза.

Параллельно развивается действие среди зрителей, Принцесса и Баронесса ожидают прихода Святого. Оно оказывается более фееричным, чем представление экстраваганзы на сцене. Принцесса мечтает стать героиней оперы и сыграть новую Саломею, но приходит «другой» Святой. Фирбенк превращает возвышенный сюжет в мелодраматичный, пародируя его.

В главе “Of the ballet danced by the servants of Venus” романа «Под Холмом» тоже используется прием «театра в театре», а описание спектакля сопровождается описанием поведения зрителей. В конце представления утонченный светский балет превращается в вакханалию, в которой участвуют и актеры, и зрители.

И у Бердсли, и у Фирбенка говорится об авторе театральной постановки, описаны сцена и декорации, наконец, само действие. Однако наполнение этих составляющих своеобразно, дано в новом контексте и отражает восприятие элементов художественного мира Бердсли Рональдом Фирбенком.

В романе «Под Холмом» синтетический талант дирижера Титуреля де Шантефлера проявляется в том, что он сочинил либретто, танцы и музыку для балета на комедию де Бержерака «Вакханалии Спориона»: “Titurel had written a ballet for the evening divertissement, founded upon De Bergerac’s comedy of ‘Les Bacchanales de Sporion’, in which the action and dances were designed by him as well as the music” [Beardsley 1996: 96]. Титурель де Шантефлер показан с помощью «повествовательной экспозиции» (по Л. Я. Гинзбург). От лица повествователя даны первоначальные сведения о герое: профессиональные черты, портрет и костюм, его пристрастия и восприятие окружающими. Дирижерский талант Титуреля выражен уже в первом слове – “the wonderful” (“The wonderful Titurel de Schentefleur”). Определение задает его характеристику и развивается в указании на его коварство (“the most insidious of conductors”). Казалось, что дирижер сам играет на каждом инструменте, а не просто руководит оркестром: “His bâton dived into a phrase and brought out the most magical and magnificent things, and

seemed rather to play every instrument than to lead it” [Beardsley 1996: 95]. Бердсли описывает дирижерский талант героя, сравнивая его с представителем итальянской музыкальной династии Скарлатти и с немецким композитором Бетховеном, причем не в их пользу: Титурель мог добавить грации (“grace”) первому и интереса (“wonder”) второму.

Образ Титуреля представлен гротескно и загадочно. О его любовных пристрастиях никто не знал в Холме Венеры, его прозвище – “The Solitaire” (от лат. – одиночный, единичный; также означает с франц. 1. большой бриллиант, оправленный отдельно без других камней, 2. длинная плоская глиста, 3. комбинационная игра для одного участника). В духе французской традиции, когда Ж.-Б. Мольер и Ж.-Б. Люлли устраивали праздники в Версале в честь Людовика XIV, Титурель придумал музыку и танцы для балета в Холме Венеры: “the most admirable combinations had been invented and the most charming music written” [Beardsley 1996: 98]. Это представление характеризует дух Холма, движение от утонченного действия к вакханалии, от возвышенного к низменному.

В «Искусственной Принцессе» Фирбенка синтетический талант либреттиста и хореографа воплощен в образе “the Mistress of the Robes”, или “the great lady”, хранительницы королевского гардероба. Третья глава романа Фирбенка открывается «изобразительной экспозицией» (по Л.Я. Гинзбург), т.е. спором актрисы (примы-балерины) и автора представления (the Mistress of the Robes), а также образным описанием ее состояния. Балет у Фирбенка не может состояться из-за каприза балерины (“the première danseuse from the Opera House”), которая отказывается танцевать на траве с росой. Переживания автора представления описаны через реминисценции к образам немецкого живописца и гравера Северного Возрождения Альбрехта Дюрера. Отсутствие балета задело ее до глубины души: “Failure, fantastic and Dureresque, stared at her and chilled her to the marrow. There could be no Ballet ... the Ballet could not take place” [Firbank 1981: 268]. Драматизм гротескно выражен через аллегорический средневековый сюжет пляски смерти,

видение которого соединяется с литературными реминисценциями к античному философу Лукрецию и бытовыми подробностями о том, как за ужином хранительница королевского гардероба уронила в суп веер: “The Mistress of the Robes was in despair. Whenever she closed her eyes, she could see a skeleton dancing in the moonlight, clapping grave-bones, and cutting capes too harrowing to describe; it was no wonder, for she was thoroughly unstrung. It was remarked that in her agitation she had misquoted Lucretius during supper, and dropped her fan into the soup” [Firbank 1981: 268].

Хранительница королевского гардероба находится в зале во время представления, она «центр всеобщего внимания»: “the Mistress of the Robes was the cynosure of all eyes”. Она ведет беседу с французским посланником о рецепте блюда из оливок и коньяка, принимая от него ухаживания, отбивается от тех, кто благоволил ее предшественнице. Она прокомментировала действие на сцене, «безудержно смеясь и наслаждаясь собственной пьесой (own play)». Она прислонилась к молодому атташе и гротескно «рухнула в его объятия грудой дрожащих бриллиантов»: “‘It is so witty’, she cried. ‘What satire!’ ” [Firbank 1981: 269].

Фирбенк характеризует хранительницу королевского гардероба через описание приема ею поздравлений с успехом пьесы. Она «жеманно улыбается» (“simpering depreciatively”), «пытаясь с помощью печальной улыбки показать, что в ней скрыто нечто большее, чем она позволяет увидеть миру» (“by a sorrowful surface smile – that there were greater depths in her than she allowed the world to see”). Ее заявление о легкости творческого процесса («написала пьесу в перерыве между ужином и молитвой») во Дворце, на который она смотрит «печально, как на больницу» [Firbank 1981: 282], тоже обнаруживает гротескное соединение возвышенного и низменного, праздничного и обыденного в художественном мире романа Фирбенка.

В «Под Холмом» изящный, худощавый и невысокий Титурель с толстыми губами, длинными черными волосами и завитыми усами, как у Мольера (“A delicate, thin, little man with thick lips and a nez retroussé, with long

black hair and curled moustache, in the manner of Molière") одет в роскошный костюм из белого шелка (см. об этом: [Новокрещеных, Бочарева 2022: 236–253]). В его ушах сверкают бриллианты, а великолепные локоны завиты пружинами: "Tonight he appeared in a court suit of white silk, brilliant with decorations. His hair was curled in resplendent ringlets that trembled like springs at the merest gesture of his arm, and in his ears swung the diamonds given him by Venus" [Beardsley 1996: 95–96]. Как театрален и декоративен внешний вид Титуреля, так и хранительница королевского гардероба выделяется среди гостей своим «эффектным» обликом и изысканностью платья. Как и на герое Бердсли, на ней бриллианты, а длинный шлейф платья, переливаясь, спадает «с изысканной сдержанностью» водопада, описанного в поэзии: "...she was looking conspicuous in silver tissue and diamonds her long train spread, shimmering, over the steps behind, with exquisite restraint of a waterfall in a poem" [Firbank 1981: 269].

Прическа хранительницы королевского гардероба в духе XVIII в. напоминает фортификационные укрепления. Ее сияющий костюм украшают живые мотыльки, которые запутались в короне и бились мягкими крыльями о кристаллы на платье. Дама вскрикнула, почувствовав их холодную ласку на горле и груди: "Above, from the fortifications of a lofty tiara, an Ostrich feather fluttered in her hair, as from a Citadel. What radiancy! The moths caught themselves in her crown, and beat their soft wings against the crystal on her gown; with a scream she felt their cold caress upon her throat and breast" [Firbank 1981: 269]. Синтетичность ее костюма, соединяющего элементы природы, искусства слова, изобретений человека, подчеркнута впечатлительностью и повышенной эмоциональностью дамы, что сближает ее с героями Холма Венеры [Бочарева, Табункина 2010а: 192]. Фирбенк иронично описывает ее прическу и гротескно соединяет искусственное и природное в ее облике.

Декоративность и эстетичность Титурелю придает блеск украшений, роскошная шевелюра и реминисценции к французскому комедиографу: "curled moustache, in the manner of Molière". Образ придворной дамы у

Фирбенка создан реминисценциями к пышнотелым красавицам фламандского живописца Рубенса. Если у Титуреля усы в манере Мольера, то у хранительницы королевского гардероба усики были слегка накрашены, а сама она была рубенсовским типом, с «пышущей» фигурой. Реминисценция усиlena отсылкой к ученику Рубенса – Йордансу и упоминанием любви к французской кухне и сну, которые определяют характер образности фламандских мастеров: “Clearly she was a Rubens, with her ample figure, florid colouring, and faintly pencilled moustache, a Rubens on the verge of becoming a Jordans from a too ardent admiration of French cooking, and a preference for sleep” [Firbank 1981: 269].

Фирбенк наделяет хранительницу королевского гардероба еще одной ролью. Если Титурель вел себя очень независимо и самодостаточно, то дама подкупает критиков бриллиантовыми заколками для шарфов (“diamond scarf pins”), чтобы «критики не сомневались, что именно им предстоит сказать» [Фирбенк 2004: 142]. Опусы критиков обнаруживают ироническое преувеличение в сюжете пьесы, сочиненной ею: «В ее пьесе – писал один, – четыре персоны падают в обморок одновременно. Какой экономией средств автор добивается эффекта? – Простой телеграммой» [Фирбенк 2004: 142]. Высказывания критиков напоминают афоризмы: «Природа может создать росу, но для создания слез требуется искусство» (“Nature, by some mechanical process, can produce dew, but it takes Art to produce tears”) [Firbank 1981: 279]. Эпатажно выглядит ответ автора представления на вопрос мадам Сторыкофф, которая «состояла в штате четырех газет и считалась “опасной”». На философский вопрос о возвратах на смерть хранительница королевского гардероба непринужденно отвечает, что «люди злые, умирая, превращаются в овец» (“wicked people die they become sheep”). «Слегка повернувшись, она выразила свое неодобрение наклоном бюста» [ibid.: 282].

В «Под Холмом» вечерний балет начинается на одной из террас, когда обитатели леса (“a troop of woodland creatures”), украшенные листьями и цветами, внесли фрукты и вина, зажгли свечи, а музыканты заняли свои

места (“the candles in the orchestra were lit, and in another moment the musicians bustled into their places”). Сцена отделена занавесом, декорации переносят в утреннюю пасторальную долину в Аркадии, где открывается «картина редкой красоты» – картина пробуждения природы: “The curtain rose upon a scene of rare beauty, a remote Arcadian valley, a delicious scrap of Tempe, gracious with cool woods and watered with a little river. It was early morning and the re-arisen sun, like the prince in the Sleeping Beauty, woke all the earth with his lips. In that golden embrace the night dews were caught up and made splendid, the trees were awakened from their obscure dreams, the slumber of the birds was broken, and all the flowers of the valley rejoiced, forgetting their fear of the darkness” [Beardsley 1996: 95–96]. На сцене представлены прохладные леса, маленькая речка и восходящее солнце.

У Фирбенка Дворец Принцессы – это часть декорации и театральной постановки. Сцена расположена в парке на террасе у Сада Роз (Rose Garden), а Дворец выглядит как нарисованный задник, как «ярды пурпурного атласа, нашитого на синий», без перспективы и с «ненужным множеством звезд»: “... toward the Palace, looking like yards and yards of purple satin, stitched upon blue; a puff of air, one felt, would fill the whole thing out like a sail: the lack of perspective and needless quantities of Stars suggested an ambitious drop scene” [Firbank 1981: 270]. У Бердсли озеро в лесу кажется Тангейзеру нарисованным на театральном занавесе или декорации: “Perhaps the lake was only painted, after all. He had seen things like it at the theatre” [Beardsley 1996: 118].

Об исполняемой оркестром музыке не говорится в «Под Холмом», зато подробно описаны красные жилеты и туфли музыкантов, бриджи с золотым кружевом и белые чулки. Их наряды подчеркивают и оттеняют эффектный облик дирижера Титуреля. В саду Принцессы оркестр был одет в наряды цвета индиго, состоял из цитр (“Zithers”), щипкового музыкального инструмента XVIII в., и исполнял серенаду (“a serenade”) [Firbank 1981: 275].

В романе «Под Холмом» Бердсли пятая глава о представлении балета-вакханалии как «прекрасной выдумки» (“*fine an invention*”) Титуреля, разбита на две сцены: представление (танцы) и вакханалия (“*the triumph of the valley*”). Сначала сатиры в окружении пастухов и пастушек несут «орехи, зеленые ветки, цветы и коренья», чтобы возложить их «на алтарь таинственного Пана» под руководством деревенского священника. Танец сатиров был встречен с «огромным одобрением». Затем все уходят «замысловатым и элегантным образом»: “*The dancing of the satyrs was received with huge favour, and when the priest raised his hand in final blessing, the whole troop of worshippers made such an intricate and elegant exit*”. Далее появляется Спорион, сопровождаемый «блестящей толпой денди и красавиц». Он танцует с сатирами и пастушками. Однако Спорион и его свита, пришедшие в леса вкусить новые наслаждения, вскоре будут захвачены «опьяненными» от страсти сатирами, которых они и соблазнили: “*Full of the new tricks they had learnt that morning, they played them passionately and roughly, making havoc of the cultured flesh, and tearing the splendid frocks and dresses into ribands*” [Beardsley 1996: 99]. Балет превратился в вакханалию, обозначив победу дикой природы над утонченным искусством.

Описание экстраваганзы на открытом воздухе (“*al fresco extravaganza*”), или пьесы (“*the play*”), в третьей главе «Искусственной Принцессы» представлено в нескольких абзацах, которые перемежаются описанием происходящего среди зрителей. Сначала заиграли увертиюру (“*The Overture*”), и необычным сигналом к началу экстраваганзы стало звяканье фарфора и подавленный крик за занавесом: “*A loud crash of porcelain, and a smothered cream from behind the brocaded curtain, was a signal that the extravaganza was soon to begin*” [Firbank 1981: 271]. Автор пьесы, хранительница королевского гардероба, закрывает глаза, и следующие абзацы представляют читателю то ли картину на сцене, то ли среди зрителей, соединяясь по принципу параллельного монтажа. Описание ритуального приема у Короля и Королевы, экономической и интимной жизни Двора, диалоги героев и

описания нарядов, отсылки к житийной литературе и авантюрному роману прерываются фразами, обозначающими движение сюжета пьесы на сцене “But the play had already begun, and by degrees all chatter ceased”, “On the stage, a pretty actress...”, “On the stage, standing at her dressing-table ...” [Firbank 1981: 274, 278].

Фирбенк использует реминисценции к изобразительному искусству, создавая образ актрисы. «В ночной сорочке из жемчужного атласа и с лентой флердоранжа в волосах», пользующаяся успехом у публики и диктующая самой себе на сцене «страстную телеграмму (“impassioned telegram”)», она училась искусству у фресок и гобеленов, а позы ее напоминали позы на вышивках: “On the stage, a pretty actress, in a pearl satin nightgown, and a bandeau of orange blossom, was dictating to herself an impassioned telegram. She was a huge success. Unquestionably she had learned her art from frescoes and tapestries; her poses were those of the figures on the best embroideries” [Firbank 1981: 274].

В сцене кульминации экстраваганзы актриса представлена, как Венера, у туалетного столика, убранного свечами. У Бердсли столик сравнивался со сверкающим алтарем Богоматери Победы (“Before a toilet that shone like the altar of Notre Dame des Victoires, Venus was seated...”), средневековой реминисценцией подчеркивая значимость богини. Близка художественному миру Бердсли сцена в рокайльном духе из экстраваганзы: “On the stage, standing at her dressing-table, draped like an altar with rows of flickering candles, rocking gently in a drowsy breeze that seemed to spring straight from the heart of a bouquet of Sweet-briar, the pretty actress, suddenly become the most vivacious of widows, was recklessly throwing object into a satin-lined box, preparing to leave for Venice there and then with the Paramour” [Firbank 1981: 278–279]. Туалетный столик покачивает сонный ветерок, хорошенъкая актриса, играющая жизнерадостную вдову, сбрасывает вещи в атласную шкатулку, собираясь с любовником в Венецию.

Экстраваганза на сцене оканчивается, а действие в зале продолжается музыкальным концертом, когда фаворитка Короля поет комические куплеты (“coming songs”), аккомпанируя себе на гитаре [Firbank 1981: 283]. По пути в буфет хранительница королевского гардероба рассказывает сюжет другой сочиненной ею пьесы: в последнем действии героиня признает свою вину и тонет, падая с шаткого деревянного моста в реку [ibid.: 286]. Этот финал вполне подошел бы и для уже увиденной пьесы.

Фирбенк подробно описывает музыку, которая звучит в саду Принцессы уже после представления экстраваганзы: «Из сада доносилась ленивая рябь струнных, словно волны неуверенно разбивались о некий дымчатый берег, потом пауза, тревожное затишье, и – в бесконечно отдаленной тональности – неслышно, неумолимо скрипки затянули мечтательный вальс» [Фирбенк 2004: 158]. Музыкальный экфрасис состоит из описания звуков, названия музыкального инструмента и жанра: “...a lazy ripple of strings, like waves breaking uncertainly on some veiled coast, a pause, a troubled stillness, and in a key infinitely remote, the violins broke imperceptibly, inevitably, into a slumberous Valse” [Firbank 1981: 284].

Еще один экфрасис в «Искусственной Принцессе» представляет музыку, сходную с той, что слышал Тангейзер у входа в Холм Венеры. У Бердсли это были слабые звуки пения, слабая музыка, «странная и далекая, как морские легенды, что звучат в раковинах»: “...a faint sound of singing was breathed out from the mountain, faint music as strange and distant as sea-legends that are heard in shells”. Это вечерняя молитва Венеры: “The Vespers of Venus, I take it”, – считает Тангейзер. Он взял несколько аккордов на маленькой лютне (“his little lute”). «Мягко перелетая через околдованный порог, песня плыла и обвивалась вокруг изящных колонн (“the song floated and wreathed itself about the subtle columns”), пока ночные бабочки не были тронуты страстью и причудливо не задвигались во сне» [Beardsley 1996: 76].

У Фирбенка в саду Принцессы игра юноши на скрипке уносит его к иным мирам: “No voices could reach the silver region where he *began*, and he

would trail deliciously away until he evaporated imperceptibly into silence” [Firbank 1981: 270]. Однако фантастический образ музыки иронически конкретизирован названиями растений, частей статуй и бытовой подробностью. Музыка «долетала» «маленьками», странно тягучими дуновеньями, учтиво миновала мириады пустот в ежевичных кустах, облетала кругом спящие головки цветов, продувала филармонические пальцы статуй. Скрипки, тяжелые, душные как черный бархат, навевали на всех желание сесть» [Фирбенк 2004: 160].

Талантливую игру «коварного» Титуреля напоминает движение палочки дирижера в саду Принцессы. Палочка становится магическим предметом: одно из значений слова “wand” – ‘тонкий стержень, используемый фокусниками и магами’. Усиливает волшебство эпитет “mesmeric” (гипнотизирующий): «Месмерическая палочка дирижера (“The Conductor’s wand, mesmeric”) чувственно колебалась вправо-влево, падала и взмывала, пока его руки не наполнились звездами. Вальс окончился неожиданно, занятным диссонансом» [Фирбенк 2004: 160; Firbank 1981: 285].

Представлением экстраваганзы Фирбенк приводит к кульминации синтетичность и театральность художественного мира романа. Игра актрисы экстраваганзы основана на искусстве фресок и гобеленов, которым уделено большое внимание в романе Бердсли, а описание фрагмента стилизовано как сцена «туалета Венеры». Сюжет экстраваганзы причудливо переплетается с авантюрным сюжетом приключений Баронессы с любовником и с сюжетом «новой Саломеи», который должны были разыграть Принцесса, Король и Королева со Святым Иоанном Пеллегрином, а также с отзывами критиков, светскими разговорами, комментариями хранительницы королевского гардероба, сочинившей экстраваганзу.

### 3.5. Садово-парковое искусство в романах «Под Холмом» и «Искусственная Принцесса»

Отсылкой к третьей главе романа «Под Холмом», по мнению Н. Фримана, является «цветочный каталог» (“the floral catalogue”) в романе Фирбенка «О причудах Кардинала Пирелли» [Critical Essays... 2004: 205–206]. В «Искусственной Принцессе» тоже обнаруживаем отсылки к садово-парковому искусству «Под Холмом» в отношениях природы и искусства, природных и искусственных форм [Новокрещенных 2023: 103–113]. Слово “enchanted” используется для характеристики внутреннего мира произведений. Тангейзер оказался у ворот Холма в «зачарованном лесу» (“the enchanted woods”). А роман «Искусственная Принцесса» вышел в 1935 г. (после смерти автора) под названием «Зачарованная Принцесса» (“The Enchanted Princess”) [Benkovitz 1982: 50].

В произведениях обоих авторов прием пищи на лоне природы связан с освобождением поведения и чувств. У Бердсли голод «сменяется уточненными прихотями гурмана», а «необычные вина, охлажденные в ведерках со снегом» вызывают непринужденные беседы и развязный смех: “Mere hunger quickly gave place to those finer instincts of the pure gourmet, and the strange wines, cooled in buckets of snow, unloosed all the *décolleté* spirits of astonishing conversation and atrocious laughter” [Beardsley 1996: 88–89]. У Фирбенка тоже звучит идея раскрепощения во время еды, однако более метафорично: “Trays laden with sparkling sweetmeats and champagne bottles, reclined imprudently in the sun (how irresponsible those impassive bottles would make folk when the stars came out!)...” [Firbank 1981: 254]. Когда выступят звезды, «невозмутимые» бутылки с шампанским сделают гостей безответственными. Винопитие приведет к беспечности.

У Бердсли Тангейзер путешествует по садам и паркам Холма Венеры. В четырех из десяти глав представлено разнообразие садово-парковых форм, которые соединяют природу и искусство, удовольствия и любовь. Сады и

парки были полны «странным весельем из-за яркого света, падавшего на них с пиршества» (“all took a strange tinge of revelry from the glare of the light that fell upon them from the feast”) [Beardsley 1996: 86]. Экфрасис бронзового фонтана с тремя бассейнами, в каждом из которых помещены скульптуры, представлен в начале третьей главы романа. В бассейны обильно струится вода, образуя странные арабески и утонченные фигуры: “the water played profusely, cutting strange arabesques and subtle figures” [Beardsley 1996: 86]. В первом бассейне находится многоголовый дракон, лебеди и на них четыре маленьких амура с луком и стрелами. Скульптура выполнена в виде жанровой сценки – два амура отступают в страхе и два наступают на дракона: “Two of them that faced the monster seemed to recoil in fear, two that were behind made bold enough to aim their shafts at him” [Beardsley 1996: 85]. По окружности второй чаши бассейна поднимается ряд тонких золотых колонн, которые венчают серебряные голуби с распущенными хвостами и крыльями: “From the verge of the second sprang a circle of slim golden columns that supported silver doves with tails and wings spread out” [Beardsley 1996: 85]. В центре третьего бассейна расположен тонкий столб, украшенный масками, розами, маскаронами в виде детских головок: “The third, held by a group of grotesquely attenuated satyrs, was centred with a thin pipe hung with masks and roses, and capped with children’s heads” [Beardsley 1996: 85].

Описание террас, украшенных вазами с фруктами и цветами, апельсиновыми деревьями и миртами в горшочках, продолжаются в описании сада и парка (“the alleys of tall trees, the arcades and cascades, the pavilions, the grottoes and the garden-gods”). Великолепные сады тщательно спроектированы, а по тихим озерам двигаются лодки с цветами и восковыми фигурами: “the gardens, which were designed so elaborately and with so much splendour that the architect of the Fêtes d’Armailhacq could have found in them no matter for cavil, and the still lakes strewn with profuse barges full of gay flowers and wax marionettes” [Beardsley 1996: 86].

Пейзажи на «прекрасных складных ширмах», расписанных придворным художником Де Ла Пином в духе французского классициста Клода Лоррена, позволяют забыть «скучную и надоедливую» сельскую природу. На такие ширмы можно глядеть часами: “Nothing in the pavilion was more beautiful than the folding screens painted by De La Pine, with Claudian landscapes – the sort of things that fairly make one melt, things one can lie and look at for hours together, and forget that the country can ever be dull and tiresome”. Четыре ширмы с пейзажами по-рокайльному образуют комнату в комнате как отдельный мир – “room within room” [Beardsley 1996: 102]. Из окна спальни Тангейзер видит газоны, фонтаны, цветы, за которыми ухаживают садовники, а позже он завтракает в окружении дам в развевающихся платьях и скромно одетых юношей. По газону расхаживают сатиры с блюдами, винами и фруктами. Настроение легкости и любви создают «скатерти из дамасского шелка, нежные разговоры и смех, доносящиеся отовсюду; яркость и аромат цветов; тенистые деревья, прохладный шелест ветра». «Свежесть и пасторальность» неба сравнивается с музыкальным интервалом (“perfect sixth”) [Beardsley 1996: 115]. После завтрака Тангейзер едет в карете с Венерой и ее свитой по парку, осматривая сады, павильоны и украшенные водоемы: “gardens, parks, pavilions, and ornamental waters” [Beardsley 1996: 116]. Дорога пролегает по роскошным газонам и цветочным клумбам, на которых расположились дамы: “rich lawns are spread with lovely frocks and white limbs – and upon flower-bed the dearest ladies are implicated in a glory of underclothing” [Beardsley 1996: 116].

По мере движения экипажа пейзаж, по сравнению с ухоженным парком (3-6 главы), становится более таинственным, нет скульптур, слышны отголоски и таинственные звуки, бормотание из грота: “The landscape grew rather mysterious. The park, no longer troubled and adorned with figures, was full of grey echoes and mysterious sounds; the leaves whispered a little sadly, and there was a grotto that murmured like a voice haunting the silence of a deserted oracle” [Beardsley 1996: 117]. Этот пейзаж герой не столько видит, сколько

чувствует. Тангейзер стал немного печален, его охватило странное настроение (“Tannhäuser became a little triste”, “The Chevalier fell into a strange mood, as he looked at the lake”). Воды озера названы “romantic lake”, “romantic water”.

В воображении героя серебристое озеро наполнено тончайшими рыбками, а по берегам деревья и камыши погружены в сон: “In the distance, through the trees, gleamed a still, argent lake – a reticent, romantic water that must have held the subtlest fish that ever were. Around its marge the trees and flags and fleurs de luce were unbreakably asleep” [Beardsley 1996: 117–118]. Сначала он воображает, что хочет бросить в озеро камень, чтобы нарушить его покой, разгадать его секрет: “It seemed to him that the thing would speak, reveal some curious secret, say some beautiful word, if he should dare wrinkle its pale face with a pebble” [Beardsley 1996: 118], но потом пугается собственной смелости: “‘I should be frightened to do that, thought’, he said to himself”. Тангейзер задумывается над тем, что могло бы быть на другом берегу озера, давая волю фантазии: “Then he wondered what might be upon the other side; other gardens, other gods? A thousand drowsy fancies passed through his brain” [ibid.].

Вдруг озеро начинает изменяться. Не нарушая покоя и неподвижности сна-смерти, оно увеличивается и уменьшается в размерах, отражая желания и страхи героя, чья фантазия выходит из-под контроля разума: “Sometimes the lake took fantastic shapes, or grew to twenty times its size, or shrunk into a miniature of itself, without ever once losing its unruffled calm, its deathly reserve”. Тангейзер воображает и пугается огромных лягушек с большими глазами и чудовищными лапами: “When the water increased, the Chevalier was very frightened, for he thought how huge the frogs must have become. He thought of their big eyes and monstrous wet feet...” Когда пруд уменьшается, он смеется над их крошечными паучими лапками и неслышным кваканьем: “... but when the water lessened, he laughed to himself, whilst thinking how tiny the frogs must look thinner than spiders’, and of their dwindled croaking, that never could be heard” [ibid.].

Бердсли не создал лист к пейзажу с лесным озером и живущими в нем лягушками (тогда как есть листы, на которых изображены лес – «Возвращение Тангейзера» – и сад – «Аббат», «Разносчики фруктов», «Венера между двумя богами»), но описания озера очень изобразительны и фантастичны. Экфрасис заканчивается предположением, что озеро только нарисовано на театральном занавесе или декорации: “Perhaps the lake was only painted, after all. He had seen things like it at the theatre” [Beardsley 1996: 118].

В «Искусственной Принцессе» Фирбенка Дворец расположен в Саду, а за оградой сада – Город, видимый через деревья. Если в романе Бердсли струи фонтана создавали «странные» арабески, то в романе Фирбенка странными и причудливыми были формы цветочных клумб, которые окружали пруд с фонтаном в виде дельфина. Вплетаясь в траву, клумбы напоминали узоры на восточной шали: “the strangely shaped beds and borders, strictly floral, which, woven through the grass, suggested patterns on an Oriental shawl” [Firbank 1981: 244].

В первой главе «Искусственной Принцессы» экфрасис дворцового ансамбля в двух больших абзацах представляет сопоставление и противопоставление природного и искусственного [Firbank 1981: 244–245]. Пространственная точка зрения на пейзаж обозначена наречиями места *outside, here and there, overhead*. Снаружи, под окнами Дворца, солнце освещало (взгляд сверху вниз) ветви лип, пруд, фонтан в виде дельфина, клумбы: “Outside, under the Palace windows, the sun shone down on the meek boughs of the lime trees that waved about a green pool where a Dolphin bubbled heedlessly...”. Сквозь листву деревьев виднелись холмы хребта Веллен, вдоль которого мелькали великолепные автомобили, а небо над головой (взгляд снизу вверх) было таким бледным, что казалось присыпанным пудрой. Повествователь вовлекает читателя (“you could see”) в рассматривание пейзажа: “Here and there where the foliage dipped, you could see the blue-washed Wellen Range, hill over hill, along whose veins flashed the splendid automobiles.

Overhead the sky was so pale that it appeared to have been powdered all over with *poudre-de-riz*”. Затем идет возвращение взгляда через окно в комнаты, где аромат цветущих деревьев соединяется с запахом китайских чайных сигарет: “The scent of Lime flower wafted through the open windows <...> and mingled pleasantly with Tea Cigarettes from China” [Firbank 1981: 244].

Во втором абзаце в описании пейзажа, увиденного из окна, используется сослагательная синтаксическая конструкция: «кто бы догадался (кто бы мог предположить)» (“Who could have guessed”), что за завесой качающихся деревьев есть кованые ворота и охраняющие их вооруженные мечами Стражи в шляпах с перьями, а за ними – белый город с бесчисленными шпилями и золотыми куполами, театрами, кафе, улицами, откуда можно слышать звуки скрипок. В описание звуков далекого города вовлекается субъект-читатель (“you might hear”): “Who could have guessed that behind the swaying curtain of the trees, stood the curly wrought-iron gates, with prowling Sentinels in gay plumed hats, and sun-fired swords; while beyond, the white town, with its countless Spires and gold domed Opera House, its Theatres and spacious streets, its Cafés, from whence, sometimes, on still nights, you might hear the sound of violins, trailing capriciously, like a riband, upon the wind” [Firbank 1981: 245]. Ворота и город не видны, поэтому создается обманчивое впечатление, что везде царствует природа, и говорится об «обманчивой шире»: “What an elegant view! What deceptive expanse!”

Эта же конструкция “Who could have guessed” в экфрасисе дворцового ансамбля вводит пространственную игру взглядами, которая сопровождается «весельем» и разнообразием точек зрения – смотреть вниз из окон на тихо бурлящий среди камышей и лилий фонтан и, наоборот, глазеть в оконные стекла, находясь вне дворца: “Who could have guessed at such gaieties, looking down from the Palace windows at the quiet Dolphin, as it bubbled heedlessly, amid its reeds and lilies; staring foolishly up the Royal window-panes, indifferent to the swirling dance of Butterflies, or, to the occasional leaning of a Carp” [Firbank 1981: 245]. Взгляд на окна снизу совпадает с точкой зрения

неподвижной статуи Дельфина, безразличного к танцу бабочек и случайному прыжку карпа.

Повтор восклицательных предложений “What an elegant view! What deceptive expanse!” обрамляет экфрасис во втором абзаце. «Обманчивая ширь» – это многое, заключенное в малом, – напоминает повествователю пейзаж, изящно написанный на фарфоровой чашке или блюдце, или на шелковой лопасти веера: “So much, contained in so little, suggested a landscape painted delicately upon a porcelain cup or saucer, or upon the silken panel of a fan” [Firbank 1981: 245]. Целый мир (“So much”) представлен в рисунке на блюдце (“in so little”) – «многое в малом».

У Бердсли подробный экфрасис бронзового фонтана подчеркивает его центральное положение на «великолепной» террасе, украшенной «тысячью фантастических предметов, заставленной сотней столов и четырьмя сотнями кушеток» [Beardsley 1996: 85]. У Фирбенка «бурлящий» фонтан (“a Dolphin bubbled heedlessly”) в саду Принцессы выполнен в виде скульптуры Дельфина [Firbank 1981: 244] и помещен в сад, где природа выглядит словно рисунок на восточной шали, веере или фарфоровом блюдце. Образ скульптуры фонтана (“the Dolphin bubbling heedlessly”) создается через олицетворение и повтор: дельфин, «широко раскрыв рот, как человек, совершивший проступок», смотрит снизу вверх на Принцессу, находящуюся на балконе [ibid.: 254]. В третий раз каменная скульптура Дельфина сравнивается с большой белой розой: “the Stone Dolphin bubbled heedlessly, it looked in the moon-mist like a large white Rose” [ibid.: 271].

В Городе тоже находится «ленивый» фонтан, выполненный по ранним рисункам Вероккио (“lazy fountain designed from an early drawing of Verrocchio”). Известен фонтан Андреа Вероккио «Путти с дельфином» (1465–1480) на вилле Медичи в Кареджи в окрестностях Флоренции. Отставленная ножка крылатого младенца, поворот туловища, резвый взмах хвоста дельфина и его извивающееся тело придают динамизм скульптуре итальянского мастера.

В романе «Под Холмом» Бердсли «соединяет широкие обзоры европейских ренессансных и пейзажных парков с интимно-любовной традицией садов Китая и Персии» [Бочкирева, Табункина 2010а: 173]. В романе «Искусственная Принцесса» Фирбенк придает чарующий японский акцент саду. Восхищение японским садом подчеркивает абзацное деление текста:

...the Japanese garden.

It was quite a charming garden. [Firbank 1981: 279]

Если у Бердсли озеро пугает Тангейзера и рождает мысли о метаморфозах лягушек, то в саду Принцессы миниатюрное озеро, усеянное «священными лилиями», становится центром ландшафтной композиции. Озеро омывает гладкие берега острова, на котором восседает японская богиня Каннон, которая известна по большому количеству статуй и десяткам легенд [Свиридов 1982: 621]. Фирбенк подробно описывает внешний вид, величину скульптуры, ее расположение относительно храмовой постройки. Богиня в узком платье и еще более узких туфлях: “In the centre a miniature lake, dotted with sacred lilies, lapped the smooth shores of an Island, presided over by the Goddess Kwannon, in a tight frock, and still tighter shoes”. Описание построено на игре размерами (большая скульптура богини и маленькие ворота храма) и сезонностью предметов (цветы и снег), открытости/закрытости (закрытые ставни и простор озера), подвижности/неподвижности (движение взгляда и стоячая вода), естественности/искусственности (озеро и искусственная гора, покрытая снегом). Скульптура богини расположена у дверей храма, слишком маленьких, чтобы она могла войти в них. Прищурившись, она смотрит на бесстрастные воды озера. Храм находится у подножия искусственной горы, покрытой снежной шапкой. “She stood ever before the doors of a shuttered temple, whose gates were far too small to let her in, looking down into the unemotional waters of the lake with narrow sidelong eyes; the temple was pleasantly situated at the foot of an artificial mountain capped with snow” [Firbank 1981: 279]

1981: 279]. Ландшафтная композиция в саду Принцессы напоминает виды Фудзи (1830) японского художника К. Хокусая (1760–1849) и Холм Венеры у Бердсли, который тоже восхищался японской гравюрой.

Повтором слова “strangely” передана необычность сада Принцессы: “Through the garden, lanterns glimmered, strangely huge, and fountains spurted, strangely high, and all the flowers in the their lonely bowls, stiffly in bloom, smelled strangely sweet” [Firbank 1981: 279]. Фонари «странные огромные», фонтаны «странные высокие», едва распустившиеся цветы пахли «странные сладко».

Расставленная на поляне посуда – это лес пустых стаканов. Бокалы сравниваются с цветами голландских садов: “the forest of empty glasses packed tight together like flowers grown for sale, suggested Dutch gardens glowing with all the colours of rarest Tulips”. Чаша и стебелек бокала напоминают тюльпан. Блюда и стопки тарелок на лужайке своим «великолепием» превосходят цветочные клумбы: “Scattered over the lawn were majestic dishes, and piles of plates, more gorgeous even than the flower beds they were set among” [Firbank 1981: 254–255]. Искусственное (посуда) выглядит как природное (лес, цветок) и даже лучше, поэтому вызывает восхищение повествователя: “Oh! What a variety of porcelain there was! Looking down upon it it was like assisting at a fancy dress ball” [Firbank 1981: 255]. Смотреть на разнообразие фарфора – словно быть на «костюмированном балу».

В романе Бердсли восторг повествователя вызывают яства, поданные на ужин гениальным Рамбуиye (“the ingenious Rambouillet”). Перечисление названий блюд по-французски превращается в «настоящий гастрономический тур» (“veritable tour de cuisine”), который «превзошел даже знаменитые небольшие ужины, устраиваемые маркизом де Речалем в Пасси, и который аббат Мирлитон назвал “безупречным и слишком вкусным, чтобы его можно было съесть”»: “The consommé impromptu alone would have been sufficient to establish the immortal reputation of any chef. What, then, can I say of the Dorade bouillie sauce maréchale, the ragoût aux langues de carpes, the

ramereaux à la charnière, the ciboulette de gibier à l'espagnole, the pâté de cuisses d'oie aux pois de Monsalvie, the queues d'agneau au clair de lune, the artichauts à la Grecque, the charlotte de pommes à la Lucy Waters, the bombes à la marée, and the glaces aux rayons d'or? A veritable tour de cuisine that surpassed even the famous little suppers given by the Marquis de Réchale at Passy, and which the Abbé Mirliton pronounced “impeccable, and too good to be eaten” [Beardsley 1996: 88]. В произведении Фирбенка не блюда, а европейский и восточный фарфор и другая посуда вызывают восхищение повествователя: «Вот дрезденский гала (который лишь подчеркивал несовершенство их национального фаянса), и Краун Дерби, и Бисквит, и Урбино, и Дельфт. Вот приборы японские и приборы китайские, и целые роты таинственных горшков, которые отказывались выдать свою марку, пока их не перевернешь и не исследуешь» [Фирбенк 2004: 112]. Это «Город Цветов и Огней», где «целые полчища призрачных созданий бесшумно порхали по фарфоровым улицам»: “A City of Flowers, and Lights! Whole troops of phantom eerie things, fluttered noiseless down the porcelain streets” [Firbank 1981: 279].

У Бердсли в саду Венеры в хрупких фарфоровых горшочках стоят апельсиновые деревья и миры, обвитые алыми лентами, а розы искусно обвиты на шпалерах: “The orange-trees and myrtles, looped with vermillion sashes, stood in frail porcelain pots, and the rose-trees were wound and twisted with superb invention over trellis and standard” [Beardsley 1996: 86]. У Фирбенка в саду Принцессы цветы в китайских горшочках стояли на тропинках из фарфоровой плитки с розовыми и золотыми узорами: “None of the flowers grew in the earth, but lived in celibacy in China pots, packed closely together, and divided symmetrically by formal paths made put of porcelain tiles, in patterns of rose and gold” [Firbank 1981: 279].

По контрасту описывается вид из окна Принцессы на бедные кварталы: “How the elder Bruegel would have delighted in the scene. ... The fence, the rows of stiff hollyhocks, the invalid at her casement, the children rolling in the dust, the father busy digging, the immodest courtship in the back-yard, and the sudden

appearance of the struggling bird over the low thatched roof' [Firbank 1981: 255]. Вид «забора, рядов мальв, больной у окна, детей, катающихся в пыли, отца, занятого копанием, нескромных ухаживаний на заднем дворе и внезапного появления птицы над низкой соломенной крышей» содержит прямую реминисценцию к полотнам Брейгеля-старшего, «мастера фантастического гротеска» [Дмитриева 2004: 240–241]. Восхищение повествователя, который выражает мысли Принцессы, обнаруживает гротескное соединение в художественном мире романа Фирбенка обыденного и уточненного, низменного и возвышенного: “What an admirable Primitive it would have made! What scope for amazement!” [Firbank 1981: 255]

Образ заката в Городе создан через описание солнечных эффектов акварелей Уильяма Тернера (“curious *Sunday effect* only to be found in Turner’s water-colour”). Прямая реминисценция к английскому пейзажисту дополнена мыслями Баронессы о его картине «Замок Чепстоу» (“Chepstow Castle”, 1794): “It made her think immediately of *Chepstow*” [Firbank 1981: 262]. Обри Бердсли в афоризме “Turner” выражает субъективное отношение к пейзажисту, уничижительно называя его «краснобаев» в живописи: “Turner is only a rhetorician in paint. That is why Ruskin likes him” [Beardsley 1904: 35]. В романе «Под Холмом» высказывания Бердсли о Тернере, а также о французских пейзажистах К. Лоррене и К. Коро демонстрируют его пристрастие к французскому искусству XVII–XIX вв. Противопоставление Коро и Тернера отражает сдержанность и лиризм, завуалированность интимных переживаний самого Бердсли [Табункина 2015: 151–158].

В «Искусственной Принцессе» пейзаж тоже создан через сопоставление с творениями человека. Розы словно «позировали для натюрморта художнику-цветочнику», поля раскинулись «словно шелка». Растительный мир описан как нарисованный: «бледными полосками тянулся сердечник луговой», «волнистые линии маргариток», «заросли взъерошенного клевера», «крапчатая орхидея». Слоны, касающиеся облаков, похожи на «растертый уголь»: “The wind had fallen and the Roses on

the hedges hung motionless on the thick blue air, as though posing for a study in Still-life for a Flower painter who had failed to come. Along the fertile Wellans, the fields lay like spread silks. In pale stripes ran the Cuckoo flower; in wavy lines coiled the Daisies; here and there, weary with sweetness, stretched patches of ruffled Clover, and once or twice, something more richly brittle – a speckled Orchid. Above, wrapped in evening haze, rose the loftier slopes, like rubbed-out charcoal where they touched the sky” [Firbank 1981: 264]. Баронесса выглядела как «неоконченный шедевр, предлагающий восхитительные возможности»: “an unfinished masterpiece, suggestion delicious possibilities” [ibid.: 265]. Тогда как статуи в саду наделены чувствами: в сумерках они «выглядели ужасно взволнованными, когда они прижимались друг к другу» (“The statues in the dusk looked terribly emotional as they clung to each other in immortal love” [ibid.: 267]).

Мотив розы обнаруживается и у Бердсли, и у Фирбенка. В романе «Под Холмом» роза играет роль декора сада и одежды. Красная роза украшает широкополую шляпу маникюрщицы Венеры миссис Марсалл (“red roses”). На границе у входа в Холм «дикая роза» (“a wild rose”) является пропуском из верхнего мира в нижний. Цветок зацепился за оборку воротника Тангейзера, и в этом «вторжении грубого лепестка в нежную ткань» было «что-то восхитительно нелепое» (“there was something so deliciously incongruous in the hardy petal’s invasion of so delicate a thing” [Beardsley 1996: 77]). Красными розами украшены будуары и террасы Венеры (“The place was scented with huge branches of red roses”), а розовый куст (“a rose-tree”) высажен на одной из лужаек [Beardsley 1996: 102, 115].

У Фирбенка розы расположены на изгородях в Городе (“the Roses on the hedges”), розовые деревья растут в саду Принцессы (“the Rose Trees”, “the Rose trees”) [Firbank 1981: 264, 274, 282]. О розах, растущих во дворцовом Саду Роз (“the Rose Garden”), говорится как о парадоксе: “There were Roses in the Rose Garden, which was remarkable where all paradox” [ibid.: 270]. Китайские фонарики висят на розовых кустах (“and from every Rose bush

hung a Chinese lantern”), а между ними, спотыкаясь, расхаживают фрейлины, похожие на лилии: “...between these, the Maids of Honour tripped about, looking like Easter Lilies, they were enjoying themselves immensely, and giggled a great deal...” [Firbank 1981: 270]. В саду Принцессы сопоставляются розы и пасхальные лилии, символом которых являются фрейлины.

У Бердсли роза связана с мотивом обольщения и сексуальной символикой [Бочкарева, Табункина 2010а: 172–173]. Только пришедшего в Холм Тангейзера забрасывают розами: “the crowd of frocks that gathered round and pelted him with roses” [Beardsley 1996: 80]. В певца Спиридона, исполнившего партию Девы Марии в опере “Stabat Mater” Дж. Россини, в знак восхищения тоже кидают розы: “The performance provoked enthusiasm – thunders of applause. Claude and Clair pelted the thing with roses, and carried him off in triumph to the tables” [Beardsley 1996: 121]. У Фирбенка роза тоже связана с мотивом обольщения и искушения, который подан в гротескном ключе на рассматриваемой Баронессой картине ученика Ф. Ропса «Распятие». Розовая роза изображена в виде украшения в «напудренных волосах» распятой дамы: “A pale woman seen stretched upon a Cross in a silver tea gown, with a pink Rose in her powdered hair” [Firbank 1981: 246].

У Бердсли роза представлена в религиозном контексте жизни Святой Розы из Лимы, легенду о которой вспоминает Тангейзер, проснувшись в покоях Венеры. Розы украшают голову девственницы в день свадьбы с Фердинандо де Флоресом: “how she promised to marry Ferdinand de Flores, and on the bridal morning perfumed herself and painted her lips, and put on her wedding frock, and decked her hair with roses”. Святая Мария забирает Розу на небеса [Beardsley 1996: 106–107]. У Фирбенка о розе говорится в контексте жизни Святой Авроры Авильской (St. Aurora), которую вспоминает Баронесса. Авантюрная жизнь Авроры (the adventurous history of Aurora de Vauvilliers) пародирует жизнь святых. До 39 лет она была куртизанкой. После несчастья Аврора отправляется на покаяние, по пути обещая собирать розы для монахинь. Приключения Авроры делают ее еще более привлекательной,

чем она была раньше [Firbank 1981: 265]. Мечта Принцессы иметь светло-зеленую розу (“I should so love a light green Rose”) напоминает о символе декаданса – зеленой гвоздике. Однако описание цветка Принцессой обнаруживает парадоксальность ее представлений о декадансе. Сначала она мечтает о розе, а затем снижает цветок сравнением его с кочанами капусты, на которые похожи цветы на шляпах или в оберточной бумаге: “Up to now I have seen them only in hats, when they look like cabbages, or in paper sometimes at bazaars” [Firbank 1981: 253].

Сатиры представлены в мире Холма Венеры как скульптуры и как персонажи. Части фонтана выполнены в форме сатиров (“...from the satyrs’ horns and lips ... the water played profusely”), тела придворных Венеры расписаны «венками из сатиров» (“a circlet of satyrs”) [Beardsley 1996: 85, 87]. Элегантные, одетые в белый муслин, сатиры прислуживают во время ужина, разнося мясо, вино и фрукты: “satyrs dressed in white muslin”, “satyrs stepping hither and thither elegantly, with meats and wines and fruits” [Beardsley 1996: 92, 115]. Сатиры становятся действующими героями разыгрываемого балета-вакханалии.

У Фирбенка во Дворце Принцессы представлены не мифологические сатиры, а лошади Принцессы. Их облик соединяется с фантастическим объяснением заботы о них. Принцесса приказала, чтобы «королевские лошади» в День ее рождения отдыхали, потому что вечером их поведут любоваться фейерверком и звездами: “the royal horses shall the pass the day lying down. To-night, they shall be led out to see the fireworks, and possibility the stars...” [Firbank 1981: 241]. «Испуганные» глаза лошадей гротескно сочетаются с удивлением и «порицанием» их поведения камердинером (“had caused censure and surprise”). Теперь лошади будут «разгуливать, где им заблагорассудится». Камердинер ставит испуганным лошадям в пример (“should be your model”) легко прыгнувшего из-за деревьев «в ночь» бронзового коня (“bronze horse”), на котором восседала «изящная Королева» с веером и ключом [ibid.: 270]. Скульптура коня напоминает о скрытых

реминисценциях к сюжетам конных женских портретов Д. Веласкеса («Конный портрет королевы Маргариты», 1634–1635), С. Бурдона («Королева Кристина Шведская верхом», 1653), Ф. Гойи («Портрет Марии Терезы де Валлабрига верхом», 1783), К. Брюллова («Всадница», 1832; «Всадники», 1833), В. Серова («Петр II и цесаревна Елизавета на псовой охоте», 1900).

Принцесса, как и Венера, не покидает пределы Сада-Дворца, где природа кажется подобием искусства. Если у Бердсли сад граничит с лесом, то у Фирбенка – с городом. У Бердсли сады, парки, пруды и гроты переходят в леса и озеро, которое словно нарисовано. У Фирбенка озеро, являясь частью ландшафтной композиции, выглядит более искусственно за счет игры размерами, формами, цветами.

### **Выводы по главе 3**

Творчество Обри Бердсли представляло большой интерес для Рональда Фирбенка. Обращаясь к 90-м гг. XIX в., Фирбенк ведет образ жизни денди и эстета, восхищается литературой и культурой декаданса, имитирует в походке и одежде символы стиля модерн (волнообразная линия, бабочка). Как и Бердсли, он коллекционировал книги (в том числе издания произведений Бердсли), экспериментировал с жанром романа, придавал особое значение процессу творчества и качеству бумаги, относился к литературным наброскам как к живописным эскизам. Романы Бердсли «Под Холмом» и Фирбенка «Искусственная Принцесса» сближает фрагментарность и неоконченность произведений, обращение к живописи, музыке, балету и театру. Доминантой стиля обоих романов можно считать смешение разных эпох и культур, изящество и гротеск, превосходство искусства над природой.

Туалет Принцессы, напоминающий «туалет Венеры» (мотивы аромата, прически, зеркала, костюма, веера), распадается по главам и связан с

разными героями – Принцессой, Великой Княгиней, хранительницей королевского гардероба, Баронессой, подчеркивая фрагментарность романа. Ароматы – неотъемлемая часть Холма Венеры. Фирбенк преувеличивает роль аромата через парадоксальное отрицание и ставит в зависимость от запаха настроение Принцессы. Кружевной, как у Венеры, наряд Принцессы состоит из лент с нарочитым названием «Вдохновение». Сходство Принцессы с мальчиком напоминает об андрогинных женских образах Бердсли. Створки веера в руках Принцессы пересекают ночное небо с мерцающими планетами, уводящими в мир мечты и воображения, что сближает ее с Тангейзером. Прямая ссылка на Ч. Кондера косвенно указывает на традицию Бердсли, чьими рисунками создатель веера восхищался и которым подражал. Живописные реминисценции к парадным портретам XVII–XVIII вв. у Фирбенка отсылают к эпохе Людовиков, которую предпочитал и Бердсли.

Приемом «театр в театре» и установкой на синтетичность экстраваганза в романе Фирбенка напоминает балет «Вакханалии Спориона» в «Под Холмом» Бердсли. У Бердсли сами зрители становятся участниками вакханалии, в которой артисты балета соблазняют сатиров. В «Искусственной Принцессе» центральным является не балет, который вовсе не состоялся из-за каприза балерины, и не действие на сцене, напоминающее туалет Венеры, а повествование о любовных приключениях Баронессы и сюжет «новой» Саломеи, который должны разыграть Принцесса, Король и Королева, а также Святой Иоанн Пеллегрин. Странность и загадочность автора представления – дирижера Титуреля де Шантефлер у Бердсли – находит отражение в гротескной фигуре хранительницы королевского гардероба у Фирбенка, которая не только сочинила пьесу и балет, но и обеспечила хвалебные отзывы журналистов. Образ музыки в романе Фирбенка напоминает музыку у Бердсли, которая производит гипнотическое действие и уносит к иным мирам.

Садово-парковое искусство у Фирбенка представлено в таких же подробных описаниях, как в романе Бердсли «Под Холмом». Венера не покидает пределы садов и парков, а пейзаж лесного озера с лягушками создается в воображении Тангейзера, отражает его желания и страхи. Описание озера заканчивается предположением, что оно не существует на самом деле, а только нарисовано на театральном занавесе. У Фирбенка экфрасис дворцового ансамбля представлен с разных точек зрения. Реальность преобразуется не столько субъективностью взгляда, сколько парадоксальным углом видения. «Обманчивая ширь» пейзажа, сужаясь, сравнивается с изображением на фарфоровой чашке и блюдце или на шелковой лопасти веера. За пределами сада находится Город, который становится местом авантюрных любовных приключений Баронессы.

Изысканность и утонченность, переходящая в разнужданность, в Холме Венеры связана с гастрономическими удовольствиями от блюд и напитков на лоне природы. В саду Принцессы красота фарфора, бокалов и другой посуды затмевает природу. Декадансный символ гвоздики у Фирбенка превращается в зеленую розу, особое значение которой для Принцессы сначала подчеркивается, а затем снижается сравнением с кочанами капусты на рынке. В образах лошадей Принцессы, которым камердинер ставит в пример бронзового коня Королевы, проглядывают черты мифологических сатиров Холма Венеры. Таким образом, в романе Фирбенка на всех уровнях повествования обнаруживаются переклички с романом и рисунками Бердсли, а также в целом с эстетизмом и декадансом 90-х гг. XX в.

## ГЛАВА 4.

# РЕМИНИСЦЕНЦИИ К ТВОРЧЕСТВУ ОБРИ БЕРДСЛИ В РОМАНАХ ДЭВИДА ЛОУРЕНСА И НОРМАНА ДУГЛАСА: ПРЕОБРАЖЕНИЕ ГЕРОЯ

Л. Я. Гинзбург в труде «О литературном герое» (1979) пишет о реминисценциях, «прикосновение к которым мгновенно вызывает ряды определенных значений» [Гинзбург 2016: 512]. Реминисценции к рисункам и литературным произведениям Обри Бердсли идентифицируют литературного героя, позволяют узнать его и оценить его «нарастающее бытие», соотнести героя с его литературной, социальной и психологической ролью. Разное восприятие Бердсли и его творчества обнаруживает путь к индивидуализации героя, путь его эстетического восприятия читателем. В романах Д. Лоуренса «Белый павлин» и «Флейта Аарона» и Н. Дугласа «Южный ветер» творчество Бердсли оказывает влияние на частную судьбу героя, формируется новая типология героя.

### 4.1. Влияние рисунков Бердсли на взаимоотношения героев в романе Д. Г. Лоуренса «Белый павлин»

Роман «Белый павлин» (“The White Peacock”) Лоуренс начал создавать в 1906 г. После нескольких редакций роман был опубликован в 1911 г. при содействии Форда Медокса Форда (настоящее имя – Форд Мэдокс Хёфферд), редактора влиятельного журнала “The English Review”. Это было, как справедливо подметил Дж. Стюарт, в первое десятилетие после «бума Бердсли» [Stewart 1999: 9]. В творчестве Бердсли и Лоуренса обнаруживаются общие мотивы, характерные для стиля модерн, господствовавшего в Англии на рубеже XIX–XX вв.: мотив луны и мотив воды, мотив танца, в том числе танца под луной [Табункина, Шестакова

2016: 231–239], а также образ павлина [Шестакова, Новокрещенных 2017: 156–163].

На образе павлина акцентирует внимание уже название первого романа Лоуренса «Белый павлин», который в первоначальных набросках назывался “Laetitia” по имени главной героини [Бушманова 1996: 117]. Павлин появляется и в других романах писателя – «Радуга» (“The Rainbow”, 1915), «Влюблённые женщины» (“Women in Love”, 1920), «Пропавшая девушка» (“The Lost Girl”, 1920), «Флейта Аарона» (“Aaron's Rod”, 1922), «Кенгуру» (“Kangaroo”, 1923) и «Пернатый змей» (“The Plumed Serpent”, 1926). Белый павлин как центральный образ выведен в рассказе «Зимний павлин» (“Wintry Peacock”) [Новокрещенных, Шестакова 2017: 58–71].

У Бердсли особый интерес к павлину отмечается в 1894 г., когда график сделал серию рисунков к драме О. Уайльда «Саломея». На листах «Павлинья юбка», «Глаза Ирода» изображены павлин и детали его облика. Тремя годами позже, работая в журнале «Савой», и за несколько месяцев до смерти график делится с другом и издателем Л. Смитерсом концепцией нового журнала «Павлин». Бердсли планирует делать обложку и даже быть его редактором. Он хочет создать «великолепного павлина в черно-белых тонах», и рисунков, из которых можно выбрать материал для первого номера, достаточно: “By all means bring forth the *Peacock*. I will contribute cover and what you will, and also be Editor <...> I will make you a resplendent peacock in black and white, and you have already some fine wash drawings of mine from which you can choose for contributions to No. 1” [The Letters... 1970: 409]. Лоуренс был знаком с графическими произведениями Бердсли к журналам и книгам. Современные издатели художественную связь Бердсли и Лоуренса сделали наглядной, поместив фрагменты листов Бердсли на обложки собрания сочинений Лоуренса [Лоуренс 2006–2008].

На протяжении всей жизни Лоуренс интересовался живописью [Alldritt 1971: 142]. В эссе “Making Pictures” (1929) он задает себе риторический вопрос о причинах обращения к рисованию: «Я писатель и пользуюсь

чернилами, нашел свое средство выражения (“I am a writer, I ought to stick to ink. I have found my medium of expression”). Почему в возрасте сорока лет мне вдруг захотелось попробовать что-то новое?» [Lawrence 1968: 602]. Писатель возвращался к рисованию, «потому что это дарило радость, которую невозможно передать словами (“because it gave me a form of delight that words can never give”). Возможно, радость, выраженная словами, глубже и по этой причине более бессознательна» (“Perhaps the joy in words deeper and is for that reasons more unconscious”) [ibid.: 605–606].

По его собственному признанию, Лоуренс копировал пейзажи Б. Лидера (Benjamin Williams Leader, 1831–1923), карикатурные рисунки Ф. Брэнгвина (Frank William Brangwyn, 1867–1956), работавшего в мастерской У. Морриса, акварели романтиков П. де Уинта (Peter de Wint, 1784–1849) и Т. Гертина (Thomas Girtin, 1775–1802), «Бегство в Египет» Б. Анджелико, а также Лоренцетти, Карпаччо, Питера де Хоха, Ван Дейка и других. При этом никогда не копировал Рембрандта, хотя «очень любил его», и Рубенса, хотя «он всегда ему нравился» [Lawrence 1968: 605–606]. В романе «Белый павлин» многочисленны ссылки на художников и их картины. Лоуренс считал живопись тем видом искусства, «который с наибольшей полнотой отражает сдвиги в эмоциональной и духовной жизни людей» [Михальская 2010: 15]. Этот роман писатель называл «a novel of sentiment» [Михальская 1967: 38].

Зарубежные и российские литературоведы исследовали роман «Белый павлин» в разных аспектах (см. об этом: [Новокрещеных 2018: 207–208]). О восприятии Обри Бердсли и его творчества Лоуренсом лишь упоминают [Михальская 1974: 128; Raby 1998: 107; Stewart 1999: 10–11]. Наша задача – проанализировать реминисценции к графическому творчеству Обри Бердсли в романе «Белый павлин» и проследить их связь с образами героев романа Лоуренса и романа Бердсли «Под Холмом».

В первой реминисценции к графике Обри Бердсли говорится о множестве репродукций рисунков Бердсли (“and others”), среди которых

конкретно названы две – это «Атала́нта» и концовка к «Саломее». В третьей главе второй части «Ирония одухотворенных мгновений» (“The Irony of Inspired Moments”) герои Сирил Бердсолл, Эмили и Джордж Сакстоны рассматривают альбом с репродукциями рисунков Бердсли: “It happened, the next day after the funeral, I came upon reproductions of Aubrey Beardsley’s “Atalanta,” and of the tail-piece “Salome,” and others” [Lawrence 1935: 177].

Сначала альбом попадает к рассказчику Сирилу Бердсоллу, с точки зрения которого ведется повествование в романе. Первым среди рисунков Бердсли Сирил называет лист «Атала́нта в Калидоне». Он создан к одноименной поэме А. Суинберна (1865) и известен в двух вариантах. Атала́нта – героиня сюжета о Калидонской охоте из греческой мифологии. Когда царь Калидона забыл принести в жертву Артемиде часть урожая, богиня наслала на город вепря. Атала́нта стала единственной женщиной, вышедшей на охоту против зверя, и первая ранила его [Ботвинник 1980а: 120, 615]. На листе Бердсли 1895 г. (рис. 23) Атала́нта имеет облик сильной женщины, больше похожей на мужчину. По словам критика Н. Евреинова, гермафродит – «любимец графической музы» Бердсли [Бердслей 2001: 23]. Героиня изображена в тунике, босая, в руке – лук. Фон листа – лилии у ее ног, а на заднем плане – деревья, в изображении которых, по словам А. Сидорова, «чувствуется» влияние Японии [Бердслей 2002: 142]. На листе 1897 г. (рис. 24) Атала́нта «европеизирована», однако, ее облик тоже обладает мужскими чертами. На ее голове шляпа с перьями, на ногах – сапоги с отворотами, рядом – гончая, которая по-охотничьи прижала уши, вытянула лапы и тело, застыв в прыжке. Словно изящную трость, Атала́нта тремя пальцами руки держит лук.

В романе Лоуренса реминисценцией к мифологической Атала́нте создан образ Летти Бердсолл. Ее жених, Лесли Темпест, называет Летти Атала́нтою и воспринимает героиню мифа как образ завоеванной им женщины. Согласно мифу, Атала́нта, знаменитая быстротой ног, устраивала женихам состязание в беге. Она пропускала жениха вперед, затем настигала

его и убивала. Меланион (вариант: Гиппомен) сумел победить Атланту, разбросав яблоки, которые героиня подбирала. Состязание она проиграла и стала женой Меланиона [Ботвинник 1980а: 120]. У Лоуренса яблоки, которые поднимала Атланта, становятся символом смирения активного женского начала и приобретают сексуальный подтекст в метафорах, обозначающих глаза, щеки, грудь. Добавочный смысл обнаруживает отсылка к яблоку Евы как символу соблазнения:

‘This Atalanta,’ he replied, looking lovingly upon her, ‘this Atalanta – I believe she just lagged at last on purpose.’

‘You have it,’ she cried, laughing, submitting to his caresses. ‘It was you – the apples of your firm heels – the apples of your eyes – the apples Eve bit – that won me – *hein!*’

‘That was it – you are clever, you are rare. And I’ve won, won the ripe apples of your cheeks, and your breasts, and your very fists – they can’t stop me – and – and – all your roundness and warmth and softness – I’ve won you, Lettie’. [Lawrence 1935: 94]

Лесли видит в Летти реальную женщину, которую он покоряет. Тогда как его невеста, напротив, воображает себя героиней поэмы Д. Г. Россетти “The Blessed Damozel” (1850) о двух возлюбленных, которые воссоединяются на небесах. Летти ждет от Лесли «молитв о вознесении души» и сожалеет, что на небесах он никогда не будет петь с ней гимны (“I’m afraid you’ll never sing hymns with me in heaven”):

‘Would you be thinking – thoughts like prayers?’

‘What on earth do you ask that for? Oh – I think I’d be cursing – eh?’

‘No – saying fragrant prayers – that your thin soul might mount up –’

‘Hang thin souls, Lettie! I’m not one of your souly sort. I can’t stand Pre-Raphaelities. You – You’re not a Burne-Jonesess – you’re an Albert Moore. I think there’s more in the warm touch of a soft body than in a prayer. I’ll pray with kisses’. [Lawrence 1935: 95]

В глазах Лесли Летти похожа не на героиню рисунка Берн-Джонса “The Blessed Damozel” с нимбом над головой и короной в руках, а на героинь Альберта Мура (Albert Joseph Moore, 1841–1893). Он писал томных героинь, одетых в ниспадающие, подчеркивающие линии обнаженного тела, одежды. Для Лесли в «теплом прикосновении мягкого тела есть нечто большее, чем в молитве». Поэтому он видит в Летти не эфемерные, волшебные образы Берн-Джонса, а чувственную и телесную героиню Мура. Образ Летти связан с понятием «новая женщина» и проблемой выбора женщины своего пути. Она очаровывает двух мужчин. Ее выбор осуществляется не между художником-влюбленным и надоевшим мужем, как это было в пьесе и романах Ады Леверсон, а определяется конфликтом между социальным и природным. Успешному и состоятельному Лесли противопоставлен Джордж, бедный фермер, к которому Летти влечет физически.

Вторая репродукция из альбома Бердсли, который рассматривает Сирил Бердсолл, – это “the tail-piece ‘Salome’”. Лист «Похороны Саломеи. Концовка» (“Tailpiece to *Salomé*”) создан к драме О. Уайльда «Саломея» (1893). А. Саймонс отмечает, что на листе Саломея изображена в виде «маленького, вялого тельца» [Бердслей 2001: 356], которое Сатир и Пьеро кладут в гроб-пурпурницу (рис. 25). Тело сладострастной Саломеи, в экстазе повторяющей «Дайте мне голову Иоканаана!», изображено схематично одной линией. Тогда как подробно выписаны розочки на пурпурнице и волоски пуховки. Еще Т. Харди в своих литературных заметках отметил, что, будучи проиллюстрирована Бердсли, «Саломея» Уайльда освещена его «убийственной иронией» (“Beardsley’s deadly irony”), которая не дает возможности вынести суждение пьесе: книга становится «забавным поединком». При этом «автор говорит: “Это потрясающе!”, а художник: “Это вздор!”» [The Literary Notebook of Thomas Hardy 1985: 196]. Эта ирония графика присутствует на листе «Туалет Саломеи». Саломея «постоянно меняет маски, превращаясь то в богиню вожделения и мести, то в изящную даму в черном капоте, то в беззащитное хрупкое тельце девочки-подростка»

[Ковалева 2002: 78]. Миф о Саломее, созданный Бердсли, оказывается близок модернизму с его интересом к игре. В романе Лоуренса Атала и Саломея на рисунках Бердсли представлены как символы активного женского начала, связанного со смертью. Эти визуальные женские образы проясняют интерес Лоуренса к проблеме взаимоотношения полов, мужского и женского начал, сущности и роли женщины и обнаруживают своеобразие реакций героев на альбом рисунков.

Эпизод разглядывания героями романа альбома с рисунками Бердсли начинается словами «Это случилось на следующий день после похорон...», которые подчеркивают значительность дальнейших событий и связывают их с предшествующей, второй главой “A Shadow in Spring”. (Она отсутствует в единственном переводе романа на русский язык [Лоуренс 1996]). Эта глава – одна из ключевых для понимания художественной концепции романа. В ней говорится о встрече рассказчика с лесничим Эннабелем (Annable), который поведал Сирилу историю своей любви к леди Кристабель, и о случившейся через несколько дней гибели лесничего.

Образ лесничего в «Белом павлине» играет важную роль в раскрытии романного конфликта – взаимоотношений между мужчиной и женщиной, которые Лоуренс «признает основными» среди других жизненных отношений [Михальская 1967: 60]. Эннабель упоминает Берн-Джонса и Уотерхауза и утверждает, что Кристабель воображала себя «Леди из Шелотта». Героиня баллады А. Теннисона “The Lady of Shalott” (1832–1842) – заколдованная волшебница, которая на мир смотрит только в отражение зеркала. Волнуемая видами влюбленной пары, прельщенная красотой проезжающего мимо Ланселота, героиня выглядывает из окна, покидает башню и вскоре умирает. Известны живописные вариации этого сюжета у Д. Г. Россетти, Э. Сиддал, У. Холмена Ханта, А. Хьюза, Д. А. Гримшоу и др.

На картине Джона Уильяма Уотерхауза 1888 г. Леди – несчастная красавица. В белом платье, с распущенными волосами она сидит в лодке, и дрожащее на ветру пламя одной из свечей «знаменует конец жизни героини».

На эскизе к полотну 1894 г. Уотерхауз представляет леди как *femme fatale*, которая «напоминает соблазнительницу Мерлина Вивьен», а на окончательном варианте картины 1894 г., «насыщенном более сложной символикой», обнаруживается «внутренняя борьба» Леди из Шелотта «как поэта» и «личности» [Соколова 2011: 27].

В романе Лоуренса, по сравнению с «духовностью» леди Кристабель, Эннабель чувствовал себя животным, «ее скотиной»: “She began to get souly. A poet got hold of her, and she began to affect Burne-Jones – or Waterhouse – it was Waterhouse – she was a lot like one of his women – Lady of Shalott, I believe. At any rate, she got souly, and I was her animal – *son animal – son boeuf*. I put up with that for above a year. Then I got some servants’ clothes and went” [Lawrence 1935: 167]. Он терпел год, а потом ушел.

Белый павлин, которого встретили Сирил и Эннабель у гнилой ограды разрушенной церкви, стал метафорой леди Кристабель, «прекрасной, искренней, необычной» женщины, очаровавшей лесничего (“She was very fine and frank and unconventional” [Lawrence 1935: 166]). Сирил называет ее «белым павлином»: “‘So she’s dead – your poor peacock!’ I murmured. <...> ‘A white peacock, we will say,’ I suggested” [ibid.: 168]. Летти тоже появляется перед гостями и Джорджем в «павлиньем платье». Плащ соскользнул с ее белого плеча, открыв шелковистый блеск синевы павлина в сочетании с тускло-оранжевым платьем: “...she let her cloak slide over her white shoulder and fall with silk splendour of a peacock’s gorgeous blue over the arm of the large settee. There she stood, with her white hand upon the peacock of her cloak, where it tumbled against her dull orange dress”. Летти демонстрирует великолепие и торжество (“her own splendor, and she drew up her throat laughing and brilliant with triumph”) [Lawrence 1935: 284].

Тема «унижения человеческого и мужского достоинства», пережитого Эннабелем в браке с аристократкой леди Кристабель [Бушманова 1996: 128], и в целом тема активной женщины, тема ненависти к такой женщине и дьявольского начала ее души, тема смерти находит продолжение в

реминисценциях к Бердсли и его творчеству. Рисунки Бердсли в романе созданы через фиксацию ощущений воспринимающих их героев, описание субъективного впечатления от произведения искусства, что обнаруживает психологический аспект воздействия произведения искусства на человека.

Рисунки Бердсли представлены через описание впечатления от них, эмоционального отклика Сирила: “I sat and looked and my soul leaped out upon the new thing. I was bewildered, wondering, grudging, fascinated. I looked a long time, but my mind, or my soul, would come to no state of coherence. I was fascinated and overcome, but yet full of stubbornness and resistance” [Lawrence 1935: 177]. Он долго рассматривает альбом репродукций (“I looked a long time”). Пятикратное повторение в одном абзаце личного местоимения (“I”), двукратное повторение словосочетания «моя душа» (“my soul”) подчеркивает личностное, интимное переживание героем графических образов Бердсли. Его «душа трепетала». Впечатлительность Сирила демонстрирует цепочка последовательно идущих глаголов – «сбит с толку, удивлялся, возмущался, очарован»: “I was bewildered, wondering, grudging, fascinated”. Она повторяется дважды. И разум, и душа (“my mind, or my soul”) Сирила потрясены. Рисунки Бердсли для него – это «новая вещь», которая вызывала противоречивые чувства. Он был «очарован и подавлен», но еще полон «сопротивления и упрямства», потому что столкнулся с непривычным для него гротескным изображением из линий и черно-белых пятен. Сирил писал пейзажи акварелью, и ему были привычнее полотна прерафаэлитов. Слово «очарован» (“fascinated”) определяет восприятие Сирилом рисунков Бердсли.

Сирил Бердсолл увлекается живописью. Его можно рассматривать как героя, близкого автору. Сам Лоуренс копировал акварельные пейзажи, а *Beardsall* была девичьей фамилией его матери. С другой стороны, фамилия *Beardsall*озвучна фамилии Бердсли (*Beardsley*). На свадьбу Джорджа Сирил подарит другу написанные им самим акварельные картины. На них изображены вода и мельничные поля, серый дождь и сумерки, солнце, разливающее золотые лучи в туман, полдневный пруд в середине лета.

Живописные сюжеты акварельных пейзажей поэтизируют воспоминания Джорджа о прошлом. Его пьянила память о вчерашних днях, он затрепетал от их «удивительной красоты», от «великолепия» прежних дней: “All the glamour of our yesterdays came over him like an intoxicant, and he quivered with the wonderful beauty of life that was weaving him into the large magic of the years. He realised the splendour of the pageant of days which had him in train” [Lawrence 1935: 267]. Акварели выражают связь героев с местом и друг другом.

Особую остроту повествованию придает сюжетный эпизод, в котором говорится о том, что герои, «дети Неттермера», со своим языком и миром, должны покинуть ферму, леса, воды, потому что наступило время «отправляться каждому в другую сторону, в изгнание»: “We were the children of the valley of Nethermere, a small nation with language and blood of our own, and to cast ourselves each one into separate exile was painful to us” [Lawrence 1935: 265]. Акварельные картины Сирила напоминают пейзажи романтиков и импрессионистов. Тогда как в графике Бердсли ландшафт, по словам Р. Росса, «всегда строго формален, примитивен, условен; дуновение ветерка почти не колышет тесную листву стройных тополей и ив, растущих вдоль его змеистых ручейков» [Бердслей 1992: 233].

Сирил жаждет поделиться впечатлением от альбома репродукций Бердсли и, не найдя дома Летти, отправляется на ферму к своим друзьям Сакстонам: “Lettie was out, so, although *it was dinner-time*, even because *it was dinner-time*, I took the book and went down to the mill. *The dinner was over*; there was the fragrance of cooked rhubarb in the room” (курсив наш. – И.Н.) [Lawrence 1935: 177]. Двукратный повтор об обеденном времени и фраза о завершении обеда наглядно передают смятение в душе Сирила.

У Сакстонов Сирил встречает Эмили. Он показывает ей альбом репродукций внезапно и непосредственно, положив книгу на стол и открыв на рисунке к «Саломее»:

‘Look’, said I, ‘look here!’

She looked; she was short-sighted, and peered close. I was impatient for her to speak. She turned slowly at last and looked at me, shrinking, with questioning.

‘Well?’ I said.

‘Isn’t it – fearful!’ she replied softly.

‘No! – why is it?’

‘It makes you feel – Why have you brought it?’

‘I wanted you to see it’.

Already I felt relieved, seeing that she too was caught in the spell.  
[Lawrence 1935: 177]

Отрывочные реплики диалога, повелительное «Смотри!» Сирила передают динамику ситуации. Сирил «с нетерпением» ждет ответа Эмили. Она пристально, из-за близорукости, рассматривала репродукции. Затем «медленно повернулась и, съежившись, вопросительно посмотрела». В ответ на вопрос Сирила она осторожно спрашивает, разве эти рисунки не ужасны: “Isn’t it – fearful!” В диалоговой реплике Эмили “It makes you feel – Why have you brought it?” соединяются не проговоренное до конца эмоциональное впечатление и недоуменный вопрос о том, зачем Сирил принес ей этот альбом. Сирил трактует реакцию Эмили так, что «она тоже попала под действие чар» Бердсли. Сирил «почувствовал облегчение», потому что он не одинок в своем впечатлении. Эмили решительно захлопывает книгу, не давая увидеть содержание страниц подбежавшим детям [Lawrence 1935: 177].

Образ Эмили Сакстон, которой увлечен Сирил, создан реминисценциями к живописи прерафаэлитов. Повествуя о ней, рассказчик дважды употребляет слово “troublesome”: «беспокойная» душа, отраженная в глазах, и «волнующие» тени, пролегающие под глазами. Сирил сравнивает Эмили с образами дев Берн-Джонса и противопоставляет ее героиням античности Хлое и вакханкам. Сутью образа становится метафора яблочных косточек. В них суть, они главные, тогда как мякоть – бренное и наносное: “Not Chloë, not Bacchante. You have always got your soul in your eyes, such an earnest, troublesome soul. <...> You are like Burne-Jones’s damsels. Troublesome

shadows are always crowding across your eyes, and you cherish them. You think the flesh of the apple is nothing, nothing. You only care for the eternal pips. Why don't you snatch your apple and eat it, and throw the core away?" [Lawrence 1935: 77]. Сирил призывает съесть мякоть яблока, отрешиться от вечности, которой одержима, на его взгляд, Эмили и что сообщает печаль ее облику. Печаль, которой одержима Эмили, близка героиням Берн-Джонса. По словам критика С. Маковского, «чувствительность» Берн-Джонса «такая тонкая, что становится печалью, такая одухотворенная, что кажется бесстрастием» [Бердслей 2001: 328]. Это же состояние печали в Эмили замечает Сирил. Образ Эмили, созданный глазами рассказчика, ближе к образам Берн-Джонса, чем к образам Бердсли. Вероятно, поэтому она пугается ироничных, сатирических и андрогинных изображений на рисунках графика к «Саломее». Графика Бердсли оказывает воздействие на восприятие женщин Сирилом, «вытесняя жившие прежде в его сознании образы, созданные прерафаэлитами» [Михальская 1974: 128].

Лоуренс подчеркивает в Эмили женское, материнское начало, которое обнаружит развитие сюжета романа. Сначала она работает учительницей в школе Ноттингема, затем ухаживает за детьми жены лесничего. Нянчит детей своего брата Джорджа. Выйдя замуж и будучи в положении, Эмили живет на ферме в Паплвике, где ухаживает за братом, который болен белой горячкой. В его глазах теперь «горят» ("busting") виски и бренди. Эмили нашла свое место ("Emily had at last found her place, and had escaped from the torture of strange, complex modern life"), и на вопрос Сирила, счастлива ли она, героиня отвечает «да» [Lawrence 1935: 354]. Судьба Эмили воплощена в повседневной помощи, в ее преданности брату. Погружение Эмили в земное одухотворяет ее, как героинь на полотнах Э. Берн-Джонса, уводит от роковых героинь Бердсли.

Бердсли испытал влияние Берн-Джонса [The Letters... 1970: 23], беря у него уроки живописи. С. Маковский пишет, что творчество и Берн-Джонса, и Бердсли идет от одного источника – от Д. Г. Россетти: «Берн-Джонс и

Бердслей – два пути, расходящиеся от одного начала. Положительный и отрицательный полюсы англосаксонского эстетизма» [Бердслей 2001: 327]. В доме мистера Лиланда, состоятельного коллекционера произведений искусства, Бердсли познакомился с коллекцией живописи<sup>2</sup> и назвал ее «восхитительной» [The Letters... 1970: 19]. Личная встреча юного графика с Берн-Джонсом состоялась в 1891 г. Бердсли отозвался о живописце как о «величайшим из ныне здравствующих художников Европы» [Бердслей 2001: 111–112; The Letters... 1970: 20, 21–23]. Юный график показал Берн-Джонсу свои рисунки на средневековую тему<sup>3</sup>, и Берн-Джонс высоко оценил их: «У вас много мыслей, поэзии и воображения. Природа дала вам дар, необходимый, чтобы стать великим художником. Я редко, нет, никогда не советую делать из живописи профессию, но вам *не могу пожелать ничего другого*» [Бердслей 2001: 112]. Художник принимает дальнейшее участие в судьбе Бердсли, отправив ему «обаятельное послание» на четырех страницах, в котором дан совет относительно двух школ для обучения – Школа искусства Фредерика Брауна в Вестминстере (импрессионистская) и Королевский колледж искусства в Южном Кенсингтоне [The Letters... 1970: 23–24]. Затем Бердсли отойдет от Берн-Джонса: если листы к «Смерти Артура» Т. Мэлори еще сделаны в манере прерафаэлитов, то листы к «Саломее» демонстрируют уход в сторону иронии и гротеска.

Еще сильнее, чем Сирил и Эмили, на рисунки Бердсли реагирует Джордж Сакстон: сначала он слегка удивляется (“half amused”), а затем глубоко заинтересован, просит дать книгу и увлекается «рассматриванием» рисунков: “Good Lord!” he drawled, half amused. <...> “Give it me, will you!” George asked, putting out his hand for the book. I gave it him, and he sat down to look at the drawings”. У Джорджа появляется «новое выражение в глазах»

---

<sup>2</sup> В коллекцию входили полотна прерафаэлитов Россетти, Берн-Джонса, Фредерика Уоттса, Форда Мэдокса Брауна, Эверетта Миллеса, художников эпохи Возрождения – Боттичелли, Липпо Липпи, Джорджоне, Мемлинга, Бернардино Луини, да Винчи, Якопо Пальмы, Лоренцо Косты, а также полотна фламандца XVII в. Рубенса [The Letters... 1970: 19].

<sup>3</sup> «Святая Вероника вечером в Страстную Пятницу», «Данте при дворе дона Гранде делла Скала», «Богоматерь при луне», «Данте, рисующий ангела», «Бессонница», «После смерти» и др.

(“new expression”). Сирил ждет Джорджа, чтобы вместе выйти из дома, а тот не может оторваться от альбома и «долго разглядывает рисунки» (“looked long enough”). Разбивка диалоговых реплик и слов повествователя на строчки усиливает напряжение ситуации:

He looked up with a new expression in his eyes, and said:

‘Are you going? – wait a bit – I’m coming’.

I waited.

<...> When he had looked long enough he got up and we went out.

[Lawrence 1935: 178]

И Сирил, и Джордж долго разглядывали рисунки Бердсли. Но если Сирил был впечатлен и потрясен, ему скорее хотелось поделиться с кем-то, то реакция Джорджа более тихая и глубокая. Пока друзья идут в молчании, Джордж не выпускает книгу из рук, зажав палец между страницами: “He kept his finger between the pages of the book as he carried it. We went towards the fallow land without speaking”. Дойдя до места, Джордж не спеша продолжает разглядывать и изучать иллюстрации (“to study the illustrations”), прияя к выводу о том, что теперь «можно не торопиться»:

There he sat down on a bank, leaning his back against a holly-tree, and saying, very calmly:

‘There’s no need to be in any hurry now –’ whereupon he proceeded to study the illustrations. [Lawrence 1935: 178]

Для Джорджа рисунки Бердсли соотносятся с Летти, которой он очарован и в которую влюблен. Лоуренс в ряде эпизодов показывает сильные чувства Джорджа к Летти еще до того, как ему в руки попал альбом с рисунками Бердсли. Так, герои вместе рассматривают альбомы живописи. Джордж – романтик, ему нравились акварельные пейзажи Копли Филдинга (1787–1855), Джорджа Каттермоля (1800–1868) и Майлза Беркета Фостера (1825–1899), тогда как в пейзажах Томаса Гертина (1775–1802) и Дэвида Кокса (1783–1859) он не видел ничего примечательного: “He was a

romanticist. He liked Copley Fielding, Cattermole, and Birket Foster; he could see nothing whatsoever in Girtin or David Cox" [Lawrence 1935: 32].

Мотив разглядывания Летти и Джорджем альбомов живописи играет связующую роль между ними, обозначая чувственное влечение героев друг к другу. Сначала герои вместе рассматривали альбомы Дж. Клаузена (George Clausen, 1852–1944) и картины М. У. Грейффенхагена (Maurice William Greiffenhagen, 1862–1931), обнаруживая яркую эмоциональную реакцию на живописные сюжеты. Летти объясняет Джорджу сюжеты картин и манеру художников, учит «понимать» картины. Склонившись над книгой, герои напоминают влюбленных Паоло и Франческо из «Божественной Комедии» Данте.

Дж. Клаузен был одним из основателей «Нового английского художественного клуба» (“The New English Art Club”), выставки которого проходили в Египетском зале галереи Дадли. Анонимную рецензию на такую выставку, в которой упоминается Бердсли и другие художники, мы анализировали в первой главе диссертации. Клаузен – натуралист, испытавший влияние французского импрессионизма. Рассказ Летти о картине Клаузена «Работа мотыгой» (“Hoeing”, 1911), на которой изображены в закатном солнце трудящиеся на земле люди, построен на ассоциациях с собственной жизнью, на философских рассуждениях и метафорах. Однако этот субъективный экфрасис Джорджу напоминает сказку: «его глаза расширились, а губы приоткрылись, как у ребенка, который слушает сказку, но не понимает слов»: “As he sat listening, his eyes grew wide and his lips were parted, like a child who feels the tale but does not understand the words”. Воображение Джорджа особенно привлекает замечание Летти о ее работе в поле с Джорджем: “‘If I hoed in the fields beside you –’ This was a very new idea for him, almost a shock to his imagination, and she talked unheeded” [Lawrence 1935: 32–33]. Это замечание обнаруживает чувства героев: Джордж воспринимает Летти как утонченную, далекую от

тяжелого труда, Летти воображает ситуацию работы мотыгой как острое ощущение.

Экфрасис полотна М. Грейффенхагена «Идиллия» (“An Idyll”, 1891) представлен в диалоге героев о сюжете картины, на которой изображена «испуганная и страстная» девушка и «варвар в шкурах»:

‘That – a girl like that – half afraid – and passion!’ He lit up curiously.

‘She may well be half afraid, when the barbarian comes out in his glory, skins and all’.

‘But don’t you like it?’ he asked. [Lawrence 1935: 35]

Большую часть экфрасиса составляют замечания повествователя о чувственных переживаниях героев. Обострение их чувств вызывает не столько сюжет рассматриваемого полотна, на котором представлен загорелый юноша в шкурах, страстно обнимающий и целующий бледнокожую и рыжеволосую девушку на фоне красных маков и красного закатного солнца, сколько «пытка так откровенно смотреть друг на друга», нахождение героев рядом друг с другом: “It was a torture to each of them to look thus nakedly at the other, a dazzled, shrinking pain that they forced themselves to undergo for a moment, that they might the moment after tremble with a fierce sensation that filled their veins with fluid, fiery electricity. She sought almost in panic, for something to say” [Lawrence 1935: 35]. Преувеличенно Лоуренс описывает ощущения героев, используя эпитеты и физиологические метафоры: «ослепляющая и сжимающая боль», «задрожать от неистового ощущения», вены наполнены «текучим, огненным электричеством». Во время второго рассматривания альбомов живописи Джордж признался Летти в любви, в том, что она «пробудила его к жизни»: “You have awakened my life”. Однако не говорится, альбомы каких художников они рассматривали.

Книга рисунков Бердсли отражает третий и самый решительный этап душевных переживаний Джорджа: его семья должна покинуть арендуемые земли, он влюблен в Летти, которая должна вскоре обручиться с другим, нужно выбирать жизненный путь – ехать с отцом в Канаду или жениться и

оставаться в Англии. В диалоге с Сирилом об альбоме рисунков Бердсли переплетаются «практика социальной жизни» [Михальская 1967: 34] и желание, порыв, страсть. Поэтому так нелогичны с рациональной точки зрения ответы Джорджа, в которых отражены влечения к Летти, стремления, «не поддающиеся анализу разума» [там же: 35]. Обращение к графике Бердсли позволяет герою открыто выразить свои переживания: “I want her more than anything”.

Рисуя отношения Джорджа и Летти, Лоуренс использует прием параллелизма между изобразительными средствами графики Бердсли и чувствами героя: “And the more I look at these naked lines, the more I want her. It’s a sort of fine sharp feeling, like these curved lines. I don’t know what I’m saying – but do you think she’d have me?” [Lawrence 1935: 178]. Сопоставляется «прекрасное острое чувство» Джорджа к Летти и «изогнутые линии» на рисунках Бердсли. Эпитеты «обнаженные» (“naked lines”), «изогнутые» (“curved lines”) относятся к линиям Бердсли, но они связаны и с остротой чувств Джорджа к Летти. Дж. Стюарт справедливо замечает, что рисунки Бердсли помогли Джорджу ясно «выразить» подавленные желания [Stewart 1999: 10]. Джордж соотносит физическое влечение с характеристикой графических образов Бердсли как «прекрасных» и «острых». Сопоставление чувств героя и стилевых примет графики Бердсли (в линиях, по словам А. Саймонса, – «тайна» Бердсли [Бердслей 2001: 354]) – особенность интермедиальной поэтики романа Лоуренса и кульминация взросления героя.

Альбом репродукций Бердсли или, по словам Джорджа, «книга» (“book”), попал к нему в руки в тяжелый период его жизни: семья вынуждена покинуть арендую ферму. Джордж чувствует, «словно земля уходит из-под ног». Книга рисунков Бердсли покорила Джорджа и изменила его: он «уже не тот, каким был вчера, и эта книга поможет оставаться таким» (“mean I’m not the same as I was yesterday, and that book’ll keep me like it” [Lawrence 1935: 181]). Поэтому Джордж просит Сирила оставить ему книгу (“leave me

that book”). Книга «держит» (дважды повторяется слово “keep”) героя и толкает его на что-то необычное. После того, как Джордж познакомился с рисунками Бердсли, его чувства к Летти «проясняются».

После просмотра книги Джорджем овладевает настойчивое желание увидеть Летти, спросить ее, показать ей рисунки Бердсли. Джордж интересуется у Сирила:

‘Has she seen these pictures?’

‘No’.

‘If she did perhaps she’d want me – I mean she’d feel it clear and sharp coming through her’. [Lawrence 1935: 178]

Джордж думает, что рисунки Бердсли «произвели бы на нее сильное впечатление» [Лоуренс 1996: 173]. Но Джордж так и не смог показать Летти рисунки Бердсли. Она не увидела альбом, а долгожданная встреча продемонстрировала Джорджу различие Летти и героинь графики Бердсли. Одетая в белое, как Атланта и Саломея (на листе «Туалет Саломеи»), она обладала «мягкостью», которой нет у них:

‘You have been putting white on – you, you do look nice – though not like –’

‘What? – Who else?’

‘Nobody else – only I – well, I’d – I’d thought about it different – like some pictures’.

She smiled with a gentle radiance, and asked indulgently: ‘And how was I different?’

‘Not all that soft stuff – plainer’.

‘But don’t I look very nice with all this soft stuff, as you call it?’ – and she shook the silk away from her smiles.

‘Oh, yes – better than those naked lines’. [Lawrence 1935: 184]

Летти, дочь учительницы, отказывает Джорджу, потому что он, сын фермера, не получил систематического образования, и выходит замуж за состоятельного Лесли, занимающегося промышленностью. Джордж женится

на Мег и становится хозяином кабака, затем увлекается разведением лошадей и социализмом, но постепенно скатывается вниз, заболевая белой горячкой.

Через десять лет после откровенного разговора Джорджа и Летти, она поет ему арию “Oh Star of Eve” из оперы Р. Вагнера «Тангейзер» (1872). Глаза Джорджа «темны» и он печален (“dark with his thoughts”, “sad”). Арию “Oh Star Of Eve” исполняет в третьем акте оперы Вольфрам, который приветствует Вечернюю Звезду (планету Венеру), дарящую надежду во тьме, как и богиня Венера, возлюбленная Тангейзера. Летти играла и с Джорджем, и Лесли, завлекая и очаровывая их («не в силах устоять перед соблазном сыграть в эту запретную игру» / “unable to resist the temptation to play this forbidden game”). Выйдя замуж за Лесли, Летти выберет служение семье – мужу, без потери своей независимости, и детям. Ради собственных детей и детей Летти, Джордж отказывается от их дальнейшего общения и спивается. Джордж воспринимает Летти чувственно, соотнося ее с образами Бердсли. Став женой Лесли, Летти как бы возвращается к образам дев Берн-Джонса, на которых она так хотела походить в юности.

\*\*\*

Вторая реминисценция к рисункам Бердсли характеризует взаимоотношения Сирила и Джорджа в главе «Поэма о дружбе» (“A poem of Friendship”). Знакомые с образами Бердсли по альбомам рисунков, герои соотносят себя с ними, вытираясь после купания в озере: “He laughed at me, telling me I was like one of Aubrey Beardsley’s long, lean ugly fellows” [Lawrence 1935: 248]. Эта реминисценция связана с мотивами воды и купания, которые напоминают о принятии ванны Тангейзером в романе Бердсли «Под Холмом».

Мотивы воды и купания вписываются в типологический ряд сюжетов утреннего мужского туалета, созданных в «модных» романах (“fashionable novel”) XIX в. («Пелэм, или Приключения джентльмена» Э. Д. Бульвер-Литтона и др.). «Купание на открытом воздухе» было одним из мотивов «викторианского эллинизма» [Jeffreys 2001: 70–71] и встречалось, например,

в романе Э. М. Форстера «Комната с видом» (“A Room with a View”, 1908) [Новоокрещенных 2021: 123–125]. В романе Лоуренса «Влюбленные женщины» (1920) «“на воде” происходят все знаменательные встречи героев, и в какой-то степени это символично», а «движение воды <...> созвучно движению чувств героев, колебаниям и изменениям в их отношениях» [Михальская 1967: 93].

В романе Бердсли мотив воды представлен озером (“lake”) на окраине парка Венеры. По краям водоема «спят» деревья, камыши, ирисы. Метаморфозы «молчаливых романтических вод» пугают Тангейзера и кажутся ему странными. Фантастичность озера в романе Бердсли противопоставлена реалистичности водоема в романе Лоуренса «Белый павлин». Озеро Неттермер (“lakelet”), нижнее в цепи трех озер (“a chain of three ponds”), формирует ландшафт местности, на которой живут герои. Два других пруда – мельничные верхний и нижний (“millponds”) – находятся в Стрелли-Милл. По названию водоема Неттермер Лоуренс дает наименование жителям, поселившимся около него, а первая глава романа озаглавлена “The People of Nethermere” [Lawrence 1935: 3]. Водоемы – постоянный факт жизни героев романа Лоуренса, который открывается встречей Сирила и Джорджа на пруду. «Травянистый край Неттермера» – место прогулок Сирила и Летти. Вода связана с драматичными, но жизненными событиями, происходящими с героями: в нижнем мельничном пруду Джордж топит кошку, которой перебило лапы капканом. Это событие стало причиной спора о степени жестокости мужчин и женщин. Страхи, которым подвержен Тангейзер на берегу озера, совершенно не свойственны героям романа Лоуренса. Напротив, они очень естественно воспринимают природу, не боясь ее. Близость героев к природе обуславливает такую «поэтическую единицу» художественной системы Лоуренса, как «природность» [Проскурин 1993: 70]. Сирил и Джордж купаются в пруду. Это же не против сделать и Летти.

В романе Бердсли с образом Тангейзера связаны рыбы, точнее «хорошенькие рыбки» (“pretty fish”) как метафорическое название молодых

слуг. В Холме Венеры они помогают герою принять ванну, плавая около него и участвуя в его эротических забавах [Beardsley 1996: 109]. В романе Лоуренса рыбы являются естественной частью долины Неттермер. Роман открывается повествованием о том, как Сирил на берегу пруда наблюдает за рыбами и рассказывает историю их появления в нем: «Я стоял, наблюдая, как тень рыбы скользила во мраке пруда у мельницы. Рыбешки теперь стали из серебристых серыми, эти шустрые потомки завезенных сюда монахами в то далекое время, когда вся долина дышала покоем и благоденствием. Здешняя природа как бы вспоминала былое» [Лоуренс 1996: 9]. Рыбы в мельничном пруду такие же древние, как сама природа Неттермера. Обращение к древности актуализирует мифологическую природу воды.

В романе Лоуренса купание Сирила и Джорджа в открытом пруду (“the pond”) предваряет игра Джорджа с псом Трипом. Физический контакт хозяина, торс и руки которого обнажены, с животным подчеркивает природность и натуралистичность героя. Они катались по траве, Джордж прижал собаку брюхом к земле, а она старалась лизнуть его, после чего они лежали некоторое время, не шевелясь. Потом все трое – люди и собака – бросились в воду. Купание героев сопровождается смехом, который связан с радостью физического движения (например, смех звучит и во время танцев героев). Глагол *laugh* и производные от него (“laughing”, “laughed”, “laughter” и др.) в эпизоде купания, занимающем примерно одну страницу текста, встречаются 12 раз.

Тангейзер, напротив, боится утонуть в открытом пруду, но зато в воду закрытого бассейна он входит «изящно», «чуть встревожив зеркальную гладь ногой» и «грациозно» оплыв его дважды [Beardsley 1996: 108]. Ванная комната Холма «самая большая» и «самая красивая» из всех отведенных Тангейзеру апартаментов, она украшена длинным зеркалом (“long mirror”). Тангейзер купается в прохладной и душистой воде (“scented water”, “cool basin”), и она лишь подчеркивает его грациозное погружение. Тогда как пруд, где плавают Джордж и Сирил, был «ледяным». Погружение в воду на

мгновение «лишило» Сирила чувств, но холодная вода дала почувствовать «поэзию действия»: “The water was icily cold, and for a moment deprived me of my senses. When I began to swim, soon the water was buoyant, and I was sensible of nothing but the vigorous poetry of action”. Воздух под стать воде – «прохладный» [Lawrence 1935: 247].

В обоих романах герои сравниваются с мифологическими античными персонажами: Тангейзер – с Нарциссом, Джордж – с Хароном. Согласно мифу, Нарцисс не мог оторваться от своего отражения в источнике: «Воду он пьет, а меж тем – захвачен лица красотою, / Любят без плоти мечту и призрак за плоть принимает. / Сам он собой поражен, над водою застыл неподвижен» (Овидий. Метаморфозы, III, 416–418). Тангейзер также в ванной комнате в Холме Венеры был «поглощен своим отражением в зеркале». Образ обнаженного героя, любующегося собой перед зеркалом, создан реминисценцией к художественным произведениям «ранних итальянских мастеров» [Beardsley 1996: 108]. Тангейзер, как Нарцисс, «остановился на мгновение, глядя на свое отражение в спокойной, душистой воде». Если любви Нарцисса, согласно мифу, добивались многие женщины, а он был безразличен ко всем, то Тангейзер окружен «толпой слуг-мальчиков», которые остановились «в восхищении на почтительном расстоянии, ожидая его приказаний» [Beardsley 1996: 109].

Харон перевозит души умерших по водам холодных подземных рек, а Джордж перевез Сирила по пруду к островку, около которого они потом купались. Сравнивая Джорджа с мифологическим Хароном, рассказчик иронически называет его «мой Харон», подчеркивая симпатию и степень близости к Джорджу. Внешность Джорджа и Сирила противопоставлена. Особенно это заметно, когда они вытираются после купания. Визуальные впечатления выражены глаголами “stood”, “looked”. Образ Сирила создан через ассоциации с графическими образами Бердсли. Видя Сирила обнаженным, Джордж со смехом говорит, что тот напоминает ему длинных, тощих и уродливых «парней» Обри Бердсли (“long”, “lean”, “ugly fellows”).

Аллитерация сонорных [l], [n] и носового [ŋ] в эпитетах “long”, “lean”, “ugly” создают впечатление длинных и изогнутых линий Бердсли. На его рисунках, действительно, фигуры с худыми телами и удлиненными конечностями. Длинные, тонкие силуэты на рисунках 1894 г. к «Саломее» Уайльда – это «Выход Иродиады», фронтиспис «Луна в образе мужчины или женщины», «Павлинья юбка», «Танец живота», а также на листе «Таинственный розовый сад» для журнала «Желтая книга».

Смотря на Джорджа и описывая его внешность, Сирил использует физиологическую лексику (“muscles of his shoulders”, “physique”, “heavily limbed”, “fruitfulness of his form”). Природность и «благородное» в своей тяжести телосложение подчеркнуто противопоставлением белого тела (дважды повторяется “white”) и зеленой травы (“mass of green”) [Lawrence 1935: 248]. Естественность процесса купания, сцены работы в поле, купания в озере, вытираания после него подчеркивают мужскую красоту и силу Джорджа Сакстона, его близость к миру природы. Однако и эти описания эстетизированы.

В романе Бердсли «высыхание и растирание» Тангейзера после купания названо «утонченным процессом», который Венера поручила самым искусным слугам. Его важность подчеркнута «благодарностью», которую испытывает герой. Купание в Холме Венеры – это обряд (“the rites”), после которого у Тангейзера исчезла даже тень тоски по родине [Beardsley 1996: 109]. В романе Лоуренса мотив вытираания, сопровождающийся смехом, определяет взаимоотношения героев. Сирил для Джорджа в этой ситуации был «ребенком» или «женщиной», которую он любил и не боялся. Во время вытираания после купания физические касания «обнаженного» тела вызывают у героев природную радость. Смех снижает гротескность сравнения Сирила с образами Бердсли и усиливает природность и естественность в образе Джорджа. Сначала купание, потом вытирание интерпретируются как выражение «совершенной любви», в которой нет разделения полов: “our love was perfect for a moment, more perfect than any love I have known since, either

for man or woman” [Lawrence 1935: 248]. Натуралистические подробности купания, игры с собакой, сопровождаемые катанием по траве, вытиранье героями друг друга приобретают символический характер.

Таким образом, реминисценции к графике Бердсли в романе Лоуренса «Белый павлин» не только характеризуют главных героев, но и показывают их взаимоотношения, определяя главный конфликт романа – трагическое противопоставление мужчины и женщины в любви и браке. Рассматриванию рисунков Бердсли «Атала» и «Саломея» и других посвящена целая глава, но акцент делается не на описании репродукций, а на их психологическом воздействии на героев. Так, восторг Сирила и отрицательное отношение Эмили уже заранее определяют то, что их жизненные пути разойдутся.

В процессе пробуждения чувств Джорджа изобразительное искусство имеет важное значение (рассматривание с Летти альбома романтиков и реалистов), а рисунки Бердсли становятся его кульминацией. Параллелизм «нагих» и «изогнутых» линий и «ясных» и «острых» чувств героя демонстрирует особенности интермедиальной поэтики Лоуренса и передает психологическое состояние героя. То, что Джорджу не удается показать бердслеевские рисунки Летти, символически предполагает невозможность обладания ею.

Реминисценции к активным героиням рисунков Бердсли (Атала и Саломея) связаны в первую очередь с Летти, но и другие героини романа (Эмили, Мег) не уступают мужчинам в силе, фактически становясь главными в браке. Символически красота и сила женщины выражается в образе «белого павлина», с которым в романе сравнивается Кристабель, возлюбленная лесничего Эннабеля. И Летти не случайно появляется на вечеринке в павлиньем платье, как Саломея у Бердсли, хотя ее образ характеризуется и через картины прерафаэлитов (Россетти, Берн-Джонса, Мура, Уотерхауза). Образ белого павлина отсылает к черно-белой графике Бердсли и связан с образом Летти, на что указывает первоначальное название романа «Летиция».

С мужскими образами Бердсли сравнивается в романе Сирил, брат Летти и друг Джорджа, который любит последнего «совершенной любовью» и не вступает в брак. Сцена купания, кроме прямой реминисценции к графике Бердсли, обнаруживает и косвенные отсылки к купанию Тангейзера в романе «Под Холмом». Различие в поэтике романов придает символический характер натуралистическим описаниям.

#### **4.2. Реминисценция к Бердсли в романе Д. Г. Лоуренса «Флейта Аарона»: борьба мужчины и женщины**

Романы Лоуренса «Белый павлин» (1911) и «Флейта Аарона» (1922), как и проанализированные во второй главе диссертации романы Ады Леверсон «Предел» (1911) и «Любовь со второго взгляда» (1916), разделены Первой мировой войной. Начало работы над романом «Флейта Аарона» (“Aaron's Rod”) датируется 1917 г., затем каждый год писатель возвращался к нему и дописывал вплоть до 1922 г., когда роман был опубликован [Проскурнин 2023: 186]. В этом послевоенном романе Лоуренс еще больше акцентирует и идеологизирует борьбу мужчины и женщины в любви и браке, стремление женщины подчинить себе мужчину. Реминисценция к Бердсли в самом начале главы «Маркиза» (“Marchesa”) связана с образом маркизы Дель-Торре и идеологией флейтиста Аарона Сиссона и встраивается в общую концепцию поиска пути и «странничества героя» [Проскурнин 2023: 184–198].

Существенное различие между героями в «Белом павлине» и Аароном состоит в возрасте и степени одиночества героя. Сирил и Джордж – «довоенные» герои – связаны дружбой и жалеют об ее угасании, когда они покинули Неттермер. Тогда как Аарон – «послевоенный» герой, одинокий по сути, хотя у него есть жена и дети, в finale романа он ищет спасения в мужской дружбе.

В эстетическом восприятии героя читателем «формулы узнавания располагаются на разных ступенях – от простейших, суммарных определений до сложной социальной и психологической дифференциации» [Гинзбург 2016: 485]. Прямая отсылка к Бердсли в образе маркизы Дель-Торре и средневековые мелодии Аарона Сиссона вызывают ассоциации с Венерой и Тангейзером из романа Бердсли «Под Холмом». Однако если Тангейзер приходит к богине за любовью, то в романе Лоуренса акценты смещаются на борьбу мужчины с активным женским началом.

Манфреди Дель-Торре, супруг маркизы, рассказывает, что она долго жила одна во время войны (“The war seemed to take her life away”) и ей нехорошо оставаться одной (“And it was not good for her to be alone”). Аарон с флейтой, играющий в темной комнате в доме маркизы отрывок из средневековой музыки для флейты и виолы (“It was a bit of mediaeval phrasing written for the pipe and the viol”), напоминает Тангейзера, пришедшего к подножию «бледного» Холма (“the wan hill”). Дом маркизы тоже находится на склоне холма: “They had the first floor of an old palazzo opposite, a little way up the hill”. Комната дома, куда вошел Аарон, «теплая», с «затененным светом и смесью староитальянской неуютности и современного комфорта в обстановке (“old Italian stiffness and deep soft modern comfort”)» [Лоуренс 1993: 178]. Акцент на телесной красоте маркизы, «полногрудой, с нежной кожей», напоминает Венеру: на ней была «очень тонкая белая блузка, открывавшая ее руки и шею»: “The Marchesa was seated in a low chair. She wore a very thin white blouse, that showed her arms and her throat. She was a full-breasted, soft-skinned woman, though not stout” [Lawrence 1948: 238].

Словом “enchant” и однокоренными с ним Бердсли обозначает состояние мира Холма: над «заколдованными лесами» (“enchanted woods”) повис «холодный круг» прекрасной луны, полный «очарования» (“the cold circle of the moon began to show, beautiful and full of enchantments”) [Beardsley 1996: 76]. Маркиза, впечатленная музыкой Аарона, была похожа на «человека, которого долгие годы держали в ужасном заколдованном замке».

Словосочетание “enchanted castle” повторяется, чтобы обозначить мир маркизы, созданный метафорами «влажных стен эмоций», «цепей чувств»: “She seemed like one who had been kept in a horrible enchanted castle – for years and years. Oh, a horrible enchanted castle, with wet walls of emotions and ponderous chains of feelings and a ghastly atmosphere of must-be” [Lawrence 1948: 242].

У Бердсли граница между внешним миром и миром Холма Венеры – это «зачарованный порог» (“Softly across the spell-bound threshold the song floated”) [Beardsley 1996: 76]. «Чары» (spell) связывают и Аарона с маркизой, а когда Аарон удалился в соседнюю комнату, чтобы сыграть на флейте, он «минутку подождал в тишине, чтобы вернуть эти чары (“to get back the spell which connected him with the woman”)», что «отделяли их от всего остального мира, где-то за гранями жизни» [Лоуренс 1993: 181; Lawrence 1948: 241].

Для Тангейзера звуки, которые он слышит из Холма, важны как знак песни-приглашения Венеры (“The Vespers of Venus”), и он отвечает им на лютне (“struck a few chords of accompaniment, ever so lightly, upon his little lute”). Песня мягко «плыла и обвивалась вокруг изящных колонн», ночные бабочки «причудливо задвигались во сне» и впорхнули в пещеру. Это было сигналом войти: “Softly across the spellbound threshold the song floated and wreathed itself about the subtle columns, till the moths were touched with passion and moved quaintly in their sleep. One of them was awakened by the intenser notes of the Chevalier’s lute-strings, and fluttered into the cave. Tannhäuser felt it was his cue for entry” [Beardsley 1996: 76].

У Лоуренса странная средневековая мелодия тоже характеризуется через образы природы, при этом отрицается ее эстетическое значение. Исполняемая Аароном музыка была одновременно и мелодией, и не мелодией (“not a tune in any sense of the word, and yet a melody”), это была рябь и равновесие, это было не похоже на пение птицы и одновременно похоже на пение соловья: «Из флейты полился чистый, звонкий напев, чередование нот. То была даже не мелодия в общепринятом смысле, а легкие,

быстрые звуки чистого оживления, радостные, без нужды бегущие и без причины замолкающие. Эта музыка была подобна пению птицы и, как таковая, лишена человеческих эмоций, страстей и смыслов. Смена журчаний и пауз. Соловей иногда поет подобным образом, и нелепо вкладывать в его пение ряды человеческих чувств. Ведь это только природное, дикое, нечеловеческое чередование звуков, – прекрасное, но не имеющее никакого эстетического значения» [Лоуренс 1993: 181]. Для маркизы музыка стала «счастьем» (“And a gleam almost of happiness seemed to light her up”). Она «точно увидела луч света через щель выходной двери, блеск солнца и почувствовала тонкий, прозрачный, вольный воздух, свободный от тяжелого запаха этой сырой тюрьмы» [Лоуренс 1993: 181]. Исполняемая Аароном средневековая музыка обнаруживает сказочный сюжет «заколдованной принцессы». Маркиза – пленница у маленького мужа-тюремщика, который, как гном, хранил ключи от замка: “She looked at her little husband. Chains of necessity all round him: a little jailor. Yet she was fond of him. If only he would throw away the castle keys. He was a little gnome. What did he clutch the castle-keys so tight for?” [Lawrence 1948: 242].

Музыка дала Аарону и маркизе понимание друг друга, вне ужасной человеческой жизни, дала свободу, проблеск ее: “He knew that they understood one another, he and she. Without any moral necessity or any other necessity. Outside – they had got outside the castle of so-called human life. Outside the horrible, stinking human castle of life. A bit of true, limpid freedom. Just a glimpse” [Lawrence 1948: 242]. Однако утопичность этого понимания гармонии между мужчиной и женщиной Лоуренс подчеркивает бытовым происшествием: опьяненный впечатлениями вечера и женщиной (“in a sort of trance or frenzy, whirled away by his evening's experience, and by the woman”), Аарон не заметил, как выкрали его бумажник. После этого случая Аарон выставил стражу у своего сердца: “Never again absolute trust”; “Keep your guard over yourself, now, always and forever”; “His heart also was still – and fearless. Because its sentinel was stationed. Stationed, stationed for ever”

[Lawrence 1948: 245]. Он хочет жить, не доверяя никому, контролируя свои чувства.

После первой встречи Аарона с маркизой Дель-Торре состоялся разговор Аарона с писателями и маркизом Дель-Торре о природе любви (гл. 17). Позиция Аарона насчет женщины высвечивает, с одной стороны, его страдание от одиночества, потому что он не в силах принять современную женщину, активность которой губит мужчину. С другой стороны, слышна его природная потребность в женщине, которую он ощутил во время исполнения музыки с маркизой: «...я знаю, что не могу существовать так, один во всей вселенной (“in the middle of the world and in the middle of people”), ощущая пустоту вокруг себя. Это можно выносить день или год, но это не может длиться всю жизнь» [Лоуренс 1993: 193].

Вторая «музыкальная» встреча Аарона и маркизы стала их любовной борьбой (гл. 18 «Маркиза»). Прямая отсылка к рисунку Бердсли в портрете героини создает образ современной женщины. В описании портрета и наряда повторяется словосочетание “ужасно современный” (“her terrible modern elegance”, “wonderful gown ... It was terribly modern”). Маркиза «была похожа на кого-то другого». Современная модная прическа – это падающие на лоб, низко уложенные волосы, – демонизируют ее и делают похожей на героинь с рисунков Бердсли: “She seemed like a demon, her hair on her brows, her terrible modern elegance. <...> Her hair was done low, almost to the brows, and heavy, like an Aubrey Beardsley drawing” [Lawrence 1948: 260]. Роскошную шевелюру, которая опускается на лоб и глаза, имеют Венера на листах «Венера между богами» и «Туалет Венеры», Саломея на листах «Павлинья юбка», «Глаза Ирода», «Явление Ирода», «Танец живота» и др. На автопортрете Бердсли (1892) его жесткие волосы тоже спускаются до бровей.

Описание платья и туфелек, тщательного и преувеличенного макияжа, ног в золотистых чулках делают маркизу эротичной и пугающей Аарона. Он удивлен тому, что она не похожа на саму себя (“He was quite startled when his hostess came in: she seemed like somebody else”). Красные губы пугают

Аарона, маркиза выглядит зловеще, вызывая у него ужас: “She was most carefully made up – yet with that touch of exaggeration, lips slightly too red, which was quite intentional, and which frightened Aaron. He thought her wonderful, and sinister. She affected him with a touch of horror” [Lawrence 1948: 260]. Но он «невольно залюбовался изгибом ее ступни», в тонких чулках казавшейся обнаженной: “Aaron could not help watching the naked-seeming arch of her foot”.

На маркизе «чудесное, из тонкого синего бархата с золотой нитью», современное открытое платье, которое подчеркивало ее ноги, плечи, грудь и красивые белые руки: “She wore a wonderful gown of thin blue velvet, of a lovely colour, with some kind of gauzy gold-threaded filament down the sides. It was terribly modern, short, and showed her legs and her shoulders and breast and all her beautiful white arms” [Lawrence 1948: 260]. Возникает ассоциация с «Венерой Боттичелли», которую герой видел в галерее Уффици: “I remember Botticelli's Venus on the shell. <...> No – not particularly pretty. But I like her body. And I like the fresh air. I like the fresh air, the summer sea-air all through it – through her as well” [Lawrence 1948: 261]. Однако представшая в этот вечер перед Аароном маркиза – это роковая женщина, *la femme fatale*. Не случайно, описание портрета героини в этой главе завершается впечатлением Аарона, выраженным французским словом ‘ослеплен’: “... he was *ébloui*”.

Если сначала Аарон и маркиза ассоциировались с Тангейзером и Венерой, то теперь они сравниваются с Антонием и Клеопатрой. «Антонием» назвал Аарона супруг маркизы: “You are the sort of man who wants to be Anthony to Cleopatra. Ha-ha!” Аарон почувствовал, что его ударили (“struck”), но страсть к маркизе, доходящая до ужаса (“he was terrified”), чувства и ощущения, передаваемые Лоуренсом на физиологическом уровне (“flesh and blood”), заставили героя воспринимать маркизу как Клеопатру, с которой связана тема соблазнения и власти: “Cost what may, he must come to her. And yet he knew at the same time that, cost what may, he must keep the power to

recover himself from her” [Lawrence 1948: 267–268]. Сила страсти Аарона противостоит желанию героя не потерять себя в этой страсти.

Взаимоотношения маркизы и Аарона характеризуются также отсылкой к роману Дж. Дюморье «Трильби» (“Trilby”, 1894). Прервав французскую песенку, маркиза называет себя Трильби без Свенгали: “So I will be like Trilby, and sing a little French song. <...> and without a Svengali to keep me in tune”. Свенгали сделал из Трильби мировую знаменитость, применяя волшебство. Аарон становится таким Свенгали: «полунасмешливая улыбка играла в его глазах. Он опять дал ей начальную ноту, и она вдруг запела, точно по его приказу». Пение маркизы с аккомпанементом флейты Аарона стало освобождением ее души и голоса (“her soul and her voice got free”): «Ее душа и голос вдруг освободились от каких-то пут, и она запела, запела так, как хотела, как всегда мечтала петь – без тех внутренних преград, которые ее обычно связывали. <...> Теперь же она дышала полно, глубоко, до самых глубинных недр своего существа. О, как это было чудесно! Она вся сияла» [Лоуренс 1993: 199]. Это было триумфом Аарона, его чудом: “Aaron, sitting there, glowed with a sort of triumph. He had performed a little miracle, and felt himself a little wonder-worker, to whom reverence was due” [Lawrence 1948: 268]. На другой день, когда Аарон вновь пришел к маркизе и принялся играть на флейте, то увидел, что «не смог очаровать ее» (“he did not cast the spell over her”). Как Клеопатра, она соблазнила и победила Аарона, ранее одержавшего победу над ней с помощью музыки.

Таким образом, в романе «Флейта Аарона» сюжетная схема Тангейзер – Венера из романа «Под Холмом» Бердсли демонстрирует первый этап отношений Аарона и маркизы Дель-Торре. Как и Тангейзер, Аарон выражает свои чувства не словами, а музыкой. Полубнаженная маркиза Дель-Торре вызывает ассоциации с Венерой. Прямая реминисценция к графике Бердсли (низко спадающие на лоб тяжелые волосы) создает образ современной элегантной женщины, демонической и соблазняющей. Герой приходит в ужас, но на вовремя побеждает героиню музыкой, которую он создает. В

художественном мире романа Лоуренса только в музыке возникает единение и свобода душ мужчины и женщины.

#### **4.3. Испытание героя в романах О. Бердсли «Под Холмом» и Н. Дугласа «Южный ветер»**

Еще один вариант создания образа героя с отсылкой к Бердсли и его творчеству обнаруживаем в романе Нормана Дугласа (George Norman Douglas, 1868–1952) «Южный ветер» (“The South Wind”, 1917). Писатель приобрел большую известность благодаря этому роману [Knight 2001: 30]. Роман «Южный ветер» появился во время «ужасающего катаклизма» и «длинной, унылой, отчаянной войны» [Holloway 1976: iii]. Среди произведений, «игнорирующих войну», называют также романы «Ручей Керит: сирийская история» (“The Brook Kerith: A Syrian Story”, 1916) Дж. О. Мура (G. A. Moore), «Ноктюрн» (“Nocturne”, 1917) Ф. Суиннертона (F. Swinnerton) и «Молодость и приключения Сильвии Скарлетт» (“The Early Life and Adventures of Sylvia Scarlett”, 1918) К. МакКензи (C. MacKenzie) [Orel 1992].

Когда Бердсли умер в возрасте 25 лет, Дугласу было тридцать. Трудно сказать, встречались ли Бердсли и Дуглас лично, но Дуглас несомненно знал о Бердсли и его произведениях, опубликованных в журналах «Желтая книга» и «Свой», отдельных изданиях, а также видел иллюстрированные им книги. Создавая героя Дэниса Фиппса и акцентируя внимание на его пристрастиях, Дуглас непосредственно ссылается на Бердсли и его произведения. Наша задача связана с определением тех аспектов литературных произведений и рисунков Бердсли, которые воспринимает Дуглас, и изучением их влияния на образную систему романа «Южный ветер». Творчество Дугласа и роман «Южный ветер» привлекают внимание литературоведов, но в предлагаемом нами аспекте рецепции роман «Южный ветер» не исследован (см. об этом: [Новоокрещенных 2022б: 179–193]).

«Южный ветер» – роман-беседа или роман идей (“novel of conversation”, “novel of ideas”) [Greenlees 1957: 22], а персонажи из него вряд ли встречаются читателю в жизни. Бердсли создает «Под Холмом, или Историю Венеры и Тангейзера» как romance, в котором представлен «чудесный мир в авантюрном времени», как в хронотопе рыцарского романа [Бахтин 2000: 83]. В обоих романах есть намек на «красочные сцены, страстную любовь и сверхъестественные приключения», характерные для жанра «romance» [Shaw 1972: 236].

Бердсли и его герою Тангейзеру близок и «присущий Дугласу и его роману гедонизм» [Рейнгольд 2004: 18]. Э. Берджесс называет Дугласа «ярчайшим представителем средиземноморского гедонизма» [Берджесс 2017: 200]. С произведением Бердсли роман Дугласа сближает «тенденция ухода от действительности» [Жантиева 1958: 394]. «Южный ветер» – это эскапистский роман, созданный на фоне Первой мировой войны, в нем напрямую не затрагиваются связанные с войной темы [Orel 1992: 65–77]. Как пишет С. Харрингтон, этот роман повлияет на послевоенные романы Рональда Фирбенка, в частности, «Цветок под ногами» (1923), концентрацией на глубоких вопросах, возникших в результате войны [Critical Essays...2004: 163]. Герои Дугласа предвосхищают героев Фирбенка, а монсеньор Перрелли (Monsignor Perrelli) эхом отразится в Кардинале Пирелли (Cardinal Pirelli) [Edwards 2021: 125].

В произведении Бердсли «Под Холмом» сюжет начинается у подножия «известного Хёрсельберга» (“the famous Horselberg” [Beardsley 1996: 65]) и продолжается внутри Холма, где живет богиня Венера. Название места и связанные с ним средневековые легенды, интерпретированные в опере Р. Вагнера «Тангейзер», стали претекстами произведения Бердсли [Савельев 2007: 231; Бочкарева, Табункина 2010а: 134–135]. Хёрсельберг – это гора, на которой находится Вартбургский замок. В нем было состязание певцов с участием миннезингера Тангейзера. Легенды об этой горе сначала не были связаны с Тангейзером: «Согласно древним поверьям, в горе обитала богиня

юности и весны Хольда, которая заманивала к себе людей. <...> Позднее немецкую богиню отождествили с Венерой, которая завлекла Тангейзера в свой грот, когда он направлялся на состязание певцов в Вартбург» [Кузнецова 2016: 31].

В романе Дугласа «Южный ветер» англичанин Дэнис Фиппс (Denis Phipps), студент флорентийского университета, прибывает на остров Непенте и три раза посещает пещеры. Дважды он оказывается в пещере Меркурия (Cave of Mercury, grotto) и один раз в гроте, где расположена таверна Луизеллы (Luisella) и ее сестер. Пещера Меркурия заброшена и знаменита тем, что «в ночное время на острове нельзя было сыскать более безопасного места – хоть для убийства, хоть для любви» [Дуглас 2004: 116].

Мифологема сюжета о Тангейзере актуальна на рубеже XIX–XX вв. Тангейзер – образ с богатой историей интерпретаций [Белоусов 2003], но у Бердсли он получает оригинальную трактовку. Дэнис у Дугласа – живой герой и изменяющийся, «освоенный постепенно по ходу действия», обладающий «нарастающим бытием» [Гинзбург 2016: 484]. Иэн Гринлис называет Дениса «вечным подростком», который «ощупью пробирается к познанию себя» [Greenlees 1957: 30]. В характере Дениса доминирует неопределенность. Это становится возможностью его изменения, движения.

Имя Денисаозвучно с именем древнегреческого бога виноделия Дионисом (Denis – Dionysus). У Бердсли в имени героя – Шевалье Тангейзер (Chevalier Tannhäuser) – соединяются французская и немецкая традиции: обозначение дворянского титула в феодальной Франции и имя легендарного средневекового рыцаря-миннезингера [Бочкарева, Табункина 2010а: 158]. На авторском листе “The Abbé”, представляющем его у входа в Холм Венеры, Тангейзер отождествляется с особой духовного звания аббатом Фанфrelюшем (the Abbe Fanfreluche), так герой именовался в журнальной версии первых глав романа. Само произведение «Под Холмом» иронически посвящено кардиналу святой римской католической церкви, епископу при храме Св. Марии в Траставере, архиепископу Остии и Веллетри, нунцию

Святого Престола в Никарагуа и Патагонии. В посвящении также говорится о «великом раскаянии главного героя» [Beardsley 1996: 67, 70].

В романе Дугласа одним из главных героев является епископ Томас Хэрд, по пути в Англию прибывший на Непенте из африканского Бампоппо: “Bishop of Bamopo in the Equatorial Regions” [Douglas 1922: 5]. Герой, как справедливо замечает М. Холлоуэй, находит себя среди «новых влияний», когда его ощущения и интеллект «подвергаются нападкам изнутри и извне» [Holloway 1976: 240]. Поэтому епископ становится удобным образом “puppet-figure”, чтобы показать влияние на него праздности местных жителей и их карикатурного христианства: в его душу заронены семена сомнения и тревоги. Однако за малое время, проведенное на острове (чуть больше недели), епископ не может сильно измениться в сторону «сладкого ничего не делания (*dolce far niente*)» [Orel 1992: 68]. Если Бердсли отождествлял себя с главным героем *Abbé* [Brophy 1976: 99], то у Дугласа Дэнис стал способом выражения мыслей повествователя [Orel 1992: 55, 74].

Время обучения Дэниса было легким и веселым: «У друзей по университету он пользовался необычайным успехом, все любили его, он мог говорить и делать все, что придет ему в голову», «веселая безответственность переполняла его» [Дуглас 2004: 127]. Он стремился «стать поэтом» (“to be a poet”), легко мог придумать стих, создавал живые лирические стихотворения, пьесы, не предназначенные для постановки на сцене. Дэнис был кумиром избранной группы. Ее участники восхищались не только друг другом, но и «сатанизмом Бодлера, «жреческими непристойностями Бердсли», «туманным персидским эпосом» и современными американскими «рифмоплетами». Риторический вопрос придает повествованию иронию: “Was he not the idol of a select group who admired not only one another but also the satanism of Baudelaire, the hieratic obscenities of Beardsley, the mustiest Persian sage, the modernest American ballad-monger?” [Douglas 1922: 101]. Позже на Непенте он вспомнит об учебе как о времени, когда все шло хорошо, когда он любил только себя [ibid.: 160].

Как и Тангейзер, Дэнис прощается с христианской культурой и ее ценностями. Происходит крушение иллюзий, обман мечты. Герой брошен в мир, как оранжерейный цветок под буйным мартовским ветром. Время, проведенное во Флоренции, связано с новизной впечатлений и распадом взглядов, который завершает Непенте с его солнцем и «безжалостным» язычеством: “The novel impressions of Florence had helped in the disintegration. Nepenthe – it's sunshine, its relentless paganism – had done the rest” [Douglas 1922: 159]. Дэнис, как Тангейзер под Холмом Венеры, ищет покоя в Античности.

В названии острова, на котором происходит действие романа, отражена связь с Античностью. Его название – “the island of Nepenthe” [Douglas 1922: 7] – переводится с древнегреческого языка ( $\nu\eta\piενθής$ ) как ‘утоляющий боль и страдания’ (“banishing pain and sorrow”) [Liddell, Scott, Jones, McKenzie 1940: 1174]. Слово ‘Nepenthe’ также обозначало вещество египетского происхождения, способное изгнать боль и беспокойство из сознания [Orel 1992: 65]. Непентесом (*Nepenthes*) назвали хищный тропический цветок, «питающийся» упавшими в него насекомыми. Остров словно «переваривает» героев, изменяет их.

Остров в романе «Южный ветер» похож на остров Капри [Knight 2000: 131]. Автор изображает остров «по образу и подобию Капри, на котором ему удалось прожить жизнью язычника, не затронутого политической и идеологической враждой XX в.» [Нурмухамедова 2009: 70–71]. У Дугласа есть книга путевых заметок “A Foot Note on Capri” [Douglas 1952], название которой отсылает к рисунку Бердсли “A Foot Note” – автопортрету художника, изображенного привязанным за ноги к скульптуре Пана. Значение имени Пана ‘делать плодородным’ сближает его с Дионисом, в чью свиту он входит. Пан известен «пристрастием к вину и веселью», он соответствует Фавну в римской мифологии [Лосев 1982: 279]. Тангейзер, по легенде, покинул пещеру Венеры, отказался от дionисийства, как и сам Бердсли, который незадолго до смерти принял католичество.

Мировоззренческая близость Дэниса к эстетизму, визуальные ассоциации с Бердсли и его творчеством напоминают о рыцаре Тангейзере, который в поиске любовных приключений оказался у входа в холм Венеры.

В первом предложении первой главы произведения Бердсли «Под Холмом» показан портрет Тангейзера и подробно описан его наряд. Рука его была «тонкая и изящная» (“slim and gracious”), она «нервно играла с золотыми волосами» (“played nervously about the gold hair”), а пальцы блуждали «от одной части безупречного туалета к другой, поправляя взбунтовавшийся галстук и кружева» (“from point to point of a precise toilet the fingers wandered, quelling the little mutinies of cravat and ruffle”). Рука Тангейзера как у маркизы дю Деффан на рисунке Кармонтеля (as La Marquise du Deffand's in the drawing by Carmontelle) [Beardsley 1996: 75]. На рисунке Бердсли “Abbè” виден только пальчик одной руки, изящно придерживающий трость. Золотые волосы, падающие на плечи, словно тонко завитый парик (“the gold hair that fell upon his shoulders like a finely-curled periuke”), галстук и кружева получают на листе яркое визуальное воплощение: пышный парик, украшенный не менее пышными перьями, гармонирует с кружевным галстуком и «отражается» в цветах и листьях, окружающих героя. Сравнение с маркизой, как и внешность шевалье, соответствует светской атмосфере XVIII в. Маркиза дю Деффан была известна «шумной светской жизнью, исполненной романтических приключений» [Венгерова 1893: 369].

В романе Дугласа Дэнис впервые появляется на фоне женщины, точнее на черно-белом фоне наряда его спутницы герцогини Сан-Мартино. Одетая в черное, с черно-белым солнечным зонтиком в руке [Дуглас 2004: 33], она напоминает графику Обри Бердсли, которой интересовался Дэнис. Он отличается внешней красотой и миловидностью: “absurdly good-looking youth”, “pretty boy” [Douglas 1922: 17, 19]. Таким образом, в описании обоих героев отмечается сходство с женщиной. Однако Тангейзер при входе в пещеру описан подробно, а костюм Дэниса не описан совсем, упоминается только его обувь – теннисные туфли [Дуглас 2004: 188].

В произведении Бердсли по обеим сторонам от входа в пещеру расположены сделанные из белого камня колонны, как гимны, восхваляющие удовольствия (“like hymns in the praise of pleasure”). На каждой были вырезаны скульптуры влюбленных, и Тангейзер задержался, осматривая их: «Они превосходили все, что было нарисовано в Японии» [Beardsley 1996: 76]. Позже, оказавшись в садах Венеры, он поклонился «изваянию божества всех садов» – “God of all gardens”, – которое поцеловал «с благоговением пилигрима» [ibid.: 81].

Пещеру Меркурия Дэнис посетил дважды. Первый раз сразу по приезде на остров. Представлена подробная география места: «Сквозь промозглую, похожую на кухонный слив расщелину в скалах, сверху завешенную клонящимся адиантумом, плющом, густыми ветвями рожкового дерева, он сполз вниз по скользким ступеням, передохнул на небольшой площадке у входа в пещеру, поглядывая вниз, на видневшийся за каменистой лощиной лоскутный виноградник и вверх, на узкую ленту неба» [Дуглас 2004: 186]. Он осмотрел внутреннее помещение пещеры, то, «что уцелело от работы старинных каменотесов, от фаллической колонны и прочих реликвий прошлого (“what was left of the old masonry, the phallic column and other relics of the past”»). Но все это не очень заинтересовало юношу [Дуглас 2004: 186; Douglas 1922: 158]. Второе прибытие Дэниса к пещере Меркурия представлено в контексте мыслей об истории места, «о древних анимистических концепциях» (“animistic conception”) и «приапических ритуалах» (“Priapic rites”), о которых рассказал ему библиограф острова мистер Эймз [Дуглас 2004: 190; Douglas 1922: 162]. Через эти ритуалы Дэнис ощущает связь с Землей и вечностью: «Поклонение Земле (“Earth-worship”): кульп животворных сил, соединяющих в одном могучем инстинкте высших и низших тварей земных...» [Дуглас 2004: 190–191].

Пантеизм в размышлениях Дэниса превращается в вакхическое буйство природы и всех жизненных сил, соединенное со словами из Библии. Герой начинает понимать, «почему люди прежних времен, бестрепетно смотревшие

жизни в лицо, обожествили эту отрадную, всепоглощающую страсть. <...> Плодитесь и размножайтесь (“Be fruitful and multiply”)» [Дуглас 2004: 191]. Через историю культуры Дэнис осознает себя: «Впервые в жизни он понял, что не одинок на этой земле, что участвует в торжественном и непрестанном движении, приближающем его к пульсирующему сердцу Вселенной. В возможности взирать на себя как на целокупную часть природы, имеющую предназначением творить, оставляя след на земле, присутствовало величие и успокоение. Он ощущал себя вступающим в гармонические отношения с вечностью – почти нашедшим себя» [там же]. Эти мысли Дэниса о гармоничном соединении человека и вселенной сродни романтической идее синтеза как единства всего.

И Тангейзер, и Дэнис оказываются у входа в пещеру поздно вечером или ночью, при луне. У Бердсли пейзаж мистичен, таинственен, декоративен: сумерки, уставшая земля надевает мантию туманов и теней, очарованные леса тревожат легкие шаги и тонкие голоса фей, воздух полон изящных движений, щеголи, сидящие за своими туалетными столиками, засыпают. Обонятельное впечатление от аромата странных цветов (“*strange flowers*”), которым насыщено место, соединяется с визуальным впечатлением от огромных мотыльков, каких рисуют на gobelenах и королевских вещах, и которые спят на колоннах, расположенных по обеим сторонам от входа. Причем их глаза горели, оставаясь открытыми. Когда из-за облаков выходит холодный круг луны, прекрасной и полной волшебства (“*the cold circle of the moon began to show, beautiful and full of enchantments*”), Тангейзер прощается с ней по-французски, называя Мадонной [Beardsley 1996: 75–76]. Луна сопровождает уход Тангейзера в царство Венеры.

В романе Дугласа настроение пейзажа сходное. Видимое пространство открывает иные миры, а герой, проделав половину пути, присел отдохнуть на каменный выступ, чтобы «проникнуться духом этого места» (“*to drink in the spirit of the place*”). Дэниса окружает безмолвие. «Смутные массы висли над головой, сквозь разрывы в скальной стене различалось странное и все же

знакомое мерцание (“glimmerings, strange and yet familiar”) лежавшего внизу ландшафта. Все купалось в млечном сиянии полной луны» (“the milky radiance of a full moon”). Свет из «невидимого», «скрытого за горой источника, затоплявшего далекие виноградники и деревья призрачным зеленоватым светом», придает ландшафту мистический характер [Дуглас 2004: 188–189].

Как герой раннего романтизма, Дэнис словно «заглядывал в другой мир», «в мир поэта»: «мир этот спокойно лежал перед ним во всем своем блеске. Как хорошо понимаешь, очутившись в таком месте, величие и романтику ночи! Романтика... Чем была бы без романтики жизнь? <...> Ландшафт под луною – как много внушиает он мыслей и чувств! А пещера внизу – о чем только не могла бы она поведать!» [Дуглас 2004: 189]. Мир природы в романе Дугласа отождествлен с поэтическим миром. Дэнис находит в себе «излишек романтичности»: “I find I have too much romance in my composition, as it is”. По его мнению, это значит, что человек проявляет «необычайный интерес к обычным людям, предметам или событиям», когда видит в них качества, которыми они не обладают. В конкретном человеке романтик видит индивидуальность, другого такого человека на земле нет [Дуглас 2004: 130].

В обоих произведениях вход героев в пещеру сопровождается звуками. «Слабая музыка, такая странная и далекая, как морские легенды, что слышны в раковинах» [Бердслей 2001: 43], стала для Тангейзера приглашением ко входу (“cue for entry”). Герой объясняет эти звуки как вечернюю молитву Венеры и вторит им на лютне [Beardsley 1996: 76]. У Дугласа несоответствие звуков, доносившихся из пещеры, и ожиданий героя, связанных с этим местом, придает повествованию комическую окраску. Дэнис услышал человеческий голос и подумал, что это свидетельство древних обрядов. Однако в шепоте он узнал голос Мартена, который на ломаном итальянском, смешанном с английским языком, шептал слова любви и признаний: “Ego tea mare tantum! Non volere? Non piacere? Non capire? O Lord, can't you

understand?”. В отвечавшем ему голосе Дэнис опознал богатый южный голос Анджелины, в которую он был влюблен [Douglas 1922: 163].

Узнавание голосов становится для Дэниса разочарованием в любви: «Дэнис развернулся. Как во сне, ни быстро, ни медленно он пошел по ступеням вверх. Не было еще на земле человека несчастнее его, хотя он едва ли успел ощутить всю глубину своего унижения. Все в нем обмерло – словно убийца ударил его ножом. Он слышал, как стучит его сердце» [Дуглас 2004: 192]. Преувеличение (“No one was ever more unhappy...”) и повтор слов «удар», «удар убийцы» (“It was more like a stab – a numbing assassin-like stab”) придают ситуации мелодраматический эффект [Douglas 1922: 164]. Ироничный аспект разочарования в любви возникает благодаря несоответствию романтических ожиданий Дэниса и буквальной реализацией «древних приапических культов» любовной парочкой.

Цель путешествия Тангейзера, заявленная в предисловии к роману, – это приключения героя, его раскаяние, путешествие в Рим и возвращение к любовной горе [Beardsley 1996: 65]. Кроме того, в первой главе Тангейзер сам говорит о том, что взоры богини «пресыщены совершенствами», а в его лице она увидит «совершенство, увенчанное некоторым недостатком» [Бердслей 2001: 44]. В царстве Венеры у шевалье после принятия утренней ванны гаснет и тень тоски по родине: “when the rites were ended, any touch of homesickness he might have felt was utterly dispelled” [Beardsley 1996: 109–110].

Цель путешествия Дэниса к пещере связана с поиском себя, со становлением героя. Именно для этого приехал он на Непенте. Мистер Кит (Keith) советует молодому человеку «быть в большей мере животным», посетить пещеру Меркурия и найти себя в родстве со стихийными началами [Дуглас 2004: 100]). О путешествии в пещеру говорится иронично через косвенную речь героя: он почти уступил искушению остаться, подумал о бессмысленности всей затеи и, в частности, об этой скользкой лестнице, где

можно сломать себе шею (“Almost he yielded... of hose slippery stairs; one might break one's neck there at such an hour of the night” [Douglas 1922: 160]).

Тангейзер заходит под Хёрсельберг, в пространство Венеры с садами и парками, и с помощью живописных, музыкальных и театральных реминисценций углубляется в историю культуры. В романе Дугласа Кит выступает соблазнителем Дэниса, а его роскошная вилла на Непенте – вилла Кисмет (Villa Khismet) – напоминает пространство под Холмом Венеры. На вилле в восточных традициях выстроен дворец, в саду 24 фонтана и множество цветов [Дуглас 2004: 66]. Название виллы ассоциативно связано с пьесой «Кисмет» (“Kismet”, 1911) Эдварда Кноблока (Edward Knoblock, 1874–1945), действие которой происходит в Багдаде из сказок «Тысяча и одна ночь», известных в английском переводе как “Arabian Nights”. Кит тешит себя вакханалиями, приуроченными к сбору винограда, и танцует будто фавн (“danced faun-like”) [Douglas 1922: 334]. Он стремится сохранить себя молодым.

Тангейзеру нужно перейти границу, чтобы попасть в мир Венеры, воплощающей античные и восточные традиции в духе эстетизма рубежа XIX–XX вв. Дэнис тоже переходит границу и попадает на остров с элементами античной и восточной культур, которые иронично переосмыслены через упоминание о неработающих фонтанах, престарелом участнике вакханалий и подделанной скульптуре локрийского фавна [Новоокрещенных, Тляшева 2019: 62–68; Новоокрещенных 2021а: 72–79].

После посещения пещеры и разочарования в любви поиск героям себя самого продолжается интеллектуально – через разговоры с графом Каловеглиа, который связан с аполлоническим началом, и мистером Китом, воплощающим дионисийское начало. При смутном состоянии ума, причиной которого было «отсутствие настоящего занятия или руководящего принципа» [Дуглас 2004: 200], Дэнис четко понимает, что, например, политика его не интересует. Дважды он заявляет, что хочет стать художником. В гостях у графа Каловеглиа герой проявляет интерес к «небольшой пастели»: «Очень

славная вещь». Рассматривая этот портрет (“portrait”) Матильды, дочери графа, Дэнис замечает его сходство с работами немецкого живописца Франца Ленбаха (Franz von Lenbach, 1836–1904), которые он видел во Флоренции [Douglas 1922: 173]. Лицо Матильды на пастели сияет «в тумане, подобно звезде» [Дуглас 2004: 205] и напоминает песню из рассказа купцов и сказку Клингзора из романа «Генрих фон Офтердинген» Новалиса. Как и история Тангейзера, сюжет романа Новалиса восходит к состязанию певцов в Вартбурге.

Нескрываемый интерес Дэниса к пастели позволяет графу предположить, что Дэнис интересуется искусством: «Почему бы не посвятить себя этому?» Внезапно Дэнис понимает, что хочет быть художником: «его осенило, что это его настоящее призвание (true vocation)». При этом «быть художником» – “to be an artist” – для Дэниса означает отказ от удовольствия, дисциплину ума, самоотречение, подчинение вдохновению великих мастеров, безмятежность [Douglas 1922: 174].

Имя Матильды, образ ее отца, мотив поиска и желание быть художником напоминают о романе Новалиса: Генрих, как Тангейзер и Дэнис, совершает странствие в пещеру. Окрестности пещеры во сне Генриха напоминают путь Дэниса к пещере: «Он как будто блуждал, одинокий, в дремучем лесу. Лишь кое-где зеленая сеть пропускала дневной свет. Вскоре перед ним оказалась расселина горы, ведущая ввысь. Взобраться можно было только по замшелым камням, которые выворотил наверху и оставил на своем пути прежний поток. <...> Выше путь преграждала круча, однако снизу виднелся как бы проем и начало хода, прорубленного в сплошной толще. Ход, позволяя идти без всяких затруднений, расширялся впереди, так что сияние издалека лилось навстречу путнику» [Новалис 2003: 8–9].

Дуглас переосмысливает немецкий романтический мотив путешествия героя через детективный элемент, связанный с исчезновением Дэниса на 1,5 дня (после 15 главы), что вызвало недоумение у других героев, и появлением его с изменившимся настроением (в 32 главе). Теперь он был полон жизни, в

нем не было ничего трагичного: «Никакого трагизма в Дэнисе не наблюдалось. Жизнь переполняла его. Какие бы невзгоды ни одолевали юношу до сей поры, ныне они явно были забыты» [Дуглас 2004: 419]. Впервые в романе представлен его подробный портрет: «Лицо его под широкими полями шляпы рдело от жары. На нем был легкий фланелевый костюм», «пиджак он нос перекинутым через руку. В другой руке – большой пакет. Дэнис выглядел олицетворением здоровья» [там же].

Дэнис зовет епископа Хэрда на прогулку в горы в полдневную жару, уверяя, что они наверняка увидят что-то забавное. Словосочетание «что-то забавное» (*“something funny”*) дважды повторяется в речи Дэниса (*“We are sure to see something funny”*; *“I feel sure something funny is going to happen today. Don't you notice a kind of demonic influence in the air?”*) и еще раз во внутреннем монологе епископа (*“And what did he mean by saying that something funny would happen?”*). При этом Дэнис рассказал, что Кит назвал его «эхом» (*“a perambulating echo”*), «амебой» (*“a human amoeba”*), «хамелеоном» (*“a chameleon”*), посоветовал стать мужчиной – пойти и убить кого-нибудь. Хэрд с недоверием относится к юноше, подчеркивая свой настрой против искусства, с которым у него был связан Дэнис: «Молодой человек, который вместо того, чтобы избрать разумную профессию, рассуждает о Чимабуэ и Джакопо Беллини... что-то у него не так» [Дуглас 2004: 422]. К тому же епископа беспокоит состояние Дэниса: «А вдруг Дэнис и впрямь решился на что-то недоброе. Кто может знать? Его порывистость – и эти странные речи! Откровенная нелепость всего предприятия. Нотка экзальтации в голосе... И что он подразумевал, говоря, будто должно случиться нечто забавное? Уж не задумал ли он?...» [там же: 424].

Епископ подозревает неладное и решает не спускать с Дэниса глаз. Таинственность и нехорошее предчувствие нагнетают комментарии повествователя о странности событий (*“strange”*) и несчастных случаях (*“By what a string of accidents had everything happened...”*): «Более чем странно, что Дэнис вытащил его в тот же день, именно в это место, в тот самый час! Какая

череда несчастных случаев» [Дуглас 2004: 424]. По пути в гору в жаркий полдень Дэнис с епископом Хэрдом более разговорчив, чем ранее с Китом и графом. Здесь большей частью говорит Дэнис, а Хэрд отвечает ему, поддерживая разговор. Подъем героев на верх горы по жаре подчеркивает двукратный повтор словосочетания “Always upwards”, дикий ландшафт (“The landscape grew more savage”) и движение по краю обрыва (“skirting a precipice”) [Douglas 1922: 393]. Жара на горе напоминает епископу иллюстрации к «Аду» Данте (“lustrations to Dante's INFERNO”): «Епископ вспомнил фигурки осужденных навек, корчившиеся среди языков пламени» [Дуглас 2004: 428].

Отдыхая на вершине горы, Дэнис засыпает, а епископ разглядывает окрестности. Ассоциации с шестым кругом «Ада» Данте соединяются у него с видом виллы Мон-Репо и прогуливающейся женщины (его кузины), с мужчиной (Муленом), которых он разглядел в бинокль. Повествование о дальнейшем событии соединяет комментарий повествователя («а потом, совершенно неожиданно, прямо на глазах у мистера Хэрда произошло нечто такое... нечто невероятное»), описание действий епископа («Он опустил бинокль, но тут же снова поднял его к глазам») и его точка зрения («Никаких сомнений. Мулена там больше не было. Исчез») [Дуглас 2004: 429]. Напряжение произошедшего события усиливает поведение Дэниса. Когда епископ будит его, Дэнис выкрикивает странные слова: «Где... что...» – начал он. «Довольно забавно! Вы тоже это видели? О, Господи! Вы меня разбудили. Какое беспокойство... Почему, мистер Херд, что с вами? Вы плохо себя чувствуете?» Его вопрос «Вы тоже это видели?» сначала интерпретируется как свидетельский, тем более, что он обещал что-то забавное, но после читатель сомневается, ведь Дэнис крепко спал, прикрытый большой шляпой, как это видел епископ. Сон Дэниса соотносится с увиденным епископом убийством.

После детального описания странного события – убийства на вилле Мон-Репо, окрашенного умолчаниями, живописными ассоциациями, Дэнис

немотивированно вновь исчезает из повествования на полтора дня, в течение которых идет расследование и арест мнимого преступника. Внезапное возвращение Дэниса происходит в финальной, сороковой, главе. Сообщается, что герой «изменился в последнее время», «он начинал познавать самого себя». Завершает поиск и становление героя посещение им второй пещеры. Это знаменитая на Непенте таверна Луизеллы, «посвященная, в силу сложившейся практики, служению Бахусу и Венере» [Дуглас 2004: 489].

Таверна состоит из наземной части с обеденными залами, и подземной части, вход в которую ведет, как и в пещеру Меркурия, по скользким ступеням. Подземный свод, высеченный в мягкой и сухой пемзовой скале, украшен разными изображениями, что напоминает о пещере Венеры. У Бердсли вход в последнюю обрамляли столбы, на которых дремали мотыльки и бабочки, а восточные рисунки иллюстрировали прелести любви. В романе Дугласа изображения на своде таверны иллюстрируют это место как идеальное для вечеринок. Разнообразие и изобилие изображенных предметов напоминает картины райского сада. Здесь были и изображения багряных рыб, груд тыкв и райских птиц с развевающимися золотыми перьями, коз на пастбищах среди синих лилий и лошадей, скачущих над изумрудными горами, деревьев, усыпанных цветами и плодами: “*thrilling pictures of crimson fish afloat upon caerulean waves, and piles of bossy pumpkins, and birds of Paradise with streaming golden feathers, and goats at pasture among blue lilies, and horses prancing over emerald mountains, and trees laden with flowers and fruits such as no mortal had ever seen or tasted*” [Douglas 1922: 457]. Углубление под землю, приближение к недрам земли, которое в пещере Меркурия так волновало Дэниса, в таверне представлено иронично: «*уходящие в глубь земную трещины имели свойство без предупреждения разъезжаться от первоначальных нескольких дюймов до зияющих бездн шириной в несколько сот футов*» [Дуглас 2004: 490]. Эта пещера – уже не свидетель древних культов, связанных с магическими обрядами Земли.

В Холме Венеры и в таверне Луизеллы значимую роль играет еда. У Бердсли блюда, названные по-французски, каталогизированы в абзаце: “The consommé impromptu alone would have been sufficient to establish the immortal reputation of any chef. What, then, can I say of the Dorade bouillie sauce maréchale, the ragoût aux langues de carpes, the ramereaux à la charnière, the ciboulette de gibier à l’espagnole, the pâté de cuisses d’oie aux pois de Monsalvie, the queues d’agneau au clair de lune, the artichauts à la Grecque, the charlotte de pommes à la Lucy Waters, the bombes à la marée, and the glaces aux rayons d’or?” Блюда возведены в ранг произведений искусства: они безукоризненны, но слишком вкусны, чтобы быть съеденными. Названо имя повара-француза – это Pierre Antoine Berquin de Rambouillet [Beardsley 1996: 88].

В романе Дугласа названий блюд не так много, как у Бердсли, и только одно дано по-французски: «Их вкуснейшее тушеное мясо, овощные супы и разнообразные *fritturas* славились повсеместно. Все в один голос твердили, что более аппетитного майонеза, коим приправляется холодная рыба и лангусты, не умеет готовить никто». Большой акцент сделан на впечатлении от еды, послевкусии и памяти о блюде: аромат соуса оставался в воспоминаниях, подобно «отсвету счастливой любви». Вкуснейшие блюда готовит Луизелла с тремя сестрами. Они хорошо воспитаны, легкие на ласку, при этом не ревнивые [Дуглас 2004: 490–491].

«Обряды совместной еды и питья» устанавливают «отношения особой близости» [Топоров 1982: 428, 429]. В Холме Венеры утоление голода сменяется увеличением откровенности разговоров и хохотом: «Mere hunger quickly gave place to those finer instincts of the pure gourmet, and the strange wines, cooled in buckets of snow, unloosed all the décolleté spirits of astonishing conversation and atrocious laughter» [Beardsley 1996: 88]. Беседа за ужином со сменой блюд становится «все вольнее и непринужденнее», а крикливые, резкие и пронзительные, голоса – «неясными и бессвязными» [Beardsley 1996: 91]. В романе Дугласа «пирушка» (“the symposium”), состоявшаяся вечером, могла «выродиться в подобие оргии» (“like an orgy”), если бы Дэнис

не вмешался и не предотвратил ее [Дуглас 2004: 489]. По возвращении в пещеру после прогулки на свежем воздухе герою не понравилось, что в гроте разговоры «шли еще более воодушевленные и бессвязные» [там же: 496].

Над пещерой с таверной появляется луна. Она не проводник в царство богини любви, как это было у Бердсли, и не знак мистического мира и света, как это было у Новалиса. В «Южном ветре» значение луны снижено – она становится отражением состояния выпившего епископа Хэрда, и сама словно искажается: «Луна болталась над водами, ущербная, больная, побитая молью, подвыпившая, бывшая явно не в себе...» [Дуглас 2004: 495]. Вид луны – то одной, то двух, их смешение и разделение их (“In fact, it soon took to behaving in the most extraordinary fashion”) становится отражением состояния епископа. Он критикует словосочетание «непостоянная луна» (“inconstant moon”) из «Ромео и Джульетты» У. Шекспира, поскольку слово «непостоянная» (“the word inconstant”) кажется ему недостаточно сильным. Епископ предлагает свои варианты эпитетов – «ветреная», «игривая», «вертлявая», «нелепая»: “The skittish moon, I should be inclined to call it. The skittish moon. The frivolous moon. The giddy moon. The quite-too-absurd moon” [Douglas 1922: 461–462].

Изменение Дэниса связано не столько с художественным призванием, творческая сторона которого не реализована в герое, сколько с интеллектуальными испытаниями. В образе Дэниса отражается мифологическая связь с Дионисом и мотив странствия. Приезд Дэниса на Непенте напоминает о Дионисе и его скитаниях. Дионис бродил по Египту и Сирии после того, как Гера вселила в него безумие. После он пришел во Фригию, где богиня Кибела – Рея «исцелила его и приобщила к своим оргиастическим мистериям» [Лосев 1980: 380].

Однако герой Дугласа не приветствует вакхические наклонности своего выпившего друга Кита, его поведение. Кит «лепетал дурацкие дифирамбы глюкозе, самооплодотворению, искусственным удобрениям, цветению, ассирийским барельефам и стилтонскому сыру». Дэнис урезонивает его, не только словами, но и действием: «– Да замолчите же! Что

вы дурака-то изображаете? <...> Дэнис схватил его за руку и с треском усадил на стул» [Дуглас 2004: 497–498]. Дэнис не стал художником в духе Генриха фон Офтердингена, для которого мир «приоткрывается с помощью поэзии» [Храповицкая, Коровин 2002: 55]. Усмирение пьяного друга стало первым мужским поступком в его юной жизни, финалом преобразования героя, его становления: «То был первый за всю его молодую жизнь мужской поступок, к тому же направленный на достижение благой цели» [Дуглас 2004: 498].

Таким образом, хронотоп романа Н. Дугласа «Южный ветер», как и романа «Искусственная Принцесса» Фирбенка, близок пространству и времени романа Бердсли «Под Холмом» своей условностью. Прямая реминисценция к «жреческим непристойностям» Бердсли характеризует университетские увлечения молодого Дэниса, а процесс его самосознания продолжается на острове Непенте.

Как герой Бердсли Тангейзер, Дэнис пересекает границы христианского и языческого миров, спускаясь в пещеру любви. У Бердсли все действие происходит в пещере Венеры, а у Дугласа эпизоды с пещерой Меркурия и гротом с таверной Луизеллы являются этапами становления героя. Фаллические колонны, сцены любви, наконец, вакханалия иронически указывают на приключения Тангейзера в романе «Под Холмом».

Пройдя через испытания в пещере и гроте, а также в беседах с любителями Античности (Каловеглиа – аполлоническое, Кит – дионисийское начала), герой «Южного ветра» отказывается от вакханалии и дионисийства и обретает суворость и интеллектуальную наполненность, что Дуглас интерпретирует в ироничном свете. Имя Дэниса как отражение имени Диониса говорит об ослаблении связи с сущностью древнегреческого бога, символами которого были скитания и фаллический культ.

## Выводы по главе 4

Реминисценции к творчеству Бердсли в романах Дэвида Лоуренса и Нормана Дугласа характеризуют разные варианты «преображения» героев и их взаимоотношений. В романах Лоуренса поиски героев проходят через конфликт мужчины и женщины в любви и браке. Рисунки Бердсли помогают создать символический образ современной женщины, элегантной и соблазнительной, которая сначала пробуждает чувство, а потом несет разрушение героям.

В романе Лоуренса «Белый павлин» показано психологическое и физиологическое воздействие рисунков на героев. Если образы Атланты и Саломеи характеризуют активную женщину, вызывающую губительное желание (Летти Бердсолл, Эмили Сакстон, леди Кристабель), то мужские образы рисунков Бердсли выражают концепцию совершенной любви-дружбы между мужчинами. Параллели между купанием Тангейзера у Бердсли и героев романа Лоуренса (Сирил Бердсолл, Джордж Сакстон) иронически подчеркивают физиологию героев и придают символический характер натуралистическим описаниям.

Роман Лоуренса «Флейта Аарона», написанный после Первой мировой войны, заканчивается попыткой героя в мужской дружбе преодолеть одиночество. Реминисценция к графике Бердсли характеризует «преображение» маркизы Дель-Торре в демоническую женщину, а средневековые мелодии флейтиста Аарона Сиссона на время возвращают утраченную гармонию между мужчиной и женщиной, вызывая ассоциации с романом Бердсли о Венере и Тангейзере.

В романе Дугласа «Южный ветер» Дэнис Фиппс, как Тангейзер, переходит границу христианского и языческого миров, попадая на остров Непенте и трижды спускаясь в пещеру. Увлекаясь в университете «жреческими непристойностями» Бердсли, он оказывается непосредственно вовлеченным в них на острове, но с честью проходит испытания. Если

епископ Хэрд, как и Дэнис подвергается соблазнам на острове, то Каловеглиа и Кит представляют соответственно аполлоническое и дионисийское начала античной культуры.

Таким образом, в романах обоих писателей обнаруживается пристальное внимание не только к рисункам Бердсли, но и к его единственному незаконченному роману «Под Холмом». Обри Бердсли становится символом не только декаданса как упадка христианской культуры, но и поиска героями новых путей через возвращение к античности и истокам культуры.

## ГЛАВА 5.

### «ПЕРИОД БЕРДСЛИ» В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЛЕМИКЕ 1920-Х ГОДОВ: ДЖОН ГОЛСУОРСИ И УИНДЕМ ЛЬЮИС

В английской литературе 1920-е гг. отмечены непрерывающейся линией критического реализма и «сильным влиянием философии декаданса и модернистских течений» [Ивашева 1984: 9]. Модернисты осознавали себя и свою роль в культуре «в отталкивании от романтической поэзии и реалистической прозы XIX века» [Саруханян, Свердлов 2009: 4]. Но «отталкивание» происходит и от яркого и насыщенного историческими и культурными катаклизмами рубежа XIX–XX вв., от «мощных ... художественных открытий в искусстве Франции, Германии, Англии и других европейских стран» [Лейдерман 2010: 622].

Художественная система модернизма вобрала течения экспрессионизма, кубизма, футуризма, дадаизма, сюрреализма. Еще в 1910-е гг. (и даже раньше – в 1908 г., когда был организован «Клуб поэтов» в Великобритании) начинают формироваться авангардные движения (имажизм, вортицизм). Уиндем Льюис, Эзра Паунд и др. выпускают свои программы и манифесты, аккумулированные в «географическом и культурном треугольнике между Лондоном, Нью-Йорком и Парижем» [Фещенко 2018: 13]. Война существенно повлияла на осмысление картины мира художниками и писателями: «Трагический опыт Первой мировой войны, спровоцировав глобальный экзистенциальный кризис, вызвал и альтернативную реакцию, породив декадентский, фривольный, эстетский стиль» [Рубинс 2013: 509].

В критических статьях Джона Голсуорси (John Galsworthy, 1867–1933) «Несколько трюизмов по поводу драматургии» (1909), «Туманные мысли об искусстве» (1911), в пьесе “The Little Dream” (1913) обнаруживается «эстетская тенденция» [Воропанова 2016: 334–335]. Многие исследователи писали о критическом взгляде крупнейшего реалиста XIX в. на современное,

модернистское, искусство [Жантиева 1965: 192–193, Воропанова 2016 (1968): 455–457; Тугушева 1973: 133–134]. Эстетическая программа Голсуорси в 1920-е гг. включает в себя «защиту реалистических принципов искусства» и полемику с модернизмом, хотя писатель «никогда не отрицал значения экспериментов и поисков новых путей в искусстве» [Михальская 1986: 292].

Основой противоречивой эстетики художника и писателя Перси Уиндема Льюиса (Percy Wyndham Lewis, 1882–1957) стал его сатирический взгляд на мир и на самого себя. Традиционное для модернистов представление «о мире как абсурдном хаосе и человеке как затерянной в нем ничтожной песчинке» выражается у Льюиса в «марионеточности, механистичности, автоматизме» героев [Кабанова 1999: 21]. Пытаясь воплотить идею о Книге, Льюис работает над трудом «Человек мира», куда должны были войти философская проза и публицистика, художественная критика и романы. Роман «Обезьяны Господни» (“The Apes of God”, 1923–1930) стал одним из «осколков этого грандиозного замысла» [Кабанова 1999: 19, 18].

Романы Голсуорси «Белая обезьяна» (“The White Monkey”, 1924), «Серебряная ложка» (“The Silver Spoon”, 1926) и Льюиса «Обезьяны Господни» отражают эстетическую ситуацию в Англии 1920-х гг., обнаруживая прототипы, которые стоят за персонажами. В «Белой обезьяне» автобиографические черты усматривают в образе писателя старой школы Гэрдона Минхо [Воропанова 2016: 540]. В романе «Обезьяны Господни» представлена сатира на современников Льюиса – семью Ситуэлл (Эдит, Осберт и Сашеверрел) и других участников культурной жизни 1920-х гг.

### **5.1. «Бердслеизм» против «бесчувственности» в статье Дж. Голсуорси «Почему нам не нравятся вещи, как они есть»**

Как «зоркий наблюдатель», Дж. Голсуорси ищет «причины тех явлений, которые он блестяще показывает» [Ивашева 1984: 77]. В статье

«Почему нам не нравятся вещи, как они есть» (“Reflections on our dislike of things as they are”, 1905–1912) осмысляется искусство рубежа XIX–XX вв., опыт декаданса и эстетических теорий этого периода в вопросах соотношения жизни и искусства, задач искусства.

Эта статья – результат размышлений (“reflections”) о состоянии современного искусства, точнее – о причинах того, «почему мы (“a British habit”) не можем видеть вещи такими, какие они есть». Во-первых, мы хотим сразу что-то сделать, чтобы изменить неприглядную ситуацию, потому что она угрожает нашей безопасности: “...we ought to do something; that here is a danger in our midst, which one day might affect our own security”. Во-вторых, большую роль в нас играет «нетворческий инстинкт», который выражается в стремлении к эффективности и практичности в пользовании временем и пространством: “... ‘the creative instinct’, that safeguard and concomitant of a civilisation which demands of us complete efficiency, practical and through employment of every second of our time and every inch of our space?” [Galsworthy 2006]. В итоге «смотреть на тот или иной предмет просто так, совершенно не считаясь с тем, как он может на нас повлиять, и даже не видя в данную минуту, какую выгоду мы можем из него извлечь, – это претит нашей совести, ранит ощущением безопасности и слаженности нашей жизни, ибо мы чувствуем, что это потеря времени, что это опасно для общества и не способствует тому, чтобы мы лучше ели и пили, лучше одевались, жили в большем комфорте, – не способствует прочности и упорядоченности нашего существования» [Голсуорси 1962: 348–349].

Автор статьи акцентирует внимание на национальной причине явления: «Стоять и смотреть на что-то ради той радости, которую это доставляет, без единой мысли о материальной выгоде для себя или для своих близких, просто из интереса» [Голсуорси 1962: 347] – это не типично для британца (“Is that a British habit? I think not” [Galsworthy 2006]). Нападки на британцев продолжаются и в абзаце, где Голсуорси пишет о том, что ими не был рожден ни один «живописец реальности», ни один писатель, какие были во

Франции и России (Моне, Милле, Флобер, Мопассан, Тургенев, Чехов). Из-за излишней цивилизованности природа кажется британцам неприличной: “We are, I think, too deeply civilised, so deeply civilised that we have come to look on Nature as indecent” [Galsworthy 2006].

Следующий абзац, где Голсуорси размышляет о своих соотечественниках, которых страшат поступки и эмоции, не связанные с этикой (“The acts and emotions of life undraped with ethics seem to us anathema”), наиболее эмоционален. “Ah! If they only knew how infinitely barbarous they seem to us in their naive contempt of our barbarism, and in what we regard as their infantine concern with things as they are. How far have we not gone past all that – we of the oldest settled Western country, who have so veneered our lives that we no longer know of what wood they are made! Whom generations have so soaked with the preserve ‘good form’ that we are impervious to the claims and clamour of that ill-bred creature – life! Who think it either dreadful, or 'vieux jeu', that such things as the crude emotions and the raw struggles of Fate should be even mentioned, much less presented in terms of art! For whom an artist is 'suspect' if he is not, in his work, a sportsman and a gentleman? Who shake a solemn head over writers who will treat of sex; and, with the remark: ‘Worst of it is, there's so much truth in those fellows!’ close the book” [Galsworthy 2006]. В каждом предложении использовано местоимение множественного числа *we, us* или притяжательное местоимение *whom*, а завершается предложение знаком восклицания или вопроса, чтобы продемонстрировать национальный аспект в пылкой речи Голсуорси: «...Мы, дети старейшей из западных стран, так отлакировавшие свою жизнь, что уже не знаем, из какого дерева она сделана! Мы, так крепко проспиртованные “хорошим тоном”, уже недоступны зову и требованиям этой невоспитанной особы – жизни!» [Голсуорси 1962: 349].

Нежелание видеть вещи, как они есть, связано с подавлением воображения и чувствительности из страха подорвать душевное здоровье: “Need we put up with this, must we for ever turn our eyes away from things as

they are, stifle our imaginations and our sensibilities, for fear that they should become our masters, and destroy our sanity?” Однако Голсуорси выбирает «любить и потерять, чем никогда не любить вообще», «протянуть руку и постичь душу, чем прятаться»: “Better to have loved and lost, I think, than never to have loved at all; better to reach out and grasp the fullest expression of the individual and the national soul, than to keep for ever under the shelter of the wall”. При этом можно быть чувствительным, сочувствовать, не впадая в крайность – вырождение литературы и искусства в «бердслеизм»: “God forbid that our Letters and our Arts should decade into Beardsleyism...” [Galsworthy 2006]. М. Ф. Лорие перевела слово “Beardsleyism” (производное от Beardsley) как «бердслейанство» [Голсуорси 1962: 350].

Отношение писателя к «бердслеизму» проявляется в сопоставлении явлений из области морали и природы: «можно быть чувствительным, не впадая в неврастению, сочувствовать людям, не теряя рассудка, и подставлять себя всем ветрам, не болея инфлюэнцией: “I would even think it possible to be sensitive without neurasthenia, to be sympathetic without insanity, to be alive to all the winds that blow without getting influenza” [Galsworthy 2006]. Позиция Голсуорси в восприятии явлений мира состоит в золотой середине между крайностями – «бердслеизмом» как повышенной чувствительностью и абсолютным здоровьем как полным бесчувствием.

Статья Голсуорси «Почему нам не нравятся вещи, как они есть» вышла раньше, чем знаменитый манифест Ф. Маринетти и К. Невинсона «Против английского искусства» (1914) и ряд авангардных манифестов Льюиса и Паунда. Однако написание статьи приходится на время появления и утверждения авангардных движений в английской, и шире – европейской культуре. “Beardsleyism” помогает Голсуорси показать крайности британской культуры. Об английском характере (“the English character”) Голсуорси рассуждает и в «Предисловии автора» к «Современной Комедии», в романах которой также присутствуют отсылки к Обри Бердсли.

## 5.2. Рецепция женских образов О. Бердсли в романах Дж. Голсуорси

### «Белая обезьяна» и «Серебряная ложка»:

#### импрессионизм против вортицизма

Романы «Белая обезьяна» (“The White Monkey”, 1924), «Серебряная ложка» (“The Silver Spoon”, 1926) и «Лебединая песня» (“Swan Song”, 1928) составляют трилогию «Современная Комедия» (“A Modern Comedy”), в которой события охватывают 1922–1926 гг. Уже в романе «Сдается в наем» (“To Let”, 1921), последнем романе из цикла «Сага о Форсайтах», а также в романах цикла «Современная Комедия» присутствуют образы живописи и скульптуры 20-х гг. XX в. [Новокрещенных 2020а: 95–106], реминисценции к кинематографу, хронотоп художественной галереи и светской гостиной, где встречаются художники, писатели, критики.

Романы «Сдается в наем» и «Белая обезьяна» объединены послевоенным временем действия и открываются указанием на год протекающих событий. Эта «хронологическая анафора» акцентирует внимание на двух социальных классах – буржуазии и аристократии. «Двенадцатого мая 1920 года Сомс Форсайт вышел из подъезда своей гостиницы» [Голсуорси 1983, 2: 327]; «В этот памятный день середины октября 1922 года сэр Лоренс Монт, девятый баронет, вышел из “Клуба шутников”, как прозвал его Джордж Форсайт в конце восьмидесятых годов, спустился по ступеням, стертым ногами приверженцев существующего порядка вещей, повел своим острым носом по ветру и быстро засеменил тонкими ногами» [там же: 183].

Мотив галереи, соединенный с мотивом встречи, также скрепляет два цикла. В романе «Сдается в наем» в галерее современного искусства на Корк-Стрит происходит неожиданная встреча Сомса и Ирэн, а между их детьми – Флер и Джоном – намечается взаимное притяжение. В галерее на Корк-Стрит появляется Майкл Монт – будущий муж Флер. Скульптурная группа Восповича (Vospovitch), изображающая Юнону и Юпитера, привлекает

внимание Сомса, Майкла Монта и Уилфрида Дезерта. Впечатления Сомса и Джона Форсайта об экспрессионистском полотне «Город будущего» Пола Поста (“The Future Town” – Paul Post) создают образ современного искусства в романе Голсуорси.

Выставки современного искусства стали «катализатором радикальных изменений в художественном мире Британии» [Игумнова 2006: 4; см. также: Новокрещенных, Кошелева 2023: 90–96]. Например, в Графтон-галери (8 ноября 1910 г.) состоялась выставка Р. Фрая (Roger Eliot Fry, 1866–1934) «Мане и постимпрессионисты» (“Manet and the Post-Impressionists”). В 1912 г. в Лондоне прошла первая выставка футуристической живописи и первая лекция Ф. Т. Маринетти [Рейнгольд 2017: 20].

В романе «Белая обезьяна» в галерее Тейт в окружении зевак и подвыпивших рабочих на фоне полотна с изображением Евы, возможно, кисти прерафаэлита Дж. Ф. Уоттса, состоялось свидание Флер Монт и влюбленного в нее поэта Уилфрида Дезерта. Флер, мечтающая стать «новой женщиной», и ее супруг Майкл боятся проявления чувств. Они защищаются от чувств иронией, а картина с изображением Евы становится отражением не столько страсти, сколько потеряности Флер [Новокрещенных 2020: 88–98].

Наряду с межпоколенческим конфликтом, который является средством циклизации всех романов Голсуорси о Форсайтах, художественный мир романов 1920-х гг. составляют эстетические движения, воплощенные в образах писателей и критиков, представителей новых направлений в музыке и изобразительном искусстве. В «Белой обезьяне» и «Серебряной ложке» вымышленные художники (Обри Грин, Фредерик Уилмер, Клод Брэйнз) и музыканты (Хьюго Солстис, Бэрдигэл, Бафф, Мак-Льюис, Клорейн, Фрапка), певец (Чарльз Паулз), дирижер (Вуман), писатели и поэты (Уилфрид Дезерт, Гэрдон Минхо, Л. С. Д., Неста Горз, Уолтер Нейзинг, Линда Фру, Персиваль Келвин), критики (Сибли Суон) активно участвуют в действии или только упоминаются и создают атмосферу, в которой действуют центральные персонажи – Флер и Майкл Монт, Сомс Форсайт.

Художественный мир романа «Белая обезьяна» представлен панорамой жизни послевоенного Лондона: «В центре авторского внимания попытка молодого поколения Форсайтов (Флер, Джон) и Монтов, представителей английской буржуазии и аристократии, найти опору, смысл в жизни после Первой мировой войны, которая воспринимается как катастрофа, изменившая привычные представления о мире и его ценностях» [Васильева 2019: 92]. В «Белой обезьяне», как и в пьесе «Алый зонтик» (1896) и романах «Предел» (1911) и «Любовь со второго взгляда» (1916) Ады Леверсон, система главных персонажей строится на романтической влюбленности: не сильно любящая своего супруга Флер Монт увлечена поэтом Уилфридом Дезертом, с которым Майкла Монта свела война. В «Серебряной ложке» у Флер вспыхивает любовь к Джону Форсайту.

Важное место в «Белой обезьяне» занимают второстепенные образы романа, которые имеют «собственный характер», активно участвуют в сюжете и помогают раскрыть образы главных героев [Есин 1998: 134]. Это представители народа – Викторина и Тони Бикет, которые напоминают Деллу и Джима Диллингем – пару из рассказа О.Генри «Дары волхвов» (“The Gift of the Magi”, 1906). Бедная Делла втайне остригает и продает свои роскошные волосы, чтобы купить Джиму подарок на Рождество – платиновую цепочку для карманных часов. Тогда как Джим продает карманные часы, чтобы приобрести гребни для прекрасных волос Деллы. В романе Голсуорси Тони крадет книги, чтобы выручить деньги на еду больной жене, а Викторина позирует обнаженной, чтобы избавить мужа от торговли воздушными шарами в ненастную погоду и поскорее скопить средства на переезд в Австралию.

Тема искусства и связанный с ней конфликт, образ художника, живописные реминисценции в романах Голсуорси давно привлекали внимание не только зарубежных, но и российских исследователей [Кертман 1968: 241–242; Воропанова 2016 (1968): 455–458; Рыбакова 1971: 120–133; Рыбакова 1974: 132; Разумовская 1978: 54–61; Табункина 2013: 107–113].

Неоднократно интерпретировали символику картины с изображением белой обезьяны в одноименном романе Голсуорси [Чичерин 1958: 163; Жантиева 1965: 192; Михальская 2007: 394; Лоскутникова 2009: 20–21; Лазуткина 2013; Табункина 2013в: 156–158]. В англоязычных работах последних лет актуализируется «антимодернизм» Голсуорси [Hurlburt 2015; Levay 2019: 543–562]. Наша задача – проанализировать восприятие графического и литературного творчества Обри Бердсли в романах Голсуорси «Белая обезьяна» и «Серебряная ложка».

В романе «Белая обезьяна» имя Бердсли упоминается рядом с именем американского художника Чарльза Дана Гибсона (Charles Dana Gibson, 1867–1944). Майкл направляет Викторину Бикет (она пришла просить за своего мужа, уволенного из издательства за кражу книг) к художнику-карикатуристу Обри Грину, предлагая ей позировать для рисунка на обложку современного романа Сторберта. В записке к нему Майкл характеризует тип красоты Викторины и акцентирует внимание на факте популярности и известности женских образов Бердсли и Дана: “She's not a peach <...> on the main tree of taste; but so striking in her way that she really might become a type, like Beardsley's or Dana's” [Galsworthy 1976: 121]. В переводе романа Р.Я. Райт добавлено слово «художественный» («может стать художественным типом, как типы Бердсли и Дана» [Голсуорси 1983, 3: 293]), что усиливает акцент на изобразительном искусстве и визуальности. Майкл дважды называет Викторину особым «типов». Сначала в разговоре с секретаршей мисс Перрен (“No, Miss Perren, she didn't take anything off me. But some type, eh?” [Galsworthy 1976: 121]), а затем в записке к Обри Грину, процитированной нами ранее. Сам Обри Грин видит в облике Викторины «что-то совершенно новое» (“Something quite new” [ibid.: 142]), задумав писать ее в мифологическом образе дриады. Художественные образы Бердсли на фоне академического искусства еще на рубеже XIX–XX вв. вызвали волну полемики, о чем красноречиво свидетельствовали пародии и карикатуры, проанализированные нами в первой главе диссертации.

Под именем Дана Голсуорси обозначает американского художника и иллюстратора Чарльза Дана Гибсона, создавшего идеал женской красоты, который получил название «Девушки Гибсона» (“Gibson Girls”). Голсуорси мог познакомиться с его работами во время путешествий по США: в феврале – апреле 1919 г. зимой 1920–1921 гг., в 1924 г., в декабре–апреле 1926 г. [Дюпре 1986: 239–241]. Они изображались высокими, с хорошо очерченной фигурой, длинной шеей и большими глазами, волосами, высоко зачесанными и уложенными в шиньон или высокую прическу. «Девушки Гибсона» играли в теннис и гольф, ездили на велосипеде. Они проявляли активность и напористость в общении с мужчинами. Иллюстрируя образ «новой женщины», они стали стандартом американской красоты. В романе Голсуорси «Белая обезьяна» Бердсли и Дана представлены как создатели двух женских типов в европейском и американском искусстве конца XIX – начала XX в.

В 1920-е гг. женственный образ «девушек Гибсона» сменяют девушки-подростки, которые получают название «флэпперы» (“flappers”). В романе «Сдается в наем» (1921) сестра Сомса, Уинифрид Дарти, характеризует таких выросших в военное и послевоенное время девушек, которых видно на улице по манерам: «молоденькие продавщицы – их манеры просто бьют в глаза (“the girls in the streets – the girls who've been in munitions, the little flappers in the shops; their manners now really quite hit you in the eye”)» [Голсуорси 1983, 3: 87]. В моду входит короткая стрижка, яркий макияж, курение, вождение автомобиля, раскованное поведение, а также плоский силуэт и свободная одежда. В несобственно-прямой речи повествователь выражает мнение Сомса, который отмечает, что у «современных женщин ни осанки, ни груди – ничего» (“the modern woman had no build, no chest, no anything”) [там же: 85].

«Флэпперов» называли также по-французски “garçonne” (холостячки, пацанки). Французская культура связана со свободой в поведении героев романа. Флер Монт, желая быть современной женщиной, свободной в действиях и чувствах, играет со страстно влюбленным в нее Уилфридом

Дезертом. Она мечтает быть «парижанкой, как у Пруста»: “I will be Parisian – Proust”. Придя в квартиру к Уилфриду, Флер вспоминает роман «По направлению к Свану» (1913): “Is this what it’s like? Du côté de chez Swann!” [Galsworthy 1976: 78–79]. У Пруста Сван захвачен страстью любовью к Одетте де Креси, напомнившей ему женский образ фрески Боттичелли. Притворяясь равнодушным к Одетте, он однажды не встретил ее у общих знакомых. Тогда «у него защемило сердце; он впервые понял, какая радость для него встреча с Одеттой: до сих пор он был уверен, что эту радость он может себе доставить в любую минуту, между тем подобного рода уверенность уменьшает всякую радость, а то и вовсе мешает нам измерить ее силу, и вот теперь дрожь пробежала по его телу от сознания, что радость эта у него отнята» [Пруст 1973: 249].

Флер сознает, что у нее не получается быть героиней французского романа «Холостячка» (“La Garçonne”, 1922) и походить на знакомую ей американку Эмебел Нейзинг: “She knew she was not playing the game according to ‘La garçonne’ and Amabel Nazing” [Galsworthy 1976: 79]. Моника Лербье в романе В. Маргерита (Victor Marguerite, 1866–1942) «Холостячка», узнав о неверности жениха, предается свободной любви. Эмебел Нейзинг из Виргинии много курит, откровенно одевается, в разговоре позволяет дерзости (“Amabel Nazing’s little cool American audacities”) и не признает «жалости» (“pity was ‘pop’, as Amabel would say”) [ibid.: 138].

Внешняя яркая красота Эмебел вызывает восхищение знаменитого романиста старой школы Гэрдона Минхо: “clear alabaster from her fair hair down to the six inches of gleaming back above her waist-line, shrouded alabaster from four inches below the knee to the gleaming toes of her shoes; the eminent novelist mechanically ceased to commune...” [Galsworthy 1976: 49]. Алебастровый цвет тела американки и детали описания спины и длины ног напоминают стиль романа Бердсли «Под Холмом», в котором повествователь сравнивал Венеру со скульптурными и живописными образами богини из Ватикана, Лувра, Уффици и Британского музея (и сравнение было не в их

пользу): “From the hip to the knee, twenty-two inches; from the knee to the heel, twenty-two inches, as befitted a Goddess” [Beardsley 1996: 81]. В романе «Белая обезьяна» образ героини 1920-х гг. создан косвенной ассоциацией с Венерой Бердсли, в образе которой подчеркиваются пропорции фигуры.

Внешность Викторины Бикет не похожа на внешность современных девушек, но обладает выразительностью, поэтому может стать новым «типов». У нее «желтоватый цвет лица и большие глаза, черные выющиеся волосы» (“sallow, large-eyed face, with its dead-black, bobbed, frizzy-ended hair”). Ее лицо «было необычайно интересно – слишком изысканно и анемично для публики» (“was extraordinarily interesting – a little too refined and anaemic for the public”). Портрет Викторины противопоставлен популярным изображениям синих глаз, золотистых волос и красных, как мак, щек (“Reckitt's blue eyes, corn-coloured hair, and poppy cheeks” [Galsworthy 1976: 121]) – характерных черт арт-деко, символами которого стали «короткие стрижки, яркий макияж, атлетическая фигура» [Рубинс 2013: 512]. Такой золотисто-рыжий (“red-gold hair”) цвет волос был у Марджори Феррар, законодательницы мод [Galsworthy 1976: 138]. Короткая стрижка с подстриженными на затылке волосами стала знаком времени. Флер «попала в первую дюжину женщин со стриженными затылками (“to shingle”) и уже опасалась, как бы не опоздать и попасть в первую дюжину тех, кто снова начнет отпускать волосы. У Марджори – “Гордость гедонистов” (в оригинале “the Pet of the Panjoys”), как называл ее Майкл, – волосы отросли уже на добрый дюйм. Отставать от Марджори Феррар не хотелось...» [Голсуорси 1983, 4: 27].

У Викторины Бикет необычная фигура, она худа, но держится прямо: “That girl's figure wasn't usual either, was it? She's thin, but she stands up straight”. Тогда как современные девушки ходят изогнувшись, вытягивая шею вперед: “modern girls walk in a curve with their heads poked forward”. При этом сзади у них ничего не должно быть, а если есть, то «они не смогут добиться должного эффекта, если не выпята грудь и не выставят голову

вперед». Такой женский облик демонстрируют модные журналы и манекенщицы: “They aren’t supposed to have anything be – behind, and, of course, they have, and they can’t get the proper effect unless they curve their chests in and poke their heads forward. It’s the fashion-plates and mannequins that do it” [Galsworthy 1976: 122].

Внешность Викторины вызывает симпатию Майкла. До войны он собирался стать художником (“I WAS going to be a painter, but the War knocked that”), а сейчас работает в издательстве. Майкл высказывает смелые суждения о полотнах Ф. Гойи, А. Мауве, Якоба и Маттейса Марисов, Дж. Уистлера, которые удивляют Сомса-коллекционера [Голсуорси 1983, 2: 400–401]. Необычная внешность Викторины противопоставлена современным образам арт-деко и может стать новым художественным типом женской красоты.

В романе «Белая обезьяна» представлены художественная манера Обри Грина, экфрасис его полотна «Отдых Дриады» (“Afternoon of a Dryad”), его мнение о нравах современного общества. Впервые Грин появляется в третьей главе «Musical» на концерте композитора Хьюго Солстиса. Обри Грину 32 года. Сам себя он причисляет к пережившему войну поколению, которое «родилось таким старым, что дальше ему стареть некуда»: “our generation was born so old that it can never get any older” [Galsworthy 1976: 158]. Это поколение без иллюзий и веры в предков, поколение, которое над всем издевается: “Without illusions. Well! I never had any beliefs that I can remember. <...> We don’t even believe in our ancestors” [ibid.]. Между тем, высказывания Грина о своем поколении и его неверии ни во что опровергаются намерением художника «подражать» предкам. Отрицание прошлого ведет к парадоксальному копированию его: “We don’t even believe in our ancestors. All the same, we’re beginning to copy them again” [ibid.].

Обри Грин – художник-карикатурист (“cartoonist”). Объектом его карикатуры «Натюрморт» в духе кубизма стало правительство: “... the cubic called ‘Still Life’...” [Galsworthy 1976: 38]. Карикатуры (“caricatures”) Майкл называет «возрожденным искусством» (“revived art”), а Сомс Форсайт,

напротив, отрицает их финансовую и художественную ценность: “You go in for them – poor stuff!” [Galsworthy 1976: 151]. Однако мнение Грина о китайской картине Сомс «крепко запомнил» [Голсуорси 1983, 3: 400].

Влияние Грина на окружающих соотнесено с его творческой манерой: когда он смотрел, казалось, разыгрывал, ведь он карикатурист (“...his smile always made her feel that he was 'getting' at her. But, after all, he was a cartoonist!” [Galsworthy 1976: 43]). Он производил такое впечатление, словно смеется над всем: “... he did seem as if he were laughing at everything” [ibid.: 126]. Майкл называет его творчество «декадентским»: “...Very good in a decadent way” [ibid.: 121].

В образе Грина ключевой мотив – это мотив скольжения и иллюзии (“sliding young man”, “illusive, rather moonlit”). Взгляд художника «скользит» по собеседнику (“sliding up”), а глагол, которым выражено это значение, повторяется четыре раза на половине страницы [Galsworthy 1976: 43, 123]. Скольжение взгляда Грина словно скольжение карандаша по бумаге в момент рисования: “that he was talking his eyes were sliding off and on to her, and his pencil off and on to the paper”; “His eyes and hand slid off and on”. В мастерской все картины Грина словно соскользнули на пол (“slipped off on to the floor”), а с дам, изображенных на полотнах, соскользнули платья: “A picture on an easel of two ladies with their clothes sliding down” [ibid.: 125, 123].

Вариантом мотива скольжения становится мотив скользящей улыбки и волос. Такая улыбка появляется в момент творчества: “smile slid up away...”; “smile slid up over his bright hair”. Обри Грин охарактеризован повествователем как «bright and sliding gentleman». Улыбка художника «взлетает» (“fly up”). У Грина светлые «шелковые» волосы (“silky fair hair”). Зачесанные назад, они повторяют движение взгляда художника – тоже скользят и взлетают: “brushed-back bright hair”; “The painter stood quite still, his eyes ceased sliding off, his hair ceased slipping back” [Galsworthy 1976: 43, 123–125].

Мотив скольжения в образе Обри Грина соотносится с творческой манерой и с намерением художника нарисовать Викторину Бикет в импрессионистической манере. Ассоциация с импрессионизмом возникает в момент, когда Викторина улыбается: “When you smile, Miss Collins, I see you impressionistically” [Galsworthy 1976: 125]. Имя натурщицы и экфрасис картины Грина напоминают произведения Эдуарда Мане и его натурщицу Викторину Меран (1844–1885), которая была моделью на полотнах «Завтрак на траве» (1863), «Олимпия» (1865) [Бойл 2005: 55]. Указание на «декадентское» творчество Обри Грина, сходство имени, мотив скольжения, рисование карандашом, карикатуры и сатирическое начало в творчестве вызывают ассоциацию образа вымышленного художника с Обри Бердсли.

Экфрасис полотна «Отдых Дриады» (“Afternoon of a Dryad”) кисти Обри Грина ставит проблему соотношения природы (жизни) и искусства. Создавая картину, Грин планировал «переплюнуть Пьero Козимо» [Голсуорси 1983, 3: 335]: “I'm going to out – Piero Cosimo with this” [Galsworthy 1976: 158]. Пьero ди Козимо (1462–1522) – живописец флорентийской школы, испытавший влияние Филиппино Липпи, Леонардо да Винчи и Хуго ван дер Гуса. О Пьero ди Козимо известно, что он «обладал и духом весьма своеобразным и отличным от других, тонко исследующим тонкости природы, в которые он проникал, не жалея ни времени, ни трудов, а только лишь для своего удовольствия и ради самого искусства» [Вазари 2015: 54].

Волосы лежащей в высокой траве дриады-Викторины написаны Грином «отлично», а пальцы на ногах «шевелятся», когда смотришь на них (“hair's all right, and so are the toes – they curl as you look at 'em”). Грин использовал разные оттенки цвета (“colour values”), тон тела (“flesh») и глубину тени (“shadow down the side a little deeper”). Художник заявляет, что, создав это полотно, он не желает «плестись в хвосте за кафе “Крильон”» (the Cafe C'rilion). Грин нарисовал Викторину как живую: “Aubrey Greene has got you to the life!”. Зрители видят в картине идею, содержание, дух («spirit»),

смысл (“the thing’s got meaning”). На выставке полотно называют “wonderful picture”, “so mysterious”, “perfect”, а изображенную на ней дриаду – “the very spirit of a wood nymph”, “type” (“What a type!”) [Galsworthy 1976: 200, 199, 195, 202].

Викторина Бикет изображена Обри Грином как мифологический образ – дриада, с сохранением портретных черт (“the face smiled round at him – very image of Vic”). Дриада в греческой мифологии – покровительница деревьев [Ботвинник 1980б: 407–408]. Поэтому фон полотна – трава и деревья, и модель в натуральную величину (“Almost life-size, among the flowers and spiky grasses”) лишь подчеркивают «натуралистичность» изображения, которую в первую очередь воспринимает муж Викторины Бикет [Galsworthy 1976: 202].

Картина Обри Грина, экспонированная в галерее Думетриуса (the Dumetrius Gallery), выполнена «слегка в Леонардовом стиле»: “The whole thing’s just a bit Leonardoish”. Еще до создания Обри Грином полотна с изображением Викторины ее лицо ассоциировалось у Майкла с лицом Моны Лизы. Асфодели (“the asphodels”) на полотне Грина, по мнению зрителей в галерее, похожи на цветы на картине «Мадонна в скалах» Леонардо: “And it IS a relief not to get legs painted in streaky cubes. The asphodels rather remind one of the flowers in Leonardo’s ‘Virgin of the Rocks’...” [Galsworthy 1976: 200]. Однако ни на одной из двух картин Леонардо да Винчи с названием «Мадонна в скалах» («Мадонна в гроте») 1483–1485 г. (Лувр, Париж) и 1508 г. (Национальная галерея, Лондон; вариант написан в сотрудничестве с Амбоджио де Предисом) асфодели не обнаружены [Николл 2016]. Возможно, сравнение асфоделей в романе Голсуорси с цветами на полотнах Леонардо да Винчи вызвано тщательной выписанностью цветов «вплоть до мельчайших деталей» [Арган 1990: 317]. Роман «Асфодель» (“Asphodel”, 1920) есть у представительницы английского имажизма Х. Дулиттл (Hilda Doolittle, 1886–1961), которую Эзра Паунд называл «дриадой» [Рейнгольд 2017: 101; см. также: Новокрещенных, Кистер 2022: 120–127].

Обри Грин именует свою работу не только по-английски “Afternoon of a Dryad”, но и по-французски “L'apres midi d'une Dryade”. Для него это будущее полотно словно «тень» танцовщика и хореографа Нижинского: “Shades of Nijinsky, I see the whole thing!” [Galsworthy 1976: 125]. Название картины “L'apres midi d'une Dryade” напоминает об одноактном балете “L'Apres – midi d'un faune”, в котором Вацлав Нижинский выступил хореографом и главным исполнителем. Премьера одноактного балета «Послеполуденный отдых фавна» состоялась в 1912 г. в Париже в рамках «Русских балетов Дягилева». Леон Бакст сделал программку к балету, на которой в стиле модерн изобразил эскиз костюма Фавна для Нижинского. Бакст «разрабатывал в своей графике» манеру Бердсли: «классическую основу линейного рисунка» он «прихотливо и капризно деформирует и усложняет», «привнося стилевые черты своевольного, пряного модерна» [Герчук 2004: 119–120].

Творческая манера Грина в романе противопоставлена современной кубистической манере письма других художников. Флер Монт, откликаясь на картину, говорит о том, что приятно, когда «ноги не изображены в виде всяких кубов» [Голсуорси 1983, 3: 384]: “And it IS a relief not to get legs painted in streaky cubes” [Galsworthy 1976: 200]. По словам Викторины, другие художники, писавшие ее, сделали «квадратные и смешные» изображения: “I think, they're so square and funny” [ibid.: 195]. П. Пикассо в кубистический период неоднократно обращался к образу дриады [Костеневич 2005: 118–131].

Большую группу современных деятелей культуры в романе «Белая обезьяна» представляют так называемые «вертигинисты» (“Vertiginists”). В разговоре героинь Флер и Холли Дарти упоминается о многочисленности представителей движения: “Yes, they're quite common” [Galsworthy 1976: 144]. Комментаторы и переводчики романа указывают, что «вертигинисты» – это «вымыщенное» [Матвеев 1976: 285] течение в искусстве. Прототипом слова «вертигинизм» могло стать созвучное с ним «вортicism» (vorticism):

“The Vorticists appear as ‘Vertiginist[s]’» [Hurlburt 2015]. Вортицизм – модернистское течение в английском искусстве, возникновение которого приходится на 1914 г., когда состоялся выход журнала «Взрыв» (“Blast”). В нем были опубликованы манифесты У. Льюиса и других участников движения (Р. Олдингтон, Э. Паунд, А. Годье-Бжеска).

В «Манифесте I» (“Manifesto – I”) У. Льюиса, подписанном также другими участниками движения и композиционно состоящем из двух частей, – “BLAST” и “BLESS” – упоминается Голсуорси. Льюис помещает имя писателя в часть “BLAST”, в которой наносит «удар» по культурным институциям (Британская академия), представителям духовенства (епископ Лондонский, настоятель собора Св. Павла У.Р. Индж), композиторам (Дж. Холбрук), философам (Б. Кроче, А. Бергсон) и другим, называя конкретные имена [Lewis 1914: 21]. В. В. Фещенко объясняет попадание в этот список Дж. Голсуорси его «огромной популярностью в то время» [Трансатлантический авангард 2018: 340]. Известно, что в 1906 г. роман «Собственник» стал первой книгой писателя, принесшей ему славу. К. Дюпре отмечает «фантастический успех» Голсуорси-драматурга в 1913 г., называя главу биографии об этом периоде жизни и творчества писателя «Признание»: ставятся его пьесы «Старший сын», «Простак», «Схватка» и «Правосудие» [Дюпре 1986: 195, 200]. Выходит в свет новый роман «Темный цветок», который вызвал массу разнообразных отзывов [там же: 202].

Через пять лет имя Голсуорси попадет в программные эссе В. Вулф «Современная литература» (“Modern Fiction”, 1919), «Мистер Беннет и миссис Браун» (“Mr. Bennett and Mrs. Brown”, 1924). Так, в эссе «Современная литература» Вулф относит Голсуорси, а также Г. Уэллса и А. Беннета к «материалистам» (“materialists”), которым свойственен интерес к внешним фактам. Они отличны от «спиритуалиста» (“spiritual”) Дж. Джойса [Woolf 1984: 158, 161]. «Спиритуалистов» привлекает сфера подсознательного, непознанного, глубинного (см. подробнее: [Monk 2007: 1–40; Joyce 2014: 787–803; Levay 2019: 547–548]). Д. Г. Лоуренс тоже

выскажется критически о Голсуорси [Moran 2015]. Будет жестко критиковать его за создание характеров, которые представляют собой сумму социальных взаимоотношений [Hurlburt 2015: 103].

В романе «Белая обезьяна» Голсуорси сатирически изображает деятельность вертижинистов: «A Vertiginist wants nourishing, you know, or it wouldn't go to his head» [Galsworthy 1976: 40]; «...вертижинисту нужно хорошо питаться, иначе у него голова не закружится» [Голсуорси 1983, 3: 197]. Слово «вертижинист» образовано от французского “vertige” – головокружение [Матвеев 1976: 285]. Вихрь, водоворот, воронка, т.е. vortex, стали метафорой нового вортицистского движения [Фещенко 2018: 31]. Ироническая ассоциация деятельности вертижинистов с необходимостью питания продолжена сравнением их воздействия на собеседника с действием молока на организм. После встречи с вертижинистами нужно проветриваться, потому что от них, как от молока, в легких образуется углекислота: “Vertiginists – like milk – made carbonic acid gas in the lungs!” [Galsworthy 1976: 76]. Вероятно, тут Голсуорси иронично обыгрывает предложение Льюиса в «Манифесте I» прославить касторовое масло («BLESS... Castor Oil») [Lewis 1914: 28], которое традиционно применяли для очищения кишечника.

В гостиной Флер Монт встречаются представители старых и новых эстетических течений. Сопоставляются художник старой школы Губерт Марсланд (Hubert Marsland) и вертижинист Фредерик Уилмер (Frederic Wilmer). Вертижинисты позиционируют себя как художников будущего, подобно итальянским футуристам и русским кубофутуристам. Марсланд пишет ветряные мельницы и утесы (“windmills, cliffs and things”) и далек от искусства будущего (“I doubt if he's head of the future”). Майкл проводит аналогию между Марсландом (“He's almost a Mathew Maris for keeping out of the swim”) и Маттейсом Марисом (1839–1917), голландским художником, который с 1870-х гг. жил в Лондоне. Фамилии вымышленного и реального художника созвучны: *Marsland – Maris*. Марис начинал как реалист, потом

сблизился с импрессионистами, испытал влияние прерафаэлитов и символистов, был популярен в Англии. На его полотнах «Знакомство» (1865–1866), «Идиллия» (1898) показана близость человека и природного мира. Полотна «День стирки» (1917), «Каменоломня близ Монмартра» (1871–1873) демонстрируют тяжелый труд человека. Картина «Каменоломня близ Монмартра» напоминает о полотне французского живописца Г. Курбе «Каменотесы» (1849–1850). У Голсуорси полемика художников разных творческих направлений – реалиста Марсланда и вертижиниста Уилмера – подчеркивается ироничным замечанием Майкла Монта: Марсланд – старая утка, а Уилмер – старый гусь («Marsland's rather an old duck, Wilmer's rather an old goose»). В сослагательном наклонении герой выражает сомнение по поводу приятности их встречи друг с другом: «If you think he'd like to meet a Vertiginist» [Galsworthy 1976: 40].

Полотна другого художника-вертижиниста – Клода Брэйнза (Claud Brains), выставленные в галерее на Корк-Стрит, владельцем которой является Джун Форсайт, становятся фоном для переживаний Флер. Убегая из квартиры влюбленного в нее Уилфрида, куда она приходила, чтобы ощутить полноту чувств (“richness and excitement”), которые дает ей его любовь, но без опасности и без потерь (“but without danger and without loss”), и опасаясь столкновения с мужем, она забегает в галерею [Galsworthy 1976: 135]. Здесь проходит выставка «одного художника» (“one-man show”) Клода Брэйнза. После краткого обзора полотен Флер называет его «новым художником», «вертижинистом» – “new painter”, “Vertiginist” [ibid.: 144]. Значение ума, интеллекта (‘brain’) в фамилии вертижиниста иронично противопоставлено вортицистскому призыву к бурным эмоциям зрителей и читателей, которые должны были вызвать прежде всего визуальные элементы оформления манифестного журнала “Blast” [Фещенко 2018: 32, 33].

Поспешность действий Флер выражена глаголами (“peeped”, “slid across”, “must see”, “put down a shilling and slipped in”, “stood revolving”, “put down another shilling..., and read as she went out”), фиксирующими этапность

действий, и наречием (“*swiftly*”). Описания полотна Клода Брэйнза «№7. Женщина испугалась» (“No. 7. Woman getting the wind up”) нет, но показана реакция Флер на него: “It told her everything; and with a lighter heart she skimmed along, and took a taxi” [Galsworthy 1976: 137]. Галерея на Корк-Стрит также связана с моментами в прошлом Флер: здесь она встретила возлюбленного Джона и будущего мужа Майкла («Сдается в наем»). Фрагментарность, монтаж, быстроту и движение времени можно интерпретировать как модернистский прием Голсуорси, возможно, связанный с влиянием вортицизма на его повествовательную манеру.

Джун Форсайт называет Клода Брэйнза гением и зазывает встреченного ею Майкла Монта посмотреть работы художника: “Have you seen the Claud Brains show at my gallery? He's a genius”; “You should go and see Claud Brains. He's a real genius”. Причем Джун сообщает Майклу также о Флер, вышедшей из квартиры Уилфрида, а затем упоминает о ее чувствах к предшественнику Майкла – Джону. Он делает вывод, что Флер вышла за него с горя, без любви, вместо другого. Настойчивое повторение имени художника связывает эту сцену из шестой главы со сценой из четвертой главы (переживания Майкла и Флер). Приглашение Майкла в кондитерскую съесть пирожок и его ответ придают комический эффект ситуации и работам вертикинистов: “I was going to have a bun in here; will you join me? You ought to know his work’ <...> ‘Thank you, – he said, – I have just had a bun – two, in fact. Excuse me!’ ” [Galsworthy 1976: 147, 148].

В романе Голсуорси «Серебряная ложка» реминисценция к Бердсли тоже связана с образом современной женщины и обнаруживается как негативная характеристика ее внешности. Сходство с художественными образами Бердсли может неблагополучно повлиять на исход дела, в котором предметом обсуждения становится нравственность и мораль. Марджори Феррар – внучка маркиза, она участвует в судебном процессе против оскобленной ею же Флер. Адвокат героини, рассматривая ее лицо и озвучивая вероятное общественное мнение, отмечает, что «в лице у нее нет,

как он того боялся, ничего от Обри Бердсли, что так не любят присяжные» [Голсурси 1983, 4: 81]: “... had she the Aubrey Beardsley cast of feature he had been afraid of, that might alienate a Jury” [Galsworthy 2002]. Еще в викторианской Англии рисунки Бердсли были объявлены безнравственными. Однако несходство внешности Марджори с ними не спасло ее от обвинительного приговора.

У Голсурси результатом дела о диффамации (распространении порочащих сведений) стал выигранный Флер, Майклом и Сомсом суд. Когда адвокат задал прямой вопрос о посторонней любовной связи Марджори Феррар, обрученной с членом парламента, она не ответила на него. Отсутствие оправдывающего ее ответа подтвердило безнравственное поведение героини. В вину Марджори вменили также участие для удовольствия в постановке пьесы комедиографа эпохи Реставрации У. Уичерли (William Wycherley, 1640–1715) «Прямодушный» (“The Plain Dealer”, 1676) и чтение романа «ультрасовременного писателя» Персиваля Келвина «Шпанская мушка» (“Canthar” by Perceval Calvin). Комедию Уичерли и время, в которое она была написана, Сомс называет «грубыми» (“...they were a coarse lot in those days”). По словам А.К. Дживелегова, в этой комедии представлено «циническое изображение нарочито грубых нравов», персонажи говорят «площадным языком», «ведут себя непозволительно» [История английской литературы 1945: 252].

В вымышленном имени современного писателя Персиваля Келвина иронично соединяется герой куртуазного эпоса Персиваль (фр. Perceval) и французский протестант Жан Кальвин (Jean Calvin, 1509–1564). Его роман «Шпанская мушка» издан за границей: “The imprint was of a foreign nature”. Шпанская мушка (род *Cantharis*) использовалась как афродизиак, вызывая при этом сильное расстройство центральной нервной системы. Голсурси оценивает современность через реакцию Сомса. В 1880–1890-е гг. тоже были книги вольного содержания, но о них не говорили вслух: «Когда я был молод, мы такие книги читали, если они попадались под руку, но молчали об

этом; а теперь люди считают своим долгом кричать, что книгу они прочли и она принесла им пользу» [Голсуорси 1983, 4: 124]. В поисках улик Сомс обратился к чтению романа Келвина. Произведение представляло соединение «отрывков эrotического содержания» и «бессвязной болтовни»: “The erotic passages alone interested him. The rest seemed rambling, disconnected stuff” [Galsworthy 2002].

В романе «Серебряная ложка» конфликт между Флер и Марджори связан с противопоставлением морали и современного общества. Демонстрируя положительный исход дела, когда суд и присяжные осудили Марджори Феррар за свободное поведение, Голсуорси в то же время показывает осуждение Флер и Майкла современным светским обществом. На рауте, где собирались члены парламента, поэты, музыканты, пэры, врачи, балерины, живописцы, лейбористские лидеры, спортсмены, адвокаты, критики, светские женщины и «деятельницы» [Голсуорси 1983, 4: 234], Монты были отвергнуты. Голсуорси использует метафору, чтобы показать прихотливое мнение общества. Марджори Феррар надела платье цвета морской волны (“in not too much of a sea-green gown”), а выбор общества – это колебательное движение морской волны: “Tide seemed at balance, not moving in or out. And then, with the slow implacability of tides, the water moved away from Fleur and lapped around her rival” [Galsworthy 2002]. Флер и Майкл, одержав победу в суде, стали изгоями в обществе: «Хорошо было нападать на современную мораль перед судьей и присяжными, но в обществе, где каждый гордится тем, что у него нет предрассудков, это считается смешным» [Голсуорси 1983, 4: 249].

Таким образом, в романах Голсуорси «Белая обезьяна» и «Серебряная ложка» имя Бердсли связано с определенным типом женской красоты, который не принимает современное британское общество, лицемерно скрывающее свои чувства под маской морали. В образе художника-карикатуриста Обри Грина, создавшего новый тип женской красоты, подчеркивается сходство с французскими импрессионистами и Бердсли,

творчество которых Голсуорси противопоставлял бесчувственности современных британцев уже в статье 1905–1912 гг.

Творческая манера Обри Грина противопоставлена и работам кубистов, которых в Британии представляли вортицисты во главе с Уиндемом Льюисом. В романе Голсуорси «Белая обезьяна» вортицисты иронически называются вертижинистами и позиционируют себя в качестве художников будущего, подобно итальянским футуристам и русским кубофутуристам. Льюис, в свою очередь, критиковал Голсуорси и тоже обращался к творчеству Бердсли.

### **5.3. Графика О. Бердсли в художественно-эстетической критике**

#### **У. Льюиса 1910–1920-х годов**

Исследователи не раз отмечали, что стиль статей и книг У. Льюиса отличается «сатирическими выпадами»: «У него были острые глаза, язык, он замечал все недостатки, ляпы и необычайно изобретательно высмеивал свои жертвы» [Красавченко 1994: 108; см. также Кабанова 1999: 17]. В статье «Искусство Великой Рассы» (“The Art of the Great Race”) Льюис резко отзывается о современных подражателях Уайльду: “Oscar Wilde’s now degenerate leaving” [Lewis 1915b: 70]. В статье «Современная карикатура и Импрессионизм» (“Modern caricature and Impressionism”) Льюис называет «национальным позором» юмористический и сатирический журнал «Панч» (“Punch is a national disgrace, from the point of view of drawing”), а его карикатуристов «дегенератами» (“degenerate Punch cartoonist”) [Lewis 1915a: 79].

Рассуждая о состоянии современного искусства, Льюис упоминает имя Бердсли и эпоху 1890-х гг. в выпусках журнала «Взрыв» (“Blast”, 1914, 1915), в послевоенных статьях, опубликованных в лондонском журнале литературы, наук и искусства «Атенеум» (“The Athenaeum”, 1919–1920), в работах «Враг» (“Enemy”, 1929) и «Время и человек Запада» (“Time and Western Man”, 1927)

[Новоокрещенных 2025: 185–188], которая должна была стать частью большой книги «Человек мира».

Уже в первом выпуске журнала «Взрыв» (1914) в заметке (“Note”) о немецкой деревянной гравюре в галерее «Двадцать один» (Twenty-One Gallery) упоминается графика Бердсли. Льюис представляет философско-эстетическую трактовку немецкой гравюры через ассоциации с африканским искусством. Гравюра на дереве для немцев имеет такое же значение, как музыкальный инструмент с одной струной для африканцев. Искусство Африки – сильное и здоровое, вечное и неизменное близко Льюису: “it is study, cutting through every time to the monotonous wall of space, and intense yet hale: permeated by Eternity, an atmosphere in which only the black core of Life rises and is silhouetted” [Lewis 1914a: 136]. Оно как «черное ядро Жизни», вырисовывается на фоне Вечности.

В заметке Льюис говорит о черном и белом как двух элементах, отношения которых способны выразить все тонкости Вселенной: “White and Black are two elements. Their possible proportions and relations to each other are fixed. – All the subtleties of the Universe are driven into these two pens, one of which is black, the other white, with their multitude” [Lewis 1914a: 136]. Соотношением черного и белого немецкие гравюры близки африканскому искусству. Африканский черный – неизменный, живой, грубый. У Бердсли черный цвет другой, захваченный цветом, он никогда не был достаточно прост для такой черноты: “It is African black. It is not black, invaded by colour, as in Beardsley, who was never simple enough for this blackness. But unvarying, vivid, harsh black of Africa” [Lewis 1914a: 136]. Так Льюис противопоставляет изысканную графику Бердсли древнему искусству, на которое сам опирается.

О влиянии Бердсли на рисовальщиков Льюис рассуждает в контексте политической карикатуры в статье «Современная карикатура и Импрессионизм» (“Modern caricature and Impressionism”) во втором выпуске журнала «Взрыв» (1915). Неэффективность английской карикатуры является «прямым результатом Импрессионизма» и рисования с натуры. Это не плохо,

если художника действительно интересует объект: “We are not attacking the method of working from Nature. If that is done without any literary objective, and only from interest in the object AS AN OBJECT, the result can be such as is found in Van Gogh, Manet or Cézanne” [Lewis 1915a: 79]. Тогда результат получится, как у Ван Гога, Моне и Сезанна.

Льюис называет Бердсли «очень важной фигурой» в области «образной графики» (“imaginative drawing”). Он оказал большое влияние на рисунки в лучших зарубежных журналах: “England has produced in the matter of imaginative drawing in the last generation, one very important figure, who has had a very great influence especially on the drawings in the best Comic papers abroad”. Самые одаренные рисовальщики в Германии согласились бы, что влияние Бердсли в последние пятнадцать лет больше, чем у любого другого европейского художника: “All the most gifted Press draughtsmen in Germany would admit that the influence of Aubrey Beardsley has been greater than that of any other European artist during the last 15 years”. По мнению Льюиса, незначительное влияние Бердсли в Англии (только буквальные имитации) связано с «литературной» стороной его гения, которая «была наименее важной и содержала все его современные “декадентские” атрибуты»: “But except for ridiculously unintelligent and literal imitations, his effect on England has been very slight. It has been entirely the LITERARY side of his genius, which was the least important and which contained all his contemporary “decadent” paraphernalia, that has been most seized on by English draughtsmen” [Lewis 1915a: 79].

Разделяя высокую оценку графики Бердсли, Льюис предлагает его рисунки Джона Булля как образец для противопоставления бесконечно утомительным и ученически нейтральным изображениям Альбиона или Лорда Китченера: “Beardsley’s several versions of John Bull would be a good model to set against the endless tiresomeness and art school neutrality of some Albion or Lord Kitchener by Bernard Partridge”. Бернард Парtridge (Bernard Partridge, 1861–1945) изображает британского фельдмаршала Герберта

Китченера (Herbert Kitchener, 1850–1916) на страницах «Панча» в начале XX в. Ему противопоставляется юмористический собирательный образ англичанина Джона Булля, созданный Бердсли, к проспекту журнала «Свой» (1895). Гротескный герой в цилиндре и плаще, с крыльями за спиной и на сапогах, с пером и ручкой несет в руках рекламу первого выпуска журнала.

В статье «История крупнейшего независимого Общества в Англии» (“History of the largest independent Society in England”, 1915) в журнале «Взрыв» Льюис иронически отзыается об Огастусе Джоне (Augustus Edwin John, 1878–1961) как «великом художнике» (“a great artist”) и «законном преемнике» Бердсли и Уайльда: “It was his Rembrandtesque drawings of stumpy brown people, followed by his tribes after tribes of archaic and romantic Gitanos and Gitanas that made him the legitimate successor to Beardsley and Wilde, and, in exploiting the inveterate exoticism of the educated Englishman and Englishwoman, stamped himself, barbaric chevelure and all, on what might be termed the Augustan decade” [Lewis 1915: 80]. Создавая рисунки «коренастых смуглых» людей и испанских цыган, Огастус Джон «эксплуатировал» интерес образованных англичан к экзотике.

Огастус Джон «похоронил» псевдоакадемистов и псевдоимпрессионистов из Нового английского художественного клуба (the New English Art Club) под океаном гениальной эклектики» [Lewis 1915: 80]. Отношение Льюиса к «Новому английскому клубу», где выставлялся «приукрашенный и англизированный импрессионизм», неоднозначно. В анонимной заметке “Novus Homo Nova Ars” в «Панче» (1894), проанализированной нами в 1 главе диссертации, высмеивались художники Ф. Стэр и У. Сиккерт, а также О. Бердсли. Спустя двадцать лет Льюис вступает в дискуссию, нарочито называя Стэра «возмутительным человеком», а Сиккерта – художником, который показывает «ужасных персонажей», и недоумевает, почему, например, картина с изображением ночной Темзы Уистлера вызвала «ярость» (“aroused fury”) [Lewis 1915: 80].

В статье «Искусство Великой Расы» (“The Art of the Great Race”, 1915) Льюис пишет о «дебильной и зловещей расе дьявольских денди и эротически раздутых дьяволиц и их выкидышах, изображенных в “Желтой книге”, которые тиравили лондонские умы в течение нескольких лет»: “That debile and sinister race of diabolic dandies and erotically bloated diabresses and their attendant abortions, of Yellow Book fame, that tyrannised over the London mind for several years...” [Lewis 1915b: 71]. И в современной Германии он обнаружил множество фигур, как у Бердсли, «таких же энергичных и похожих на вампиров, какими они были в каталогах Смитерса»: “In Germany some years ago I observed in youthful state many figures of the Beardsley stock, as vigorous and vampire-like as when the ink was still undried on Smithers’ catalogues” [Lewis 1915b: 71]. Позже в журнале «Враг» (1929) Льюис напишет, что в 90-х гг. XIX в. «лихорадочный “дьяволизм”» пришел из Франции в Англию, и «главными его выразителями были Оскар Уайльд и Бердсли»: “...the feverish ‘diabolism’ that flourished in the middle of the last century in France, and which reached England in the ‘nineties’, with Oscar Wilde and Beardsley as its principal exponents” [Lewis 1929: 30].

Тему влияния Бердсли Льюис поднимает в послевоенной статье «Детское и Наивное искусство» (“Childe Art and the Naif”, 1919–1920). Английская художница-вундеркинд 1910-х гг. Памела Бьянко (Pamela Bianco, 1906–1994) подражает Бердсли и Боттичелли – “she imitates Beardsley or Botticelli” [Lewis 1969: 149]. Ее рисункам свойственна «печальная расслабленность» (“the sad relaxed quality”), «болезненность» (“a unfresh”), «чувствительность» (“sensibility”).

К одной и той же «фазе европейской чувствительности» (“sensibility”) Льюис относит Бердсли и геометрического абстракциониста Эрбена (Auguste Herbin, 1882–1960), и постимпрессиониста Гогена (Eugène Henri Paul Gauguin, 1848–1903), и экспрессиониста Модильяни (Amedeo Clemente Modigliani, 1884–1920) в статье «Природа и Монстр дизайна» (“Nature and the Monster of Design”, 1919–1920): “Beardsley and Herbin, Gauguin and Modigliani, within

what is more or less the same phase of European sensibility” [Lewis 1969a: 117].

В статье «Бесчинства глаза бульдога» (“The Bulldog eye’s Depredations”, 1919–1920) Льюис представляет Бердсли в ряду «причудливых» художников XIX в. – Гюстава Моро и Уильяма Блейка. Критик настаивает, что «все, что делает художник необузданного воображения <...> в такой же степени создано Природой, как кофейные чашки или домовладелица»: “All the stock-in-trade of the Fanciful artist (Moreau, Blake, Beardsley or decadently, in our day, Odell, for instance) is likewise as much the matter of Nature as the coffee-cups and the landlady” [Lewis 1969b: 125].

Имя Бердсли Льюис упоминает при оценке послевоенных культурных явлений в книге «Время и человек Запада» (1927). В главе «Русский балет как самое совершенное воплощение Высокой Богемы» (“The Russian Ballet the Most Perfect Expression of the High-Bohemia”) Льюис пишет, что балеты Дягилева после войны стали создаваться для Высокой Богемы. Восхищаясь Русским балетом, его экспериментальностью, Льюис соотносит новизну балетов Дягилева с девяностыми годами Уайльда и Бердсли: “The Russian Ballet is the Nineties of Oscar Wilde and Beardsley staged for the High-Bohemia, evolved by the constellations of wars and revolutions of the past ten years” [Lewis 1927: 49] (см. об этом: [Бочкарева, Пикулева 2009: 14–15; Бочкарева, Табункина 2010а: 108–122]). По Льюису, если ранний русский балет (например, «Петрушка» Стравинского) был «археологичен и романтичен» (“archaeological and romantic”), то поздние постановки Дягилева отражают «фазу феминизма, которая нашла выражение в позолоченной Богеме великих столиц благодаря бесполой моде» (“phase of feminism expressed in the gilded Bohemia of the great capitals by the epicene fashion”) [Lewis 1927: 49].

В следующей главе «Главная “революционная” тенденция сегодняшнего дня – это возвращение к прежним формам жизни» (“The Principal ‘Revolutionary’ Tendency To-day that of a Return to Earlier Forms of Life”) Льюис исследует истоки 90-х гг. XIX в.: «Маленькая революция лихих девяностых была археологической и исторической» (“The little revolution of

the Naughty Nineties was essentially archaeological and historical”). Ответственными за «бурные девяностые», за «порождение младенцев» Уайльда, Бердсли и Саймонса (...“it was that that infanted Wilde, Beardsley and Symons...”) Льюис делает, с одной стороны – «научный материализм викторианцев, дух меркантильности и нонконформистское надувательство», с другой стороны – «“культурное” евангелие Арнольда и его войну против обывателей». Поэтому возникло очарование XVIII веком, Реставрацией, эпохой Августа, и идеализмом греческой культуры. Русский балет Дягилева возродил увядший дух «Желтой Книги» и дал ему новую жизнь: “It was a revolt that raised up against the ‘bourgeois’ degeneracy of England the charms of the Eighteenth Century, the Restoration, or the Augustan Age, and more distantly the idealism of the Greek World. And the Russian Ballet, of the last un-russian phase, has revived the faded spirit of the Yellow Book, and given it a new dramatic life” [Lewis 1927: 51].

Упоминания Обри Бердсли в десятке критических статей и глав в книгах на протяжении 1914–1929 гг., обнаруживают неоднозначное отношение Льюиса к эпохе девяностых годов и к Бердсли. Признавая прежде всего его графический талант, Льюис критикует его декадентство. Однако признается, что Бердсли гениально отразил свою эпоху и ее представителей. Болезненную изысканность Бердсли критик противопоставляет африканскому искусству и немецкой гравюре, при этом подчеркивая причудливое воображение английского графика.

Отсылки к Бердсли в статьях журналов «Взрыв» и «Враг», в главах книги «Время и человек Запада» демонстрируют влияние Бердсли на европейское и английское искусство. Льюис помещает Бердсли в широкий контекст изобразительного искусства рубежа XIX–XX вв. и ставит его достижения в графике рядом с постимпрессионизмом и экспрессионизмом. Высоко оценивая новаторство Бердсли, он видит в поздних балетах Дягилева его живое продолжение.

## 5.4. Восприятие О. Бердсли и эстетизма 1890-х годов в романе У. Льюиса «Обезьяны Господни»

Современники высоко оценивали романы Перси Уиндема Льюиса. Т.С. Элиот отзывался о нем «как о самом выдающемся из ныне живущих романистов» (“the most distinguished living novelist”), Э. Паунд считал Льюиса единственным писателем, которого можно сравнить с Достоевским (“the only living novelist who can be compared to Dostoevsky”) [Birchenough 2008: 84].

Творчество Льюиса стало прецедентом для развернувшихся в первой трети XX в. эстетических дискуссий [Humphreys 2016: 44–60]. Во множестве критических работ о живописи и теории искусства он выступал «полемистом большой силы и кратковременных озарений» (“polemicist of great force and intermittent insight”) [Hewitt 1988: 197]. Льюис чутко относился к футуризму, сюрреализму, дадаизму, примитивизму и т.д., стал создателем движения вортицизм. Художественная практика Льюиса сопутствовала размышлением об изобразительном искусстве в литературных произведениях.

Роман «Тарр» (“Tarr”, 1912–1914, опубл. в 1918) – это автобиографический роман, в котором «концепция искусства Тарра оспаривается самим ходом событий романа»: расхождением между действиями и словами художника Сорберта Тарра, которому «не удается добиться баланса между искусством и жизнью» [Туляков 2015: 79]. В романе «Дикая плоть» (“The Wild Body”, 1927) герой Керр-Опп как личность, как истинный художник дистанцирован от остальных персонажей и представляет собой «“неподвижный центр” в вихре-вортексе жизни» [Жуматова 2005: 68]. Проблему искусства и жизни, художника и личности Льюис обсуждает на протяжении всего творческого пути.

В зарубежном литературоведении творчество Льюиса изучается с 1950-х гг., в российском – с 1990-х гг. Полемические высказывания Льюиса «подготовили большие перемены в теории и практике английской критики» [Красавченко 1994: 109]. Темой лондонской литературно-художественной

богемы роман Льюиса «Обезьяны Господни» близок роману О. Хаксли «Контрапункт» (“Point Counter Point”, 1928) [Кабанова 2003: 331].

В диссертации С.С. Жуматовой представлен анализ романа в контексте художественного и критического творчества Льюиса с 1915 до 1940-х гг., когда художник осмыслил проблему двойственности человека и четкость границы между искусством и жизнью, искусством и чувственным восприятием, искусством и природой, художником и человеком. Истинный художник максимально обособлен от людей, удален от жизни, олицетворяет интеллект (в романе это Пьерпойнт). Тогда как большинство, масса людей связаны с жизнью, войной, плотской любовью (это артистическая богема, которая обезьянничает, подражает истинным художникам, Богу). По мнению исследователя, роман демонстрирует «модель идеального управления», когда Пьерпойнт воздействует на Горация Загрея, а тот на Дэна Болейна в стремлении найти и выявить «обезьян» [Жуматова 2005: 98–119].

В романе «Обезьяны Господни» Льюис создает «карикатурные портреты видных деятелей литературы двадцатых годов», замыслив гротескную «панораму современной цивилизации» [Кабанова 1999: 22–23]. Роман перерабатывался с 1923 г. [Humphreys 2016: 54], выходил частями с 1924 г., был закончен и опубликован в 1930 г. [Жуматова 2005: 106]. В научных статьях и учебных пособиях название непереведенного на русский язык романа “The Apes of God” обозначают как «Господни обезьяны» [Кабанова 1999: 22; Кабанова 2003: 331], «Обезьяны Бога» [Туляков 2016: 250], «Обезьяны Господни» [Туляков 2017а, Туляков 2017б].

Роман «Обезьяны Господни» исследовали как «сатирический» [Туляков 2016: 250–259], “satirical novel”, “ribald satire” [Miller 2016: 4, 10], “massive satire” [Gasiorek 2016: 39]. Метафору человека как животного, а мира как зверинца в этом романе отмечает И. В. Кабанова. Заглавие “The Apes of God” актуализирует символический образ обезьяны и «восприятие окружающего мира как обезьянника вообще», что показательно для английских романов, созданных между двух войн [Кабанова 1999: 24]. К

упоминаемым И. В. Кабановой романам Д. Лоуренса «Любовник леди Чаттерли», О. Хаксли «После многих лет умирает лебедь» и И. Во «Прерванная работа» исследователи добавляют произведения Г.К. Честертона «Человек, который был Четвергом», Г. Уэллса «Игрок в крокет», Дж. Голсуорси «Белая обезьяна», которые тоже осмысляют состояние западноевропейского общества первой половины XX в. через образ обезьяны [Васильева 2019: 89–97]. В других работах исследуются разные аспекты романа “The Apes of God”: звуковая игра в создании героев и пространства [Lafferty 2004], визуальность в описании персонажей [Туляков 2017а: 136–146], отсылки к кинематографу и поэтика кинематографа в романе [Туляков 2017б: 233–243]. Наша задача – проанализировать отражение в романе Льюиса «Обезьяны Господни» графического и литературного творчества Обри Бердсли.

Бердсли в 1895–1896 гг. сделал девять рисунков к своему роману «Под Холмом». Они дополняют и развиваются литературные образы, выполнены как иллюстрации к отдельным эпизодам романа, на листах легко узнать героев [Бочкарева, Табункина 2010а: 138–165]. На рисунке «Аббат» (“The Abbé”) к первой главе романа изображен Тангейзер в окружении причудливых цветов на фоне темного леса. Рисунок «Туалет» (“The Toilet”) представляет Венеру, миссис Марсалл, парикмахера Космэ и других персонажей во время причесывания и одевания богини. К третьей главе был сделан рисунок «Разносчики фруктов» (“The Fruit-Bearers”), на котором изображены персонажи, несущие чашу и фрукты, один из них – сатир. Для седьмой главы предназначались листы «Святая Роза из Лимы» (“St. Rose of Lima”) и «Для третьей картины “Золота Рейна”» (“For the Third Tableau of Das Rhinegold”). Первый рисунок иллюстрирует легенду о Святой Розе, которую вспомнил Тангейзер, проснувшись во дворце Венеры, второй – разбор партитуры оперы Вагнера «Золото Рейна». Все эти рисунки были опубликованы в первом и втором выпусках журнала “The Savoy” при жизни Бердсли [Beardsley 1896, 1: 157, 161, 167; 2: 189, 193].

Рисунок «Возвращение Тангейзера в Венусберг» (“The Return of Tannhäuser to the Venusberg”) предназначался для ненаписанных глав. Известны также фронтиспис «Венера между божествами» (“Venus between terminal gods”), заставка «Портрет Венеры» (“Portrait of Venus”), фронтиспис и титульный лист к роману [Бердслей 2002: 124–131]. На одном из фронтисписов Венера изображена между гермами Пана, зеркально похожими друг на друга. Позади нее увитая розами стена сада. Арка и корона «венчают» голову богини. На другом фронтиспise к роману Венера представлена за столиком с вазой, свечой и голубками. Открытое платье, роскошные волосы, уложенные в прическу эпохи Возрождения, подчеркивают телесную красоту героини. В проеме арки позади нее фрагмент регулярного парка и фонтан. Заставка к роману выполнена как нарядный поясной портрет Венеры на фоне деревьев и цветов. Лента, подхватившая завитые и уложенные волосы, перо тоже акцентируют внимание на красоте и значимости Венеры.

Как и Бердсли, Льюис был художником-графиком, который иллюстрировал и оформлял собственные литературные произведения. Роман Льюиса «Обезьяны Господни» содержит пятнадцать рисунков: на титульном листе, перед прологом, в начале каждой главы. Льюис, избегающий в литературе изображений внутреннего мира персонажа, сочетанием черно-белых масс на рисунках создает плоскостной образ, который напоминает птицу (рисунок к 12 гл.), куколку насекомого (рисунок к 2 гл.), игрушку, марионетку или истукана (рисунок к 9 гл.) [Lewis 1932: 347, 57, 235]. Рисунок на титульном листе книги Льюиса представляет геометическое сооружение из масс черного и белого цвета, паутины линий. Это изображение похоже на изображения к главам, но более сложное и вмещает элементы с рисунков для всех глав: форма капель – от рисунка к прологу, завиток – от рисунка к 1 главе, мелкие перекрещивающиеся линии – от рисунка к 3 главе, четкое разделение черной и белой части – от рисунка к 5

главе, крупные черные части и рисовка точками – от рисунка к 10,12 главам [Lewis 1932: 5, 25, 111, 141, 317, 347].

На рисунке к главе 3 «Энциклика» изображение напоминает насекомое, угадываются лапки, голова, надкрылья. Образ Лайонела Кейна, возможно, воплощен на рисунке к главе 9: воротник рубашки и сюртука подпирает его голову, похожую на голову богомола с мощными челюстями. На рисунке к главе 10, в которой Дэн читает письмо-наставление от Горация Загреуса о вечеринке у Осмунда, в духе фронтисписа к роману Г. Я. Гриммельсгаузена «Симплициссимус» (1669) изображено двуногое существо, верхняя часть которого напоминает рыбную голову, а нижняя – бедро и голень птицы, позади торчит хвост лисы. На рисунке к главе 12 «Вечеринка Осмунда» изображен Осмунд, председательствующий на собрании: он в кресле и украшен орденом. Клюв крючком делает его похожим на птицу, а ладонь и пальцы смотрятся крылом [Lewis 1932: 111, 235, 317, 347].

Бердсли выполнял произведения карандашом и тушью. Р. Росс вспоминал, что художник «набрасывал все в общих чертах карандашом, покрывая бумагу на первый взгляд каракулями, которые постоянно стирал, потом снова писал, пока вся поверхность листа не превращалась почти в решето от карандаша, резинки и перочинного ножика; по этой шероховатой поверхности он работал золотым пером – тушью, часто совершенно игнорируя линии, сделанные карандашом, которые потом тщательно стирали» [Бердслей 1992: 234]. В отличие от Бердсли, Льюис писал картины маслом, но предпочитал рисунок, выполненный на бумаге: «Вода сухим острым инструментом по бумаге, можно добиться большей чистоты линии, чем когда водишь влажным и более тупым инструментом по пигментированной поверхности, – отличия особенно характерны в ситуациях художественной импровизации», – писал Льюис в 1932 г. [цит. по: Бирченов 2008: 83].

Характерная особенность – опущенные глаза моделей (например, портреты Э. Паунда и Э. Ситуэлл) – отмечается на знаменитых портретах кисти Льюиса: «словно портретируемые избегают встречи взглядом с

художником и пребывают в задумчивом настроении» [Бирченов 2008: 83].

Глаза Венеры на рисунке Бердсли «Туалет Венеры» тоже не видны, они изображены как черточки. Часто герои Бердсли на листах смотрят в сторону, или их объемные пухлые веки прикрывают глаза. Т. Бирченов подмечает недорисованные руки на портретах Льюиса. На рисунках Бердсли по-особому изображены конечности фигур: «кисти рук и ступни ног скорее обрывы, чем продолжения членов». Р. Росс объясняет это стремлением «передать драматическое выражение, а не реальность»: «Ради эффекта он приспособлял пропорции, сознавая, что совершенное единство и реальность между собой непримиримы» [Бердслей 1992: 238]

Гениальный молодой график, Бердсли в романе «Под Холмом» создает герметичный мир приключений героя, представленный в его воображении как серия картин-глав (“...only painted...” [Beardsley 1996: 118]). Льюис привнес в литературу свой «опыт живописца, для которого существует только объективный внешний – вещный – мир» [Кабанова 1999: 21], «прежде всего пространственное измерение творчества» [Кабанова 2003: 331].

И Льюис, и Бердсли гротескно пародировали в своих литературных и графических произведениях как самих себя, так и своих современников. Оба художника показывали свой интерес к католицизму. «Под Холмом» начинается с посвящения «Высокопреосвященному и Достопочтенному Принцу Джулио Польдо Пеццоли Кардиналу Святой Римской Церкви Епископу при храме Св. Марии в Траставере Архиепископу Остии и Веллетри Нунцио Святого Престола в Никарагуа и Патагонии Отцу неимущих Реформатору церковной дисциплины Примеру Учености, Мудрости и Святой Жизни» [Бердслей 2001: 37]. В романе «Обезьяны Господни» философско-эстетическая программа Пьерпойнта называется энцикликой – “the Encyclical” [Lewis 1932: 113–130], тем самым сравниваясь с обращением Папы Римского.

В романе Бердсли «Под Холмом» центральными сценами-картинами являются туалет Венеры и представление, которое начинается с балета и

завершается вакханалией [Бочкарева, Табункина 2010а: 136–155, 176–203]. В романе Льюиса – туалет леди Фредигонды Фоллетт и карнавальная великопостная вечеринка в доме Осмунда. Причесывание престарелой Фредигонды сравнивается с «венериными забавами на нелепой кровати под балдахином, любимой средним классом елизаветинской или викторианской эпохи» [Туляков 2017а: 141]: “...tossed in the sports of Venus in preposterous fourposters of the epoch of the middleclass Elizabeth, Victoria” [Lewis 1932: 10]. Магия переодевания Горация Загреуса и Джулиуса Ратнера и их театральная подготовка к светской вечеринке, делающая героев нереальными, магическими персонажами (“unreal personality”), напоминает превращение рафинированного балета в дионисийское буйство, сопровождаемое разрыванием нарядов на дамах и кавалерах и гротескным поведением сатиров в романе Бердсли. У Льюиса маскарад завершается фантастическим и опасным представлением в доме Осмунда.

В романе Бердсли за ужином у Венеры собираются Тангейзер, придворные. Предложение “As for the rest of the company, it boasted some very noticeable dresses, and whole tables of quite delightful coiffures” открывает каталог костюмов. Ритм организует единопачатие предложений “There were...” и перечисления через точку с запятой, повторения слов (fans, masks). Веера и маски описаны наиболее подробно. Веер, как мы сказали ранее, связан с мотивами подглядывания, хвастливости, соединения искусственного и природного: “There were spotted veils that seemed to stain the skin with some exquisite and august disease, fans with eye-slits in them, through which their bearers peeped and peered; fans painted with figures and covered with the sonnets of Sporion and the short stories of Scaramouche; and fans of big, living moths stuck upon mounts of silver sticks” [Beardsley 1996: 87]. Маски из стекла, талька, каучука до неузнаваемости изменяют носителей – у них появляется то голова животного (птицы, обезьяны, змеи, дельфина, кошки), то голова противоположного пола, то эмбриона: “There were masks of green velvet that make the face look trebly powdered; masks of the heads of birds, of apes, of

serpents, of dolphins, of men and women, of little embryos and of cats; masks like the faces of gods; masks of coloured glass, and masks of thin talc and of india-rubber” [Beardsley 1996: 87]. Бердсли описывает парики и воротники, платья и туники, трико и капоты, панталоны и чулки. Необычность и эксцентричность (туники из шкур пантер и розовые колготки, капоты из атласа, украшенные крыльями сов, чулки с необычными рисунками), соединение необычных цветов и материалов (чёрная и алая шерсть, павлины перья и лебяжий пух, виноградные лозы и человеческие волосы для парика), природного и искусственного (юбки, скроенные, как цветы; платья из страусовых перьев; рукава, выкроенные в виде мифических животных), гиперболизация (огромные воротники) и рокайльность (панталоны с воланами до щиколоток, украшенные крошечными красными розочками) – вот принципы создания маскарадного костюма. “There were wigs of black and scarlet wools, of peacocks’ feathers, of gold and silver threads, of swansdown, of the tendrils of the vine, and of human hairs; huge collars of stiff muslin rising high above the head; whole dresses of ostrich feathers curling inwards; tunics of panthers’ skins that looked beautiful over pink tights; capotes of crimson satin trimmed with the wings of owls; sleeves cut into the shapes of apocryphal animals; drawers flounced down to the ankles, and flecked with tiny, red roses; stockings clocked with fêtes galantes, and curious designs; and petticoats cut like artificial flowers” [Beardsley 1996: 87].

Маскарадность образам придает деталь, характерная или, наоборот, необычная для противоположного пола. Дамы прицепили «восхитительные маленькие усики, выкрашенные в пурпурный и ярко-зеленый цвета, искусно накрученные и натертые воском», «пышные белые бороды, как у святой Вильгевортис»: “Some of the women had put on delightful little moustaches dyed in purples and bright greens, twisted and waxed with absolute skill; and some wore great white beards, after the manner of Saint Wilgeforte” [Beardsley 1996: 87–88]. У католической святой II в. Вильгевортис, давшей обет безбрачия, отросла борода, которая спасла ее от замужества.

Особое внимание привлекают росписи тел придворных в Холме Венеры. Перечислительный ряд состоит из девяти периодов, каждый из которых включает обозначение части тела (щека, лоб, плечи, грудь, запястье, локоть, спина, углы рта, шея) и рисунка на ней (старик, почесывающий рогатую голову, старуха, дразнивая бесстыдным амуром, изображение любовного кривляния, кольцо сатиров, гирлянда бледных младенцев, букет весенних цветов, какие-то удивительные авантюрные сценки, крошечные красные пятнышки, птицы в полете, попугай в клетке, фруктовая ветка, бабочка, паук, пьяный карлик или просто инициалы). “Upon a cheek, an old man scratching his horned head; upon a forehead, an old woman teased by an impudent amor; upon a shoulder, an amorous singerie; round a breast, a circlet of satyrs; about a wrist, a wreath of pale, unconscious babes; upon an elbow, a bouquet of spring flowers; across a back, some surprising scenes of adventure; at the corners of a mouth, tiny red spots; and upon a neck, a flight of birds, a caged parrot, a branch of fruit, a butterfly, a spider, a drunken dwarf, or, simply, some initials. But most wonderful of all were the black silhouettes painted upon the legs, and which showed through a white silk stocking like a sumptuous bruise” [Beardsley 1996: 88].

Мифологические персонажи (сатиры, амуры, карлики) чередуются с растениями и животными, как на гротесках. Росписи на телах придворных завершают развернутое описание их причудливых нарядов. Выполняя декоративную функцию, рисунки сами становятся нарядами. «Самыми удивительными» (“most wonderful”) из всех рисунков называются черные силуэты, нарисованные на ногах и пропивающие сквозь белые шелковые чулки (“black silhouettes painted upon the legs, and which showed through a white silk stocking”). Их сходство с роскошными синяками (“like a sumptuous bruise”) усиливает гротескное впечатление, создавая карикатурный эффект. Гротески и виньетки на телах придворных графичны благодаря контрасту черного и белого и тематически близки виньеткам самого Бердсли, сделанным для книги С. Смита и Р. Шеридана «Острословия» [Бердслей

1992: 66–81], для альманаха «Сен-Пол» [Бердслей 2002: 54], деталям на листах «Осень. Рисунок для календаря», «Обложка для каталога редких книг», «Странные истории Лукиана» [там же: 95, 99].

Тела придворных в Холме Венеры расписал вымышленный художник Дора. Критики начала XX в. связывали образ Ж.Б. Дора с самим Обри Бердсли и его художественной манерой. Мифологизируя личность графика, Н. Евреинов воскликнул: «Выдуманный “Жан Баптист Дор и его школа” ведь это ли не всамделишный “Обри Винсент Бердслей и его школа”!» [Бердслей 2001: 24]. По его словам, школа Бердсли – это «оправдание порока через красоту», а его темы – «это темы ужаса, порока, скандала» [там же: 24–25]. Действительно, в экфрасисе произведений Дора и его школы угадываются рисунки Обри Бердсли (см. об этом: [Табункина, Бочкарева 2016: 101–112]).

Росписи на теле имеют давнюю традицию, зафиксированную антропологами XIX–XX вв. и связанную с представлениями о душе, религиозных культурах и социальных градациях (см.: [Фрэзер 1980: 206, 392; Леви-Строс 1984: 78–88]). Традицию росписи тела продолжат футуристы, обосновав концепцию футуристического «грима», созданную в 1913 г. М. Ларионовым и И. Зданевичем. Она «оказалась одной из наиболее ярких манифестаций новой формы существования искусства и одной из первых версий пред-дадаистской эстетики» [Бобринская 2005: 88–89].

В XI главе романа Льюиса «Обезьяны Господни» представлена магия переодевания Горация Загреуса и Джалиуса Ратнера на маскарад (“masquerade”), который должен состояться в доме лорда Осмунда Финниан Шоу. Загрей сразу же предстает перед Ратнером в маске: “‘I’m not Lord Rochester. I am Mr. Zagreus. Close the door,’ the masked figure said”. Встречая Ратнера словами «Я не лорд Рочестер» Гораций демонстрирует насмешливое отношение к нему, которое проявляется и в дальнейшей сцене обсуждения костюма. Лорд Рочестер (John Wilmot, 2nd Earl of Rochester, 1647–1680) был известен экстравагантным и табуированным поведением. На сатирическом портрете фламандского художника Якоба Гюисманса (Jacob Huysmans, ок.

1630–1696) он изображен с рукописью в руке, возлагающим лавровый венок на обезьянку, которая выдирает и сминает страницы из книги. Назначая Дэна Болейна охотником за обезьянами (“Ape-hunter”, глава IV), Загреус приводит в пример обезьяны как раз Джулиуса Ратнера [Lewis 1932: 137].

Прямое указание на сходство Загреуса в маске с персонажами театра дель-арте или цирковым артистом-акробатом усиливает театральность образа и сцены в целом. В пергаментной маске из прорезей для глаз видны горящие глаза героя: “The russet half-mask, in the feeble light, gave him a personality of the commedia del arte – and the little room, with clothes flung about, the yellow light of the candles, helped the suggestion that this was a resting acrobat” [Lewis 1932: 328–329].

Маскарадность сцены подчеркивает «обряд очищения». Перед выбором костюма для Ратнера Загреус просит его окунуть пальцы в чашу со святой водой: “Dip your fingers in that stoup. A simple lustration. Forgive me – . You understand. Just dip. A little domestic perirranterion». Он просит извинения и обещает, что это действие к лучшему и Ратнер почувствует себя лучше: «It's always as well, Julius. One can't be too particular. You will feel better after it yourself” [Lewis 1932: 328]. В католическом храме сосуд располагают у входа, а у Загреуса он расположен в аскетичной комнате гостиницы.

Как маскарадная осмыслена сцена выбора костюма. Сначала Загреус хотел представить Ратнера гомункулом, бестелесным разумом или Святым Духом, но основываясь на впечатлении от него словно от барельефа или бокового взгляда птицы (в профиль), Гораций предлагает Джулиусу другой костюм: “...homunculus, a disembodied mind. Or as the Holy Ghost...I have not been able to dispose of an impression I have of you Julius – rather, I have relied upon that impression to work out the make-up <...> Exteriorly I always think of you in profile – like a bas-relief, you know. You always seem to me to be looking at me sideways – like a bird”. Это костюм расщепленного существа – это Split-man, у которого один глаз, одна рука, нога, кисть и ступня: “It is a being split down longitudinally. He has therefore one eye, one arm – leg, hand and foot”

[Lewis 1932: 331]. Причем Ратнеру Гораций отводит именно правую сторону, поскольку левая сторона, где сердце, для него бесполезна: “The whole left side is useless – embarrassing and really far beyond our human means” [ibid.: 332].

Перед надеванием своего костюма Гораций Загреус наносит грим, уподобляясь художнику: “It made arbitrary graded zones of the accidental scene – with its position, its colour and particular incandescence – as does the eye of the painter with the objects of his world” [Lewis 1932: 333]. Его наряд для маскарада (masquerade) представляет сочетание элементов костюмов культуры Древнего Египта, Древней Индии, цивилизации ацтеков, друидов так, что он становится похож на клоуна: “He stepped back, examining again the symmetry of his composite clown” [ibid.: 334]. Содержимое сумки Загреуса напоминает сказочные и легендарные атрибуты, которые предлагал выбрать Петеру Шлемилю сухопарый господин в сером рединготе: «подлинную разрыв-траву, корень мандрагоры, пфениги-перевертыши, талер-добытчик, скатерть-самобранку, принадлежавшую оруженосцам Роланда, чертика в бутылке, <...> волшебную шапку, принадлежавшую Фортунату, совсем новенькую и крепкую, только что из починки <...> волшебный кошелек, такой же, как у Фортуната» [Шамиссо 1979: 120]. Предметы из сумки Загреуса взяты из бытовой, природной, магической и мифологической сфер – это ракушки, зубная щетка, камешки, семена и растения, крупинки соли, бутылочки, Безоаровый камень для приготовления зелий и ядов, шамир для разрезания камней, металлов и алмазов, трость Тота и палитра писца, табакерка и пасхальное яйцо. Эти предметы из сумки Загреуса перечислены списком в столбик, словно они только написаны на бумаге и их нет в сумке героя:

There were also a few palmers' shells in the pouch, and a tooth brush (in case he should get on toothbrush terms at all).

A very small ovular pebble. Sesamum, grains of salt and buttemah, made a debris in the bottom.

A dozen spillikins. A Bezoar Stone.

A milfoil wrapped in tissue paper.  
Thoth's reed and palette of the scribe.  
A snuff-box alongside the Easter egg, to help simulate the  
gesture of dharma-chakra.  
A leaden box full of small grains like barley-meal, and in their midst the  
mighty SHAMIR. [Lewis 1932: 335].

Кроме сумки, костюм Загреуса состоял из пояса, к которому прикреплен черепаховый панцирь, трубки мира и равной его росту 6 футов трости, изображающей кукурузный стебель, увенчанный гигантским колосом пшеницы – реликвии времен Кетцалькоатля. Эти и другие атрибуты костюма призваны сделать Загреуса нереальным, магическим персонажем – “unreal personality” [ibid.: 336]. Он демонстрирует Ратнеру атрибуты своего костюма, рассказывая их действительное и легендарное происхождение и применение: “He fished out in succession a variety of objects, announcing their significance” [ibid.: 340]. Не случайно окружающими упоминается актерское прошлое Загреуса, а также его способность запоминать большие куски текста: “He has been an actor at one time. (Horace an actor!) He remembers as you've noticed all the words he gets by heart ...” [ibid.: 414]

В романе Льюиса есть герой, не появляющийся в сюжете непосредственно, но о нем говорят другие персонажи, – это Пьерпойнт. Его идеологию озвучивает Гораций Загреус, находясь в гостях у писателя Лайонела Кейна и его супруги Изабель (гл. IX). Кейн указывает на факт идентичности слов Загреуса словам Пьерпойнта: “But what you have just said is word for word what Pierpoint said the last time you were both here together – and about Proust – it was about Proust, if you remember, that we were talking at the time” [Lewis 1932: 258]. Сам Загреус представляет себя учеником Пьерпойнта, его «инструментом» [ibid.: 255, 258].

Вслед за Пьерпойнтом Загреус утверждает, что никто не вынес бы признания, что это он представлен в сатирическом персонаже, никто не объективен к самому себе. Реальность не должна конкурировать с вымыслом,

это два разных мира, а не один: “What I really am trying to say is that none of us are able in fact, in the matter of quite naked truth, to support that magnifying glass, focussed upon us, any more than the best complexion could support such examination. <...> There should be two worlds, not one” [Lewis 1932: 257–258]. Герои ведут спор об объективности, который в литературе идет от Флобера – «научная», «объективная» художественная литература [ibid.: 259]. Мы имеем, с одной стороны, школу «беззастенчивой персональной литературы» (“a school of unabashed personal Fiction”), а с другой стороны, «универсальный культ имперсональности» (“universal cult of 'impersonality'”). Маска имперсональности – это только движение к тому, чтобы быть отстраненным: “*a mask of impersonality merely removes the obligation to be a little truly detached*” [ibid.].

Еще одним учеником Пьерпойнта представляется Чернорубашечник (Blackshirt), или Фашист (The Fashist). На вечеринке Осмунда он становится проводником Дэна (Dante-Young), как Вергилий для Данте, несколько раз спасая, но потом оставляя его. В доме Осмунда Чернорубашечник представляется Стэрр-Смитом, известным управляющим делами Пьерпойнта: “*Starr-Smith is Pierpoint's business-manager*” [Lewis 1932: 513]. В финале Чернорубашечник обличает Загреуса в том, что он такая же обезьяна, как те, против кого он выступает: “*You are playing the same game Zagreus as the people whom he denounces – and whom you denounce*” [ibid.: 594]. Чернорубашечник выступает «цензором от Пьерпойнта» (“*the pierpointean censor*”), который олицетворяет, «по авторскому замыслу, здравый смысл, выносит приговор самодовольным насмешникам» [Кабанова 1999: 25]. Но и сам Стэрр-Смит, особенно с временной дистанции, представляется нам зловещей фигурой.

Роман Льюиса начинается прологом (Prologue) – сценой туалета леди Фредигонды Фоллет, когда ее одевают и причесывают, а заканчивается ее предложением стать супругой Горация Загреуса (гл. XIII). Между этими событиями помещена история Дэна Болейна: по заданию Горация Загреуса

он посещает дома и студии писателей и художников, которые называются «обезьянами», т.е. подражателями истинным творцам. В дневнике Дэн описывает этих героев-обезьян, в том числе Горация Загреуса: “an Ape of God (Paris Exhibition 1898 first class diploma) called Horatio Zagrust” [Lewis 1932: 321].

О передвижении Дэна по Лондону говорится в тринадцати главах романа. Двенадцатая глава, занимающая половину объема романа, состоит из 23 частей и описывает вечеринку в доме Осмунда. Завершается роман главой, в которой герой, сначала замкнутый в мире обезьян, который представляет для него весь мир, как бы выпадает в реальный мир – врывается социальная действительность в виде факта забастовки. Кольцевую композицию образуют встречи леди Фредигонды Фоллет и Горация Загреуса в первой и последней главах романа. Повествование ведется от третьего лица. Повествователь становится субъектом восприятия так, что ему доступны для видения мельчайшие детали объекта, запахи, которые ощущают герои, и даже сами их ощущения. Точка зрения смещается внутрь персонажа, в том числе благодаря созданию ситуации раздвоения героя, когда, например, Дэн заполняет журнал-дневник и видит себя со стороны, оценивает свой почерк. Все это позволяет как бы опрокинуть внешний мир во внутрь героя, создать художественный мир произведения XX в.

\*\*\*

Прямые отсылки к Бердсли в романе Льюиса «Обезьяны Господни» обнаруживаются в предпоследней XII главе “Lord Osmund's Lenten Party”, посвященной вечеринке в доме лорда Осмунда Финниан Шоу (Lord Osmund Finnian Shaw), его брата Феба (Phoebus) и сестры Харриет (Harriet). Хозяева поощряют сплетни и злословие о современниках. Имя Обри Бердсли, наряду с именами Оскара Уайльда и Джеймса Уистлера, связано со сплетнями и упоминается в связи с характеристикой эпохи 1890-х гг. Образ эпохи создан через обращение к пище и ее приготовлению. Пищевые коды в литературе модернизма «уходят своими корнями в бездну архаики, “правремени”, к

культовым основам зарождения европейской словесности и культуры, мифологеме “умирания-воскресения”» [Горбунова, Ушакова 2015: 103].

В доме Осмунда блюдами-сплетнями снабжает закутанная в вуаль дама (Сиб, прототип – Ада Леверсон), принадлежащая прошлому поколению: “This was a lady veiled and muffled, she sat upon his left-hand side <...> The lady belonged to a distant generation” [Lewis 1932: 353]. Она, как «старая кухарка» (“old cook”), готовит блюда-сплетни на «хитрой старой кухне» (“cunning old cuisine”), приправляя их желтыми соусами «порочных девяностых»: “She supplied him with tit-bits of Gossip arranged with his favourite sauces, the old yellow sauces of the Naughty Nineties” [ibid.: 353]. «Популярность» желтого цвета приходится на 1880–1890-е и 1910-е гг., и именно эти периоды «связаны с Эстетическим движением, расцветом декаданса и появлением первых авангардных течений» [Вязова 2009: 297]. Желтый цвет ассоциировался со скандалом, эксцентрикой, запретным (ср. у Шекспира: «...Все краски мира, кроме желтой...» [Чернова 1987]). Книгу под желтой обложкой, с которой был арестован Уайльд, прессы и общественное мнение связали с журналом «Желтая книга». Он был оформлен в ярко-желтую обложку с черными графическими изображениями. В действительности Уайльд нес под мышкой роман П. Луиса «Афродита», изданный тоже в желтой обложке [Raby 1998: 64]. Инцидент нанес урон карьере Бердсли: из востребованного иллюстратора и редактора журнала он стал безработным [Bade 2001: 65, 67].

Сплетни в романе Льюиса – это «маленькие деликатесы, отрезанные от одного или другого наиболее раздражающих знакомых». Гротеск очевиден в описании техники приготовления блюда через выворачивание объекта наизнанку. Блюдо готовится по рецептами из уст великих людей порочной, извращенной, умнейшей эпохи – Уайльдов, Бердслеев и Уистлеров: “This was really his old cook, who presented him with little delicacies cut off, first from one, then from another, of his more aggravating acquaintances or friends – done to a turn in her cunning old cuisine, flavoured with the recipes she had learnt in a

former age from the lips of the great men of that wicked, perverse, most clever epoch – from Wildes, Beardsleys and Whistlers” [Lewis 1932: 353]. Последовательное перечисление конструкций “first from one”, “then from another” напоминает движение ножа при разделке продукта на куски.

Имя Бердсли упоминается в контексте и в центре среди имен Уайльда и Уистлера, которые во многом определили своеобразие и художественную картину конца XIX – начала XX в. Уайльд был писателем, а Уистлер – художником. Бердсли соединяет в себе и талант художника-графика, и опыт писателя, что было очень важно для Льюиса, который «был равнозначным профессионалом в живописи и литературе» [Кабанова 1999: 19].

В романе «Обезьяны Господни» Уайльд, Бердсли и Уистлер становятся авторами рецептов, по которым готовят блюда из сплетен, и анализируемый пассаж из романа сродни афористичному высказыванию. Афористичность мышления объединяет Уайльда, Уистлера и Бердсли. Они были остроумцы и пародисты: «Пристрастие к парадоксам и афоризмам во многом определило облик английского эстетизма 1890-х гг.» [Вязова 2009: 68].

Наследуя традиции “Table Talk” У. Хэзлита, Бердсли создает тринадцать самостоятельных изречений о литературе, живописи, музыке, архитектуре, названных “Table Talk” («Застольные беседы») [Бочкарева, Табункина 2010а: 96–108]. Афоризм “Impressionists” посвящен английскому импрессионизму и творчеству Уолтера Сиккера: “How few of our young English impressionists knew the difference between a palette and a picture! However, I believe that Walter Sickert did – sly dog!” [In Black and White 1998: 131]. Бердсли иронически награждает Сиккера эпитетом «хитрый пес», выделяя из всех молодых английских импрессионистов, которые «мало понимали разницу между палитрой и картиной». Рисунки Сиккера были опубликованы в журнале «Желтая книга» (второй выпуск за 1894 г.), есть его графические и выполненные на темперном холсте портреты Бердсли [Оскар Уайльд. Обри Бердслей... 2014: 73]. Сиккерт сначала работал в студии Уистлера, потом уже состоявшимся художником возглавил в 1911 г. группу

«Кэмден Таун», среди участников которой был Уиндем Льюис [Токарева 2016: 26].

Афористичным стилем переписки знамениты Уайльд и Уистлер, а их взаимоотношения развивались в диапазоне от шуток и острот до колкостей и враждебности [Эллман 2000: 162, 387]. Часть выступления Уистлера, известного как «Лекция мистера Уистлера в десять часов», была «посвящена издевательствам над Уайльдом» в аспектах реформирования одежды, приверженности к греческим образцам костюмов, взаимосвязи состояния общества и искусства и т. д. [Эллман 2000: 309]. Остроумные замечания-ответы Уайльда Уистлеру содержатся в эстетических миниатюрах «На лекцию мистера Уистлера в десять часов» (“Mr. Whistler’s Ten O’Clock”) и «Отношение костюма к живописи. Черно-белый этюд о лекции м-ра Уистлера» (“The Relation of Dress to Art. A Note in Black and White on Mr. Whistler’s Lecture”), опубликованных в «Пэлл-Мэлл газетт» 21 и 28 февраля 1885 г. Уистлер представил свои эстетические и философские взгляды в полемичной форме в книге «Изящное искусство создавать себе врагов» (“The Gentle Art Of Making Enemies”, 1890).

Уайльда и Бердсли связал художественный проект иллюстрирования пьесы «Саломея», публикация которой на английском языке сопровождалась «перепалкой» издателя Джона Лейна, Обри Бердсли, Альфреда Дугласа и самого Уайльда. Перевод с французского, сделанный Дугласом, не понравился Бердсли, и он предложил сделать свой, а после выступил против указания Дугласа в соавторах с Уайльдом, который сильно отредактировал перевод пьесы [Эллман 2000: 456–457]. В письмах Бердсли упоминает, что Уайльд и Дуглас «неприятные люди»: “Both of them are really very dreadful people” [The Letters... 1970: 58]. Уайльд даже присваивал себе открытие художественного таланта Бердсли [Эллман 2000: 351].

В романе Льюиса имя Уайльда упоминается для создания образа Горация Загреуса, «великого шутника девяностых»: “The great practical-joker of the Nineties – Zagreus was that – that is enough! This man has laid violent

hands too upon the hem of Oscar's garment – Zagreus has done that – it is more than enough!" [Lewis 1932: 506]. Маскарадный костюм Загреуса (гл. XI), проанализированный нами ранее, напоминает о пристрастии Уайльда к эксцентричным нарядам, которое иронически прокомментировал Уистлер. Известно его письмо с историко-литературным комментарием костюма, состоящего из подбитого мехом зеленого пальто и польской конфедератки, который Уайльд заказал для американского турне: «ОСКАР! Как ты смеешь? Что это за неподобающий карнавал <...> и чтобы я больше не видел, как ты устраиваешь на улице маскарад» [цит. по: Эллман 2000: 186].

Льюис воспринимает Уайльда иронически-снижено, подчеркнуто телесно и физиологично, делая акцент на неприглядных сторонах его жизни [Lewis 1932: 172, 409, 506] и распространяя их на всю эпоху 1890-х гг. Уайльд назван «святым Оскаром» (Saint Oscar), а заглавие произведения “The Ballad of Reading Gaol” (1898), созданного после двухлетнего заключения в тюрьме, исковеркано как “Sobs in Quad, or the Ballad of a Broken hearted Fairy” [ibid.: 498]. По Льюису, Уайльд является Обезьяной Господней 1891 года – года, когда был напечатан «Портрет Дориана Грея» и написана «Саломея»: “a Nineties-culture, from that it must date, where this fatuous relic must have been a buck in the shadow of Oscar – oh an Ape-of-god of Ninety-one” [ibid.: 462].

Осмунд – живой двойник Уайльда для гостьи Сиб: “In the hanoverian Osmund Sib liked to think she saw, so she said, the living double of the blank fat mug of Oscar – and was not that legendary wit reincarnated in the brilliant Osmund? It was or the Sib was very much mistaken!” [Lewis 1932: 497]. Представление персонажей построено на афористичном сравнении Осмунда, который выглядит, как ганноверская лошадь, и Оскара с его «пустой толстой рожей». Затем сравнение подается в перевернутом ключе, синтаксически обозначенное знаком тире, когда Уайльду приписывается легендарное остроумие, а Осмунд назван блестательным. Завершает эту характеристику восклицательное предложение, содержащее в себе утверждение и отрицание

одновременно. В парадоксальном высказывании Льюис воссоздает афористичный стиль самого Уайльда и Леверсон, чтобы обозначить связь Сиб со временем 1890-х гг., показать ее представителем эпохи рубежа XIX–XX вв.

Живописец Джеймс МакНилл Уистлер (James Abbot McNeill Whistler, 1834–1903) тоже автор рецептов-сплетен в романе Льюиса. Бердсли оставил впечатления о его картинах в письмах, поэзии и на листах. В 1891 г. состоялось знаковое знакомство Бердсли с «Павлиней комнатой», расписанной Уистлером в 1876–1877 гг. в доме мецената и коллекционера Ф. Лейленда, которая стала одним из «примеров синтетического подхода к художественному оформлению частного жилища» [Андреева 2006: 49]. В этот же год под впечатлением полотна Уистлера «Гармония в сером и зеленом. Мисс Сесили Александр» (1873) Бердсли создает импрессионистические строки “The lights are shining dimly round about...” (“Lines Written in Uncertainty”) о пути лирического героя в темноте и сопротивлении стихиям как жизненным невзгодам [Бочкарева, Табункина 2010а: 67–69].

Как пишет С. Кэллоуэй, результатом посещения «Павлиней комнаты» стало накопление тем и мотивов, которые Бердсли «затем переработал в собственную версию японизма» [Оскар Уайльд. Обри Бердслей... 2014: 23]. На рисунке Бердсли «Посещение павлиней комнаты Уистлера» [Raby 1998: 18] узнаем тонкий и изломанный силуэт юноши с копной прямых волос. Лист «Кульминация» (“The Climax”, 1893) к пьесе Уайльда «Саломея» демонстрировал то, что Бердсли оставил прерафаэлитизм позади и нашел новые художественные пристрастия в живописи Уистлера и японских гравюрах: “...this drawing announced very clearly that Beardsley had left Pre-Raphaelitism behind and found new artistic allegiance in Whistler and Japanese prints” [Bade 2001: 37].

Черными чернилами и пером Бердсли на бумаге создает карикатуру на Уистлера (ок. 1893–1894, коллекция Розенвалд, Национальная галерея

искусства, Вашингтон). Художник изображен с преувеличенно полным телом и тонкими ногами. Дряблая кожа подбородка переходит в остроконечный галстук. Крупный пушистый цветок в петлице контрастен острому указательному пальцу правой руки, вытянутому по направлению бабочки, ставшей монограммой Уистлера уже с момента персональной выставки в Лондоне в 1883 г. [Вязова 2009: 304]. Подписью Уистлера в письме была бабочка [Эллман 2000: 162], бабочка изображена и на листе Бердсли «Глаза Ирода» к «Саломее» Уайльда.

В художественном мире романа Льюиса «Обезьяны Господни» Уистлер является образцом для Пьерпойнта, который был художником, но стал философом: “Pierpoint is a painter turned philosopher <...> He models himself upon Whistler” [Lewis 1932: 129]. Если Уайльд и Уистлер связаны с Осмундом, Загреусом и Пьерпойнтом, то имя Обри Бердсли связано с образом Сиб (Sib). Ее прототипом стала Ада Леверсон (Ada Leverson, 1865–1936) [Rintoul 2014: 605] – писательница, любительница словесных острот, автор сketчей в юмористическом журнале «Панч», знакомая практически со всем кругом «британского fin de siècle», прозванная Оскаром Уайльдом «Сфинкс» [Ада Леверсон 2017: 260]. После Первой мировой войны компании Леверсон добивались многие, в том числе Осберт и Сашеверелл Ситуэллы, – они «видели в ней интригующую личность, оставшуюся в живых из выцветшего прошлого Желтых книг», – вспоминает внук Леверсон, писатель, редактор и журналист Френсис Уиндем (1924–2017). Ада Леверсон была связана творческими и дружескими связями с семьей Ситуэлл. Находясь в переписке с Осбертом и Эдит, она дает советы в области культуры и публикации творческих работ, представляет себя активным читателем и критиком модернизма и авангарда (“as an active reader and critic of modernism and the avant-garde”), откликается на эссе об искусстве Льюиса, опубликованные в его журнале “Tyro” (1921–1922) [Mahoney 2019: 39]. Леверсон была адресатом писем Бердсли, автором пастиша и пародий на него и его произведения, проанализированных нами во 2 главе диссертации.

В романе «Обезьяны Господни» образ Сиб создан через характеристики, напоминающие рисунки Бердсли, в которых сочетаются массы черного и белого. Появляясь на вечеринке среди гостей Осмунда, Сиб названа «царствующим питомцем» (*“reigning pet”*), «предсказателем из далекой страны Девяностых»: *“his muffled aged soothsayer, come all the way from that far land of the Nineties”* [Lewis 1932: 354]. В образе Сиб значимы ее остроумие и черные викторианские накидки на плечах: *“with her bright craft, in her veiled voice”*; *“her black victorian wraps about her shoulders”* [ibid.: 359]. Накидка помогает Льюису визуализировать героиню и создать ее образ с помощью интермедиальных отсылок к графике Бердсли. На его листах к «Саломее» героини изображены в черных капотах или объемных платьях. О Сиб говорится как о «живом стартинном произведении»: *“living period-piece in crazy motion”* [ibid.: 498]. Ада Леверсон носила черную накидку, шляпы и платья, а также была глуха в конце жизни [Francis Wyndham 1982].

На вечеринке Осмунда Сиб «хрипло и уныло промурлыкала»: *“I have been looking round,’ husky and dull hurtled the Sib – communicating from afar off among the black Beardsley glades haunted by big inky vamps, and pirouetting amid the Fetes Galantes of the Naughty Nineties...”* [Lewis 1932: 361]. Обращаясь к Осмунду как бы из другого века, Сиб помещается в рисунки Бердсли – его черные поляны, прогалины, пятна. Бердсли изображал поляны, часто окаймленные деревьями и представляющие черное пятно, на листах с Пьеро и другими персонажами. Выражение *“big inky vamps”* создает образы роковых женских фигур, тоже выполненных Бердсли в виде больших черных пятен на листах 1893–1894 гг.: «Экслибрис для Джона Лумсдена» 1893 г., листы к «Саломее» – «Павлинья юбка», «Черная накидка», «Глаза Ирода», «Туалет Саломеи», «Сидящая Саломея», «Иоанн Креститель и Саломея», «Награда танцовщице», а также эскизы обложки альманаха «Желтая книга» 1894 г. [Оскар Уайльд. Обри Бердслей... 2014: 100–121]. Именно черное пятно характерно для Бердсли. Первый биограф и друг Бердсли вспоминает: *“Who has ever managed to suggest such colour in masses of black deftly*

composed?” [Ross 1909: 55]. Льюис в ранних (1899–1902) графических работах тоже пользовался линией и пятном. Однако он тяготел «к абстрактному сведению формы в линии и пятна», его рисунки отличались «геометризацией форм, сложными угловатыми построениями» [Токарева 2016: 31].

Еще одна характеристика Сиб через реминисценцию к XVIII в. – “...and pirouetting amid the Fêtes Galantes of the Naughty Nineties” – тоже связана с Бердсли и его интересом к этому столетию и «Галантным праздникам». Воображению Бердсли был близок «мир элегантного отдыха» – «fêtes galantes, прогулки верхом, балы и фривольные сценки в будуарах», – созданный Фрагонаром, Ватто и другими художниками XVIII в., чьи книги из серии “Les Artistes Célèbres” с увлечением собирает Бердсли [Стерджис 2014: 183]. В письме к английскому граверу У. Ротенштейну Бердсли пишет, что нашел в Лондоне магазин, где за низкую цену можно приобрести «очень веселые современные гравюры Ватто»: “very jolly *contemporary engravings from Watteau*” [The Letters... 1970: 54]. Название “Fêtes galantes” носит стихотворный сборник 1869 г. французского поэта-символиста Поля Верлена, с которым Бердсли встречался в ноябре 1893 г., в Лондоне, куда Верлен прибыл для чтения лекций. В письме к Р. Россу Бердсли называет его “a dear old thing” [ibid.: 58]. Интерес к Верлену проявился и позже, когда в 1897 г. Бердсли пишет французскому библиофилю Октаву Узанну, что будет рад увидеть копию “La bonne chanson” («Добрая песнь») Верлена [ibid.: 327].

В романе Льюиса Сиб «делает пируэты» (“pirouetting”) среди «галантных праздников» шальных 90-х. Слово *pirouetting* от фр. *pirouette* – термин классического танца, обозначает поворот, оборот. Вращения и обороты Сиб сходны с движением карандаша или пера и развитием творческой техники Бердсли. От периода пятна и линии 1893–1894 гг. (это листы к «Желтой книге» и «Саломее») он идет к увлечению французским искусством, представлению эстетизированной природы с фонтанами, павильонами – это листы к журналу «The Savoy», задуманному во время

пребывания Бердсли во Франции [Fletcher 1987: 110], и к роману «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера». Льюис использует техническую и образную стороны творчества Бердсли. Например, сцена, когда Мелани (*“her cat’s body”*) соблазняет Дэна (*“my poor wild black lily”*), манипулируя в «белых перчатках» (*“white-gloved hand”*) над его головой с угольно-черными волосами (*“a coal-black sculpture”* [Lewis 1932: 106]), вызывает ассоциации с иллюстрациями Бердсли к «Саломее» Уайльда.

Если эпоха 1890-х гг. охарактеризована в романе Льюиса с помощью пищевых метафор, то диалоги на вечеринке Осмунда созданы с помощью батальной, военной лексики. Смена словаря может быть связана с военным опытом Льюиса, а также с показом отрыва рубежа XIX–XX вв. от послевоенного времени. Для Сиб командный оклик Осмунда был как удар в живот. Она тяжело задышала в ответ, вздрогнула, могла только пошевелить губами: *“Sib panted back as she violently started. She was able only to talk with her lips, Sib had no breath and answered with a pant, as if struck in the stomach with the word of command. It was behindhand – the pant got to her lips too late for its words. Inaudible almost”* [Lewis 1932: 497]. Голос Харриет Финниан Шоу был как выстрел в море пушечным ядром, которое выбило воздух из тела Сиб, и ее голос превратился в писк: *“... like the sound of a gun at sea, the counter-tenor boom of Harriet. The Sib squeaked hoarsely. Harriet’s cannon-ball had hit her in the midriff – it knocked, in one big gutta-percha squeeze, all the breath out of Sib’s body, in a thick squeak”* [ibid.: 497]. Роман «Обезьяны Господни» начинается с общего пролога *“DEATH – THE – DRUMMER”* («СМЕРТЬ – БАРАБАНЩИК»), а первая подглавка пролога *“OH DEAR MABEL!”* – это отсылка к переписке ветеранов Первой мировой войны из США [Streeter 1918]. Фредигонда названа «ветераном» сплетен (*“veteran gossip-star”* [Lewis 1932: 7, 10]). Темой смерти начинается и заканчивается роман.

Сопоставление романа Уиндема Льюиса «Обезьяны Господни» с произведением Обри Бердсли «Под Холмом» связано с синтетическим

характером творчества обоих авторов, подчеркнутой визуальностью и маскарадностью, сатирой и гротеском. Прямая ссылка на Уайльда, Бердсли и Уистлера связана с пищевым кодом, за которым скрываются знаки 90-х гг. XIX в. – сплетни и афоризмы. Эпоха 20-х гг. XX в. создана с помощью батальной, военной лексики.

Через прямую реминисценцию к Бердсли создан также образ Сиб, прототип которой – Ада Леверсон – создавала пастиши на произведения Бердсли. Важность образа Бердсли для Льюиса подчеркивает внимание к его графической технике линии и пятна и сюжетам «Галантных праздников». Интерес Льюиса к периоду эстетизма и декаданса в 20-е гг. XX столетия, который был ярким взрывом в викторианской Англии, может быть объяснен характером самого Льюиса, творческая манера которого резкая, конфликтная и непримиримая.

## Выводы по главе 5

Романы Джона Голсуорси «Белая обезьяна» и «Серебряная ложка» и Уиндема Льюиса «Обезьяны Господни» отражают художественно-эстетическую атмосферу в Англии 1920-х гг. Оба писателя активно участвовали в эстетической полемике как прямыми высказываниями в журнальных статьях, так и опосредованно в своих романах.

Отсылки к Бердсли в критической статье и двух романах обнаруживают чуткость крупнейшего писателя-реалиста Дж. Голсуорси к нереалистическим явлениям, полемику с современным искусством, интерес к эпохе рубежа XIX–XX вв. В романах «Белая обезьяна» и «Серебряная ложка» творчество Бердсли противопоставляется лицемерию и бесчувственности британцев. Вымышенный художник Обри Грин, как и Бердсли, создает новый тип женской красоты, напоминающий чувственность французских импрессионистов и изящество русского балета. Сатирически

изображены в романе «Белая обезьяна» вертигинисты – так иронически называет Голсуорси вортицизм, создателем которого был Уиндем Льюис.

Эстетику «остранения» провозглашает Пьерпойнт – герой-идеолог романа У. Льюиса «Обезьяны Господни», за которым исследователи видят самого автора. Синтетический талант Льюиса, карнавальность и гротеск позволяют сопоставить его роман «Обезьяны Господни» с романом О. Бердсли «Под Холмом». Две прямые реминисценции к Бердсли в романе «Обезьяны Господни» сатирически изображают Сиб (прототип – Ада Леверсон) на вечеринке «обезьян от искусства» как мастерицу в создании сплетен – «блюд под соусами желтых девяностых». Обращаясь к Осмунду как бы из другого века, Сиб изображается на фоне черных полян Бердсли, населенных его большими чернильными вампиршами и танцует на галантных праздниках «порочных девяностых», изображенных на рисунках графика. Но она «падает» под ударами тяжелой артиллерии нового века, в создании которой Льюису принадлежит не последнее место.

## ГЛАВА 6.

### ОБРИ БЕРДСЛИ КАК СИМВОЛ СВОБОДЫ И НОВИЗНЫ В РОМАНАХ ГЕРБЕРТА УЭЛЛСА

Герберт Уэллс (Herbert George Wells, 1866–1946) родился на шесть лет раньше Обри Бердсли. Оба в юности были вынуждены работать в офисе клерками. Уэллс сопровождал письма забавными рисунками или заменял ими само письмо, «оставляя внизу место для одной-двух строчек», иллюстрировал свою рукопись «Маргаритка в пустыне», в которой высмеивались короли, политики, генералы, епископы, рисовал карикатуры [Кагарлицкий 1989: 36, 37, 79]. Бердсли непременно говорил о себе как о писателе и его творчество художника тесно связано с литературой – он создавал листы к произведениям мировой литературы и к собственным поэтическим и прозаическим опусам. Бердсли хотел стать писателем и оставил литературное наследие, но получил всемирную известность как художник-график, создатель стиля модерн.

В 90-е гг. XIX в., на которые пришелся пик творческого взлета и популярности Бердсли-художника, Уэллс только становится известным писателем. Как художник Бердсли публично проявил себя в 1893 г., когда поступил крупный заказ от издателя Дж. Лейна на оформление книги «Смерть Артура» Т. Мелори. Затем он сделал виньетки к книге «Острословия» С. Смита и Р. Б. Шеридана, собранные У. Джеррольдом. В 1894 г. Бердсли оформил пьесу «Саломея» О. Уайльда. В этом же году состоялась прижизненная выставка его рисунков в галерее Дадли вместе с полотнами Моне, Дега, Сарджента, Чарльза Фупса, Уолтера СиккERTA, Филипа Уилсона Стира: «Бердслея не упоминали во всех обзорах, но его заметили и похвалили» [Стерджис 2014: 150]. Далее карьера графика идет по восходящей, Бердсли вырабатывает новый стиль: в 1896 г. создал листы к поэме А. Поупа «Похищение локона». Начав с создания обложки для журнала “The Studio” (1893), Бердсли станет художественным редактором

журнала “The Yellow Book” (1894), а в 1896 г. начнет издавать свой журнал “The Savoy”, в котором «во всем блеске раскрылся талант Бердслея» [Савельев 2007: 272]. В журнале были опубликованы баллады «Три музыканта» и «Баллада о парикмахере», первые главы его истории о Венере и Тангейзере, задуманной еще в 1894 г., перевод “Catullus: Carmen CI” и многочисленные рисунки.

Первые литературные произведения Уэллса появились в печати в 1887 г. Рассказ «Препарат под микроскопом» (“A Slip Under the Microscope”), с которого начинается карьера Уэллса-новеллиста, увидел свет в 1893 г. После этого он регулярно печатает свои рассказы в английских периодических изданиях [Кагарлицкий 1989: 117]. Имя Уэллса «прогремело по англоязычному, а потом и всему остальному миру» в 1895 г., когда вышли книги «Избранные разговоры с покойным дядей и два других воспоминания» (“Select Conversations with an Uncle (Now Extinct) and Two Other Reminiscences”), «Машина времени» (“The Time Machine”), «Чудесное посещение» (“The Wonderful Visit”), сборник новелл «Похищенная бацилла и другие происшествия» (“The Stolen Bacillus and Other Incidents”) [Кагарлицкий 1989: 99]. После издания новых романов в 1896 г. «литературная слава Уэллса упрочилась» и с этого времени «он окончательно посвящает себя литературной деятельности» [Кагарлицкий 1958: 525]. «Звездный час» пришелся на 1897 г. после выхода романа «Человек-невидимка» (“The Invisible Man”) [Кагарлицкий 1989: 171].

Творчество Бердсли и Уэллса сближает эстетическая установка на жанровый синтез. Бердсли трансформировал и смешивал разные поэтические и прозаические жанры: «Такие “пограничные” жанры, как стихотворение в прозе, афоризм, эссе, стихотворный комментарий к рисунку занимают в его литературном наследии не периферийное, а центральное место наряду с философской лирикой и романтической сказкой. Вместе с тем ни один из жанров не используется в “чистом” виде» [Бочкарева, Табункина 2010а: 204]. У Уэллса, как отметила Н. П. Михальская, наблюдается «перерастание

научно-фантастического романа в роман социально-политический и бытового романа в социально-психологический» [цит. по: Любимова 1990: 4]. Тангейзер, герой произведения Бердсли «Под Холмом», попадает в вымышленный, словно нарисованный, мир Холма, а сцены романа создаются как картины. Герои обоих анализируемых нами романов Уэллса представляют себя не такими, какие они есть. Хупдрайвер («Колеса фортуны») воображает себя храбрее, состоятельнее, примеряет на себя разные роли; Теодор («Бэлпингтон Блэпский») не просто создает воображаемый мир, но прописывает себя в этом мире под другим именем. Бэлпингтон Блэпский настолько захватывает сознание Теодора, что даже «врывается» в повествование, мысли Теодора пересекаются с мыслями Бэлпингтона. Роман завершается «разочарованием» Теодора и «победой» Бэлпингтона Блэпского, возвышением его в качестве капитана Блэп-Бэлпингтона (см. об этом: [Бердышева, Новокрещенных 2024: 18–23]).

По утверждению исследователя, Уэллс уже в начале творческого пути стоял на позициях реализма и реалистического романа, «критикуя эстетизм, а позднее модернизм» [Любимова 1990: 4–5], а Обри Бердсли представлял декадентскую сторону эстетической полемики эпохи. Однако сравнительный анализ их произведений проясняет сложность и неоднозначность этой полемики, эволюцию взглядов Уэллса. Фантастическими сюжетами Уэллс пытался перевернуть традиционные, скованные предрассудками представления людей и показать мир в допущении, каким он мог бы быть. Бердсли же гротескными рисунками изображал мир таким, каков он есть.

Прямые упоминания имени Бердсли обнаружены в романах Уэллса «Колеса фортуны» (“The Wheels of Chance”, 1896) и «Бэлпингтон Блэпский» (“The Bulpington of Blup”, 1932). Наша задача – исследовать восприятие творчества Обри Бердсли Гербертом Уэллсом. Проблема рецепции творчества Бердсли Уэллсом не привлекала ранее исследователей, хотя творчество Уэллса было в фокусе внимания литературоведов, например, в статьях и монографиях Ю. И. Кагарлицкого (1958), Д. М. Урнова (1962) и

М. В. Урнова (1970), Н. П. Михальской (1978), А. Ф. Любимовой (1990), а также в публикациях зарубежных ученых в издаваемом обществом The H. G. Wells Society с 1976 г. журнале “The Wellsian” (см. об этом: [Новокрещенных 2024а: 128–140]).

Роман «Колеса фортуны» называют «первым бытовым романом» [Кагарлицкий 1989: 187], «первым социальным романом» (“first social novel”) (Young, 1999) и «ранним “реалистическим” романом» (“earliest ‘realistic’ novel”) (Hammond, 2001) в творчестве писателя [Wanggren 2012: 138]. В этом произведении впервые появляется фигура «маленького человека», ставшая традиционной для следующих романов Уэллса [Кагарлицкий 1989: 8, 261]. Обилие топографических деталей [Hammond 1979: 141] позволяет выстраивать велосипедный маршрут главного героя Хупдрайвера (McVey, 1995) [Wanggren 2012: 138]. Роман «Колеса фортуны» рассматривается в диссертации Л. Ванггрен в связи с проблемой гендера и технологий в викторианстве, а также фигурой «Новой Женщины» (“New Woman”): езда женщины на велосипеде ассоциируется с ее свободой, а велосипед понимается как способ эмансипации [Wanggren 2012: 109]. Уэллс определяет Джесси Милтон (Даму в сером) как «Новую Женщину» [Tyrrell 2016: 52].

Роман «Колеса фортуны» Ю. И. Кагарлицкий в разделе академического издания «История английской литературы» (1958) не упоминает, тогда как роман «Бэлпингтон Блэпский» называет «крупным» романом, который продолжает «линию социально-политического романа, лишенного фантастического элемента», и в котором мир изображается через сатирический образ человека [Кагарлицкий 1958: 552]. А. Ф. Любимова пишет о внешнем сохранении структуры воспитательного романа, в котором перед читателем предстает биография «антигероя»: «Подчеркнуто идеологическая интерпретация темы воспитания, рассмотрение ее через призму важнейших политических событий эпохи позволяет говорить о жанровом синтезе идеологического и политического романов в рамках биографической фабулы» [Любимова 1990: 85].

Дж.-Р. Хаммонд называет роман «Бэллингтон Блэпский» “anti-Bildungsroman” [Hammond 1979: 207–209], а К. Гэннон – “failed bildungsroman” [Gannon 2005: 509]. Это «неудачный» роман воспитания, потому что герой, наблюдая за успехами друзей и их серьезными взаимоотношениями, рассказывая в финале романа о лживых военных подвигах, остается безвестным и одиноким, без перспектив на карьеру или близких отношений с кем-либо, кроме своего воображаемого «я». Он превратил себя в эстетический объект, картину с самого себя, над которой он постоянно размышляет [ibid.]. Данная Д. Г. Жантиевой высокая оценка романа как «вершины послевоенного творчества» связана с искусством Уэллса в построении образа героя: автор, «вскрыв истоки “бэллингтонства”, прослеживает постепенное развитие этих черт, разоблачает своего героя “изнутри”, показывая ход его мыслей» [Жантиева 1965: 232].

## 6.1. Роман «Колеса фортуны» и «перья» на рисунках О. Бердсли

В 1896 г. издательство Дж.-М. Дента опубликовало роман Уэллса «Колеса фортуны», который был четвертым по счету в литературном багаже писателя после «Машины времени» (“The Time Machine”, 1895), «Чудесного посещения» (“The Wonderful Visit”, 1895), «Острова доктора Моро» (“The Island of Doctor Moreau”, 1896). В этом же издательстве в 1893–1894 гг. вышла книга «Смерть Артура» (“Le Morte d’Arthur”) Т. Мелори, к которой Бердсли выполнил заставки, страничные листы и другие элементы издания. Это был первый масштабный проект юного художника.

В апреле 1896 г. в руках читателей оказался роман Уэллса «Остров доктора Моро» [Кагарлицкий 1989: 157], а в октябре этого же года Бердсли в письме А. Раффаловичу интересуется, не *romance* ли это: “No I have not read *The Island of Dr Moreau*. Is it a romance? So good of you to say you will send it me” [The Letters... 1970: 189]. *Romance* для Бердсли был очень важен, а «остров» мог напомнить хронотоп чудесного места его собственной

«Истории о Венере и Тангейзере», семь глав которой уже были опубликованы в первых двух выпусках журнала “The Savoy”. В это же время художник перерабатывает для альбома избранных рисунков лист 1891 г. «Возвращение Тангейзера на гору Венеры», который он подарил издателю Денту [Стерджис 2014: 328].

«Колеса фортуны» – экспериментальный роман в традиции XVIII в. с активным авторским ироническим присутствием, с комментарием событий и героя. Этот ирои-комический роман Уэллса был впервые опубликован с рисунками Дж. Эйтона Симингтона (J. Ayton Symington, 1856–1939) с подзаголовком «Отпускное приключение» (“A Holiday Adventure”), который в других прижизненных изданиях сменился на подзаголовок «Велосипедная идиллия» (“A Bicycling Idyll”).

С другой стороны, «Колеса фортуны» можно рассматривать в традиции размышлений Ч. Диккенса, Д. Рескина, Т. Карлейля, У. Морриса, С. Батлера, Р. Киплинга о промышленном развитии Англии XIX в. и о научно-техническом прогрессе в целом: «Лишь в эпоху Киплинга и Уэллса машину попытались осмыслить как “новую форму прекрасного”. До этого же машина вызывала к себе только отвращение» [Чекалов 1970: 210]. Разгаром увлечения велосипедами среди мужчин и женщин отмечены в Великобритании 1894–1895 гг. [Wanggren 2012: 111]. Бердсли тоже осмысляет тему транспорта в сатирическом стихотворении “A Ride in an Omnibus” (1887) [Бочкарева, Табункина 2010а: 51–56; Табункина 2012а: 133–145].

В романе «Колеса фортуны» молодой приказчик из магазина мануфактуры Хупдрайвер (Hoopdriver), получив долгожданный десятидневный отпуск, отправляется «в свой великий велопробег» по Южному побережью Англии (“his great Cycling Tour along the Southern Coast”). Уже первые главы романа выполнены в комическом ключе, когда Уэллс «разоблачил» своего героя, упомянув «ежевечерние напряженные борения» приказчика, осваивающего велосипед [Уэллс 1964, 8: 418]. Комизм

создают контрасты в жизни героя (серость и бледность его рабочих будней и яркость и реалистичность синяков, полученных при падении с велосипеда), афоризмы о радости отпускного дня: «Первое отпускное утро – самое восхитительное, ибо все ваше богатство еще у вас в руках»; «Вышел из отдела – и ты человек!» [там же: 423, 427]. После описания душной конторы, повелительных окриков и душевных страданий приказчика читатель находит не гневный выпад автора в адрес социальной системы, а упрямое освоение этим «маленьkim человеком» технического средства, одного из символов цивилизации в конце XIX в.

Хупдрайвер катается на велосипеде не очень хорошо, что становится очевидно в момент его встречи с дамой, которая в дальнейшем стала предметом интереса героя, а ее спасение от преследователя – сюжетом романа. Когда на дороге появилась Дама в сером (Джесси Милтон), героя охватили самые сильные эмоции (“the most violent emotions”), объясняемые необычайной ее привлекательностью и фактом наличия у нее велосипеда и брюк: «Она была в красивом голубовато-сером костюме, и солнце, освещавшее ее сзади, как бы очертило золотом ее силуэт, оставив все остальное в тени. Хупдрайвер все же заметил, что она молода, довольно стройна, темноволоса, глаза у нее блестящие, а щеки горят румянцем. Что до нижней части ее туалета, то она вызвала у него крайнее недоумение» [Уэллс 1964, 8: 430]. Велосипед Хупдрайвера начал «беспрецедентно вилять», демонстрируя «декадентскую извилистость» и оставляя след, подобный «перьям Бердсли»: “It is undeniable that it became convulsed with the most violent emotions directly the Young Lady in Grey appeared. It began an absolutely unprecedented Wabble – unprecedented so far as Hoopdriver’s experience went. It ‘showed off’ – the most decadent sinuosity. It left a track like one of Beardsley’s feathers. He suddenly realised, too, that his cap was loose on his head and his breath a mere remnant” [Wells 1896]. Начало предложения «Нельзя отрицать, что...» (“It is undeniable that...”), повтор экспрессивно окрашенного слова «беспрецедентный» (“unprecedented Wabble”) в контексте движения

велосипеда и в сравнении его с опытом героя (“unprecedented so far as Hoopdriver’s experience”) подчеркивают комизм в обрисовке сцены.

Неумелое движение велосипеда, его вихляние на дороге (“showed off”) соотнесено с извилистыми, волнообразными линиями декаданса (“the most decadent sinuosity”). Линия в стиле модерн играет роль средства художественной выразительности и способа обозначения предмета и присуща прежде всего графике [Сарабьянов 2001: 288, 294]. Поэтому неслучайно дальнейшее упоминание имени Обри Бердсли и рисунка перьев, на которые похожи следы от колес вихляющего велосипеда: “a track like one of Beardsley’s feathers”. Обложка к «Саломее» Уайльда так и называется – «Перья павлина» (“Peacock Features”, 1894). Действительно, скругленный и волнообразный край, обрамляющий глазок пера павлина на листе, напоминает движение велосипеда из стороны в сторону при потере ездоком равновесия. Этот рисунок сходен с рядами мелких точек, чешуеобразными полукругами на изображениях павлина и его хвоста (листы «Павлинье платье», «Глаза Ирода»), платья Саломеи («Награда танцовщице»). Ряды мелких точек превратились в рокайльное кружево на листах Бердсли к поэме А. Поупа «Похищение локона» (1712), изданной в первые месяцы 1896 г., как раз в год публикации романа Уэллса.

Светская дама Белинда, главная героиня поэмы А. Поупа, предпринимает активные действия по наказанию барона, укравшего ее локон. Бердсли на листах тщательно и с любовью декорирует сцены из поэмы, подчеркивая витыми линиями решительные позы красавицы и уверенность ее в своей красоте: статный профиль с полузакрытыми глазами и направленный от себя веер на листе «Туалет Белинды» (1896). Белинда сдвигает брови, гневно прищуривает глаза и подается вперед так, что кринолин уронил стул. На листе «Битва красавцев и красоток» (1896) Белинда бросается в битву со светскими щеголями. Рисунки по стилю были «одновременно усовершенствованием и упрощением перегруженных деталями иллюстраций» к «Под Холмом» [Стерджис 2014: 308]. Сравнивая

образы Белинды и Венеры, мотив волос (локона) и мотив зеркала в поэме Поупа и романе Бердсли, а также на его листах к обоим произведениям, мы обнаружили, что «Бердсли находился под сильным впечатлением от поэмы Поупа во время создания собственного произведения, заимствуя из нее мотивы, образы и иронический пафос. Однако конфликт красоты и добродетели в романе Бердсли совершенно снимается карнавальным гротеском, переворачивающим все устоявшиеся нормы, нарушающим всякое чувство меры и шокирующим даже самого искушенного читателя. Рокайльная игра локоном превращается в сладострастную вакханалию, характерную для модерна» [Бочкарева, Табункина 2010а: 154–155]. Уэллсу, вероятно, импонировал акцент на решительности и уверенности в Белинде, тоже подчеркнутый Бердсли на листах. Однако упоминание Бердсли отражает ироническую реакцию Уэллса на женскую эмансипацию.

В переводе романа «Колеса фортуны» на русский язык Т. Кудрявцевой и В. Ашкенази линии от колес названы «умопомрачительными загогулинами – совсем как на рисунках Бердсли» [Уэллс 1964, 8: 430]. «Загогулинами» называет Андрей Белый рисунки «московского Бердслея» Н.П. Феофилактова и подмечает сходство и одновременно разницу художников. В редакции журнала «Весы» Феофилактов «валялся на синем диване, иль зубы свои ковырял зубочисткой, иль профиль в ладони ронял: профиль, как у Бердслея; не верьте его “загогулинам”: страшный добряк и простак» [Белый 1990: 409]. Феофилактов на обложке журнала к № 11 за 1905 г. изображает профиль Бердсли, обхваченный руками с длинными тонкими пальцами, как на знаменитой фотографии Ф. Эванса 1896 г. Московский художник «интерпретировал не одну лишь графическую манеру своего кумира. Не меньше волновали его жеманные персонажи, многозначительная недосказанность сюжетов, шокирующая эротика» [Герчук 2004: 121].

Велосипед и связанная с ним женская одежда противоречили викторианской моде и связывались с французским влиянием: “Strange doubts

possessed him as to the nature of her nether costume. He had heard of such things of course. French, perhaps” [Wells 1896]. Когда Дама в сером приблизилась, Хупдрайвер разглядел ее яркие глаза и приоткрытые губы, а костюм вызвал возглас, оформленный в романе заглавными буквами. “She was flushed, a little thin, and had very bright eyes. Her red lips fell apart. She may have been riding hard, but it looked uncommonly like a faint smile. And the things were – yes! – RATIONALS!” [ibid.]. Умолчание названия одежды подчеркивает ее таинственность и дерзость. Слабое умение ездить на велосипеде приводит Хупдрайвера к падению, и следующий абзац о том, как он пытался выпрямить ход велосипеда, завершается восклицанием “These unwomanly women!” [ibid.]. Создавая образ велосипедистки, Уэллс поддерживает антивикторианские позиции, сходясь в этом с эстетом Обри Бердсли.

Хупдрайвер – это герой с богатым воображением (главы “The imaginings of Mr. Hoopdriver’s heart”, “The dreams of Mr. Hoopdriver”), которое дорисовывает происходящие с ним события, и художественными задатками, которые он мечтает развить. Он был поэтом, но не написал ни строчки: “was … a poet, though he had never written a line of verse”. Еще в детстве у него обнаружились задатки к рисованию (“incipient talent”), а в Гилфорде он покупает блокнот и карандаш, чтобы делать зарисовки в путешествии (“busily sketching”), и мечтает, как встречающиеся ему люди будут узнавать в нем художника из «Панча»: “My gracious! One of them Punch men” [Wells 1896].

Мечтательное и торжествующее выражение лица Хупдрайвера в сценах воображаемой драки с Бичемелом создано через энфрастическую отсылку к полотну Джеймса Сента (James Sant, 1820–1916) «Пробуждение души» (“The Soul’s Awakening”, 1888), на котором изображена юная дама, поднявшая глаза кверху и прижавшая книгу к груди: “One might have paired him with that well-known and universally admired triumph, ‘The Soul’s Awakening,’ so sweet was his ecstasy” [Wells 1896]. Ирония Уэллса, симпатизирующего своему герою, заключается в соотнесении религиозной причины возвышенного

состояния души героини Сента и воображения Хупдрайвера, мечтающего о гиперболизированной и физически неосуществимой телесной расправе с соперником, который соблазнил на побег Джесси Милтон: «вот Бичемел, шатаясь, падает навзничь от удара внушительного, но, по правде сказать, не очень сильного, кулака мистера Хупдрайвера; вот тело Бичемела – 5 футов 9 дюймов – поднято в воздух, и оно извивается и корчится под страшными ударами хлыста» [Уэллс 1964, 8: 480]. Душа Хупдрайвера «пробудилась» к новой жизни в авантюрном бегстве-путешествии, которое завершается обнадеживающими словами повествователя о судьбе героя: «Завтра надо рано вставать, вытирая пыль, заниматься все той же обыденщиной, начинать все сначала, с той лишь разницей, что теперь появились чудесные воспоминания и еще более чудесные мечты, а на смену противоречивым желаниям пришли честолюбивые планы» (“wonderful memories and still more wonderful desires and ambitions replacing those discrepant dreams”) [Уэллс 1964, 8: 590; Wells 1896].

Джесси Милтон тоже мечтает развить свои литературные способности. Вдохновившись произведениями Оливии Шрейнер и Джорджа Эджертона, первую книгу рассказов которой “Keynotes” иллюстрировал Бердсли в 1895 г., она планирует заняться литературным трудом, организовать свою жизнь по-новому. Отсылка к полотну Дж. Уистлера «Гармония в сером и зеленом: мисс Сисели Александр» (1872–1873) и другим его картинам, отражающим пристрастие к серому цвету, очевидна в наименовании героини “the Young Lady in Grey” – так она представлена в экспозиции, т. е. при первом появлении в романе. Художественные эксперименты Уистлера в области цвета и света можно соотнести с обстоятельствами жизни героини (она не совсем представляет, что будет делать, сбежав от мачехи и потом от Бичемела), с авантюрным появлением ее в жизни Хупдрайвера и с их побегом на велосипедах. Таинственность героини и мечтательность героя подчеркиваются именованием ее «Дамой в сером» и в речи повествователя, и в сознании героя (напротив, Бичемел фамильярно называет ее Джесси).

Побег героев состоялся в лунную ночь, пейзаж которой создан в духе романтизма. Это волшебство лунного сияния и эльфы, сказочный мир, приглушенные голоса и нежные, тревожащие душу мелодии, бок о бок два странника: “There is a magic quality in moonshine; it touches all that is sweet and beautiful, and the rest of the night is hidden. It has created the fairies, whom the sunlight kills, and fairyland rises again in our hearts at the sight of it, the voices of the filmy route, and their faint, soul-piercing melodies. <...> And in silence under her benign influence, under the benediction of her light, rode our two wanderers side by side through the transfigured and transfiguring night” [Wells 1896]. Затем иронично отмечается, что «нигде луна не сияла так ярко, как в голове мистера Хупдрайвера» [Уэллс 1964, 8: 499–500], назвавшегося при знакомстве вымышленным именем Каррингтон, так как стыдился своего настоящего имени.

Уэллс поощряет сближающее героев стремление к свободе, однако иронически относится к нему. Упоминание Бердсли в романе «Колеса фортуны» связано с модным увлечением велосипедами, образом «новой женщины» и реакцией на нее молодого героя. Романтическая ирония Уэллса, на наш взгляд, близка в этом романе иронии Бердсли.

## **6.2. О. Бердсли как оформитель книжных серий и журналов в романе «Бэлпингтон Блэпский»**

Поздний роман Уэллса «Бэлпингтон Блэпский» демонстрирует изменение в восприятии творчества Бердсли. Ссылаясь на художника-графика в этом романе, Уэллс, как и Льюис в романе «Обезьяны Господни», представляет его в контексте культурной ситуации 1890-х гг. Творчество Бердсли становится фактом биографии, детства и воспитания главного героя Теодора Бэлпингтона, а также деталью визуального образа эпохи – отец Теодора, как и Бердсли, оформляет и иллюстрирует книги и журналы.

Теодор родился сразу после бракосочетания Клоринды и Раймонда, т. е. в 1890-е гг. – время расцвета декаданса в Англии. Отец Теодора забросил учение в Оксфорде и сменил его на эстетский образ жизни – “aesthetic life” [Wells 1942: 12]. Молодость Раймонда пришлась как раз на бурные девяностые, он участвовал в кипящей лондонской жизни, выходя за рамки общепризнанных границ: «У него был короткий лучезарный период холостой жизни в Лондоне: студии, кафе “Рояль”, эпиграммы перед завтраком и блестящая будущность, самоутверждающаяся в язвительных выпадах по адресу общепризнанных имен» [Уэллс 1964, 13: 7].

Мать Теодора, как и Джесси Милтон из романа «Колеса фортуны», воплощала образ новой женщины. Клоринда и ее сестры – «все до одной катались в шаровалах на велосипеде, и некуда было деваться от их папирос. Но они отнюдь не интересовались гольфом, этой игрой для старых, чудаковатых джентльменов, и с необыкновенным азартом играли в теннис» [Уэллс 1964, 13: 6]. Уэллс создает образ эпохи, объединяя в одном абзаце (приведем его полностью) сведения об исторической ситуации, литературе, моде, религии, нравах, быте, технике: «Бракосочетание состоялось в славные дни царствования королевы Виктории, когда Уайлд и Уистлер были великими светилами на горизонте артистического мира, а “Псевдонимы” и “Лейтмотивы” стояли рядом в книжных лавках. Запад только что открыл русский роман и скандинавскую драму. Фрэнк Гаррис заполонил “Сатерди рэвью”, а Обри Бердслей украшал “Желтую библиотеку”. Смутные воспоминания о Ренессансе сквозили в костюмах и нравах эпохи: кринолин был упразднен, а протестантство уже начинало казаться безвкусным и плоским. Либерализм и Свобода уступали место Вольности и Страсти» [Уэллс 1964, 13: 6].

Имя Бердсли связано уже с книжными сериями, состоящими из произведений малоизвестных или начинающих авторов: “when *Pseudonyms* jostled *Keynotes* in the booksellers’ shops” [Wells 1942: 12]. Книжная серия «Лейтмотивы», или «Ключевые записки» в традиции перевода на русский

язык (“Keynotes”), опубликованная Дж. Лейном в 1893–1896 гг., состоит из 33 произведений [Bassett 2023a]. Эти 19 книг рассказов (short stories) и 14 книг романов (novels) показывают, как пишет У. Харрис, что происходит с художественной литературой 90-х гг. XIX столетия, если мы бросим взгляд за пределы Уайльда, Бердсли, Бирбома и «Клуба рифмоплетов» [Harris 1968: 1407]. Серия «Лейтмотивы» объединяла начинающих английских авторов. Исключением стал третий том – это роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди» в переводе Л. Милман. Его издание объясняется растущим интересом в конце XIX в. к русской литературе. Обложку к роману сделал Бердсли [Табункина 2011а: 321–328]. В целом к серии Бердсли разработал обложки 25 книг [Бердслей 2002: 48], орнаменты, монограммы – ключи, в которые были вписаны инициалы автора произведения.

Вторая книжная серия, «Библиотека псевдонимов» (“Pseudonyms”), включала 55 книг [Bassett 2023b]. Издателю Т. Фишеру Анвину не хватало престижа и капитала для привлечения известных авторов, поэтому он сосредоточился на произведениях новых или неизвестных авторов, и новаторством издателя стал выпуск однотомных изданий, которые было легче реализовать [Bassett 2004]. Для этой серии Бердсли сделал цветной постер, на котором в японской манере был интерпретирован сюжет девушки с книгами, ставший в 1894 г. обложкой для № 1 журнала «Желтая книга» [Стерджис 2014: 235].

В романе Уэллса перечисление книжных серий, в оформлении которых участвовал Бердсли, завершается прямым указанием на журнал «Желтая книга», в котором он был художественным редактором: “Aubrey Beardsley adorned the *Yellow Book*” [Wells 1942: 12]. Выход «Желтой книги» был знаковым событием, его приняли в основном недоброжелательно, а «рисунки Бердслея были восприняты как пример всего самого декадентского, сладострастного и пикантного» [Стерджис 2014: 215]. Он декорировал журнал и сам являлся его украшением: «благодаря его усилиям были заданы высокие художественные стандарты как в области содержания, так и в том,

что касается формы»; журнал стал «выдающимся событием в культурной жизни Англии» [Савельев 2007: 268–269]. Редакторы О. Бердсли и Г. Харланд, издатель Дж. Лейн хотели, чтобы “The Yellow Book” была книгой по форме и содержанию: «книга, которая будет прочитана и которую можно будет поставить на полку и еще раз к ней вернуться» [цит. по: Савельев 2007: 257]. Поэтому слово «библиотека» в переводе романа М. Богословской для названия журнала “The Yellow Book” обосновано: «...Обри Бердслей украсил “Желтую библиотеку”» [Уэллс 1964, 13: 6].

В 1894 г. вышли четыре выпуска журнала «Желтая книга», в которых Бердсли принял участие. В романе «Бэлпингтон Блэпский» отец Теодора, как и Бердсли, сотрудничает в «Желтой книге». Ее выпуски находятся на книжной полке Раймонда рядом с сочинениями Ришара Ле Гальена, писавшего для журнала, а также романами Мередита, Конрада, Гарди: “the writings of Richard Le Gallienne which were squeezed into a shelf beside Raymond’s set of the *Yellow Book*” [Wells 1942: 105]. Раймонд создает новые, поразительные черно-белые рисунки женщин, чем возрождает атмосферу порока: “He contributed to... *the Yellow Book*, drew women of new and startling shapes in black and white, and played quite a prominent part in the Revival of Wickedness in progress at that time” [ibid.: 12–13]. Образ «Новой женщины» общество связало, как предполагает М. Стерджис, с рисунками для серии “Keynotes” Бердсли: «“Женщина Бердслея” утверждала свою силу через гиперчувственность. Она была умна (Обри часто изображал женщин с книгой в руке) и могла распоряжаться своими средствами (“женщины Бердслея” всегда модно и дорого одеты), но под глянцем современного шика все равно оставалась... роковой женщиной. Основным инструментом ее власти было тело» [Стерджис 2014: 241].

Образ отца Теодора, автора публикаций и рисунков для журнала «Желтая книга», строится на реминисценции к Бердсли и его рисункам. Имя Бердсли дано в контексте литературных событий времени – открытием западной культурой русского романа и скандинавской драмы. Изменения в

круге чтения и книгоиздании говорят об отражении Уэллсом литературной ситуации конца XIX в. в целом.

### 6.3. Женские образы на постерах О. Бердсли и герои романа «Бэлпингтон Блэпский»

Вторая отсылка к Бердсли в романе Уэллса «Бэлпингтон Блэпский» представлена в сцене соблазнения Рэчел Бернштейн Теодора, влюбленного в недоступную Маргарет Брокстед. Обучаясь в школе Роулэндса, Теодор оказался в потоке лондонской жизни, среди разговоров о преимуществах отмены семейных и брачных отношений и обязательств, об отрицании буржуазных условностей в угоду новых социалистических убеждений. Теодор мечтал неожиданно встретиться с Маргарет, чтобы не возникало чувство неловкости, которое бывало между ними на людях. Вместо этого Теодор случайно встречает Рэчел, которая вместе с ее братом Мельхиором была дружна с Маргарет и ее братом Тедди Брокстедом. Случайная встреча (“chance”) на улице с Рэчел иронически прокомментирована Уэллсом как судьбоносная: «А затем случай подстроил для Теодора встречу среди бела дня, которая сильно изменила весь его мир и направила его сознание на другой путь, который ему суждено было пройти» [Уэллс 1964, 13: 107].

Рассказ Рэчел о детстве и финансовых отношениях с братом завершается приглашением-предлогом выпить чай, а также посмотреть «забавную маленькую квартирку», которую они занимают с Мельхиором, японские гравюры и постеры Бердсли: “You’d love our flat. It’s a funny little flat with – we’ve got some Japanese pictures and a lot of posters. Beardsley’s Keynote poster”. Это приглашение сопровождается диалогом об отрицании буржуазных предрассудков и условностей:

“You ought to see our flat,” said Rachel.

“I suppose you’re tremendously conventional,” she said, ‘really.’

“I detest *bourgeois* conventionality,” said Theodore. [Wells 1942: 93]

Внешность Рэчел привлекает Теодора. Ее темные глаза смотрели на него необычайно мягко и пристально (“dark eyes”, “soft intensity”), они говорили странные, волнующие вещи (“strange and stirring things”) и становились глубже и темнее (“They had become darker and deeper”). В словах скрывался неуловимый смысл (“subtle suggestions”), голос становился все интимнее (“she said in a low intimate voice”). В лице Рэчел, украшенном теплым румянцем, если смотреть на него приблизившись, была «неожиданная красота»: “Then was an unexpected beauty in this warmly coloured face, seen so closely”. Ее большой, толстогубый рот, слегка приоткрытый, стал странно привлекательным: “She was smiling faintly. Her large, thick-lipped mouth, just slightly open, had become oddly attractive” [Wells 1942: 93]. Акцент на губы Рэчел напоминает «женщин Бердсли» с их «чувственным изгибом губ» [Стерджис 2014: 243] на рисунках для журнала «Желтая книга».

В романе Уэллса реплика Рэчел о постере Бердсли к «Ключевым запискам» выделена в отдельное предложение, что говорит о его значимости, с точки зрения героини, для привлечения Теодора. Нервы Теодора заиграли, глаза Рэчел загорелись. Диалог представляет собой обмен повторяющихся слов и конструкций (“I’d love”, “would you”). Теодор принял вызов:

‘I’ve never seen that,’ said Theodore. ‘I’ve heard of it.’ And then for some inexplicable cause, his nerves began to quiver. ‘I’d love to see it.’

‘Would you?’ she said with her eyes lighting up. ‘Would you really?’

‘I’d love to see it,’ he said stoutly and met her challenge. [Wells 1942: 93]

Маленькая «квартирка» Рэчел заполнена японскими гравюрами и постерами, интерес к которым характерен для стиля модерн и обнаруживается в творчестве Бердсли. Его работы экспонировались на первой международной выставке афиш в середине осени 1894 г. в Лондоне. Постеры для «Библиотеки псевдонимов» назвали «классическими работами этого жанра» [Стерджис 2014: 250]. Выставку мог посетить Г. Уэллс, живший в это время в Лондоне.

Рекламный характер является особенностью постера Бердсли. Например, это реклама новой книжной серии “Keynotes”, реклама машины “Zinger”. Бердсли не только в графике, но и в искусстве слова – в эссе «Искусство рекламного щита» (“The Art of Hoarding”, опубликовано в “The New Review”, № 11, июль, 1894, pp. 53–55) – заявляет о преимуществах постера по сравнению со станковой живописью и художественными комитетами, организующими ее выставки [Бочкирева, Табункина 2010а: 110–116]. Для героев Уэллса образы на японских гравюрах и образы Бердсли на постерах к книжной серии “Keynotes” стали символом сексуальной свободы.

Герои романа Д. Г. Лоуренса «Белый павлин» тоже рассматривают рисунки Бердсли: экфрасис листов становится приемом анализа психики и изучения скрытых желаний героев, позволяет героям открыто выразить переживания, зафиксировать ощущения. Герои подчеркивают влияние рисунков Бердсли на свое состояние и отношение к женщине и половому вопросу. Однако если у Лоуренса герои разглядывали альбом с репродукциями, то в романе Уэллса речь идет о постере. Альбом связан с более личной, интимной ситуацией, которая подчеркивается ситуацией разглядывания. Постер же рассчитан на сильное массовое воздействие.

Еще больший акцент на телесности и низовых проявлениях, связанных с образами Бердсли, очевиден в романе Дж. Рис (Jean Rhys) «Путешествие во тьме» (“Voyage in the Dark”, 1934). Лори, одна из героинь, ожидает увидеть «интересный альбом порнографических картинок», «грязных картинок». Она разочаровалась, увидев рисунки Обри Бердсли: «Эта книга действительно стоит так дорого? Могу сказать одно – кое-кому некуда девать свои деньги» [Рис 2005: 221]. А. Саймонс в 1899 г. писал о Бердсли как о сатирике: «Именно потому, что Бердслей любит красоту, им овладевает бес уничтожения красоты; именно потому, что он до конца сознает добродетель, порок берет верх над ним», а С. Маковский в 1909 г. отрицал «непристойность» в рисунках Бердсли и отличал его образы от «дерзкой

изощренности фантазии» художника Фелисьена Ропса [цит. по: Бердслей 2001: 354, 333].

Как Раймонд выходил за рамки условностей и бунтовал против прошлого, так и его сын Теодор нападает на старое и пропагандирует «новое», но уже после Первой мировой войны. Он убеждает Маргарет, что вдохновленные войной искусство и литература способны обновить мир (“the renascence of art and literature under the inspiration of the war” [Wells 1942: 244]), а старые авторитеты, среди которых Харди, Барри, Конрад, Киплинг, Голсуорси, Беннет, Уэллс (!), Шоу, Моэм, «отпали от нас, как громоздкая пустая шелуха, которая отслужила свою службу»: «Новое поколение (“the new generation”) несет великие новые идеи, новые понятия, полные глубокой значительности, новые широкие перспективы, которые открыла война» [Уэллс 1964, 13: 300]. Возникают новые представления о жизни, новые концепции счастья и пола, выраженные на новом языке – языке более богатом и утонченном, перекованном для новых нужд: “new conceptions of life, new conceptions of happiness and sex, expressed in a new language, a language richer and more subtle, reforged for the new needs” [Wells 1942: 244].

Теодор издает журнал «Стопы юношей» (“The Feet of the Young Men”) – “brilliantly aggressive little magazine” [Wells 1942: 267], который содержал двусмысленные гравюры и прославлял новое содержание, обложенное в новую форму. В «Заметках» в журнале Теодор «поражал насмерть», «погребал... презрительно и бесповоротно» (“struck these liars dead”, “scornfully and completely” [ibid.: 268]) тех, кто «стоял за простые и ясные утверждения, за бесстрастную отчетливость мысли и доказательства» [Уэллс 1964, 13: 329]. Поэтому из протеста знаки препинания отсутствовали и были заменены пробелами различной длины, заглавные буквы «Б» и «П» были перевернуты [там же: 326]. Издание публикует примитивные и грубые рисунки, отпечатанные с блоков линолеума и представляющие енотов и других животных в экстатических позах (“a new and original way of cutting

blocks in linoleum representing orgiastic coons or ecstatic animals") [Wells 1942: 268].

В finale романа Теодор, разочарованный в действительности, устами Бэлпингтона Блэпского строит планы по созданию второго глобального романтического движения ("second romantic movement"). Герой предлагает новый синтетический проект – историческую эпопею ("the New Historical Romance"), в которой в традициях Скотта и Дюма свободно соединятся образы королевы Виктории, принца-консорта и их ближайшего окружения: Эдуард VII (1841–1910), известный распутством, «будет появляться мельком в ночном Лондоне девяностых годов, в его свите будут Бирбом Три (скажем, в качестве Фальстафа), Оскар Уайльд, Артур Робертс, Фрэнк Гаррис, Джордж Мур и пестрая толпа веселого разношерстного сброва. Какой это будет тонкий гротеск – соединить все эти противоречивые фигуры в шекспировской оргии ослепительных выпадов и острот! Какое яркое, широкое полотно!» [Уэллс 1964, 13: 352–353]. Эта большая книга должна стать апофеозом деятельности Бэлпингтона Блэпского, о ней будут писать в учебниках по истории литературы, и он попадет на прием к августейшей особе в Бэкингемский дворец.

Теодор мечтает написать «историческую» книгу, как и его отец когда-то мечтал создать книгу об истории варягов. Однако после смерти отца не осталось даже записей и набросков. Книга сына тоже в планах, в этом он похож на отца, воплотившего поколение девяностых, которое много в себя впитало, но, по Уэллсу, ничего не оставило. Потом вмешалась и покалечила человека и культуру Первая мировая война. Показывая хронологию жизни Теодора, его семью, отца, Уэллс связывает послевоенное состояние человека с состоянием культуры в 90-е гг. XIX в. Не случайно подзаголовок романа Уэллса, начавшегося как роман воспитания, становится акцент на изменениях не просто в окружении и быту, но в голове, в сознании человека – «приключения, позы, сдвиги, столкновения и катастрофы в современном мозгу» ("Adventure, Poses, Stresses, Conflicts and Disaster in a Contemporary

Brain”). Содержание исторической эпопеи Бэлпингтона Блэпского с позиций сегодняшнего дня смотрится не таким уж утопичным и бунтарским. Завершается предполагаемый Бэлпингтоном сюжет описанием роли Америки, которая возвысится над всеми благодаря массовой продукции и станет духовным вассалом Европы, стремящемся к господству, и Великой войной [Wells 1942: 285].

Уэллс развенчивает образ художника-дилетанта и противопоставляет ему людей науки – Тедди и Маргарет Брокстедов. Тедди мечтает заниматься научной работой и стать профессором естественных наук, а Маргарет стать доктором и добиться права голоса для женщин. Воображению Теодора противопоставлен материализм Брокстедов. Если Теодор восхищается войной и воодушевляется ею, то Тедди и Маргарет были вне войны. Тедди продолжает начатые исследования об инфузориях в Темзе, а после оказывается в тюрьме как воинствующий антимилитарист. Маргарет справедливо отмечает, что Теодор живет в стране грез, разыгрывая роль: “You live in a schoolboy’s dreamland. You are *dramatic*, like a boy. Did you *always act?*” [Wells 1942: 210]. С детства воображая Маргарет посланной ей Сивиллой, после ее отказа Теодор уничтожает фотографию «Дельфийская Сивилла», в образе которой он воспринимал возлюбленную.

## Выводы по главе 6

Герберт Уэллс обращается к Обри Бердсли дважды на своем творческом пути: в раннем и позднем романах представлены прямые и косвенные реминисценции к Бердсли. В героях романа «Колеса фортуны» (1896) Уэллс ценит стремление к свободе: Хупдрайвер мечтает рисовать, а Джесси – заниматься литературным трудом. Оба они творческие личности, художники, но не могут обрести свободу в своих действиях: Хупдрайвер возвращается за прилавок магазина, а Джесси – в дом матери. В этом романе, экспериментальном и ирои-комическом в духе XVIII в., реминисценции к

Бердсли связаны с велосипедом как новым транспортом 90-х гг. XIX столетия, дающим свободу передвижения и разрушающим сословные и половые ограничения. Эксцентричный характер рисунков Бердсли Уэллс связывает с эксцентричностью велосипеда и езды на нем.

В романе «Бэлпингтон Блэпский» (1930) упоминания Бердсли связаны с эпохой 1890-х гг. и эстетизмом. Уэллс вводит в роман графические образы Бердсли в контексте фигуры Раймонда, отца главного героя. Раймонд, как и Бердсли, жил в 90-е годы и был автором черно-белых рисунков порочных женщин для журнала «Желтая книга». Теодор после войны издает журнал «Стопы юношей», наполненный протестными заметками и порнографическими рисунками, и мечтает написать историческую эпопею в духе Скотта и Дюма, в которой в шекспировском духе солются короли и художники рубежа XIX–XX вв.

И Хупдрайвер, и Теодор – оба рисовальщики, и оба стремятся к свободе. Однако, если Хупдрайвер, художник-дилетант, поощряется Уэллсом, симпатизирующим герою за его воображение и спонтанные смелые поступки по спасению Джесси из рук соблазнителя, то в образе Теодора, выросшего в 90-е годы XIX столетия, показано отрицательное отношение к герою, у которого стремление к свободе привело к оголтелому протесту и изданию порнографического журнала.

В «Колесах фортуны» Бердсли воспринимается как символ свободы и новизны, а в «Бэлпингтоне Блэпском» Уэллс критикует «эпоху Бердсли» и ее последователей в XX в. В обоих романах рисунки Бердсли связываются с женской привлекательностью, но если в «Колесах фортуны» это шутливая игра в духе «Похищения локона» Поупа, то в «Бэлпингтоне Блэпском» это сексуальное соблазнение, напоминающее роман Лоуренса «Белый павлин».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Синтетическая поэтика Обри Бердсли, сформированная в процессе создания стиля модерн в Англии, оказаласьозвучна литературе начала XX столетия. Синтез искусств и идея жизнетворчества получили новый виток в эпоху модернизма. Влияние Бердсли на литературный процесс, обращение к его личности, графическому и литературному наследию не только художников, но и писателей конца XIX – первых десятилетий XX в. обусловлено неразрывным соединением в его творчестве графики и литературы, музыкальными, театральными, живописными отсылками в его произведениях к разным культурам и эпохам от Античности до XIX в., а также его деятельностью в литературно-художественных журналах конца XIX в. Новый подход к литературному процессу через призму интермедиальной рецепции уникального художественного явления, предложенный в нашей диссертации, позволил выявить различные этапы, логику развития и художественные результаты восприятия синтетической поэтики Обри Бердсли в литературе 1890–1920-х гг.

Рецепция личности и творчества Бердсли осуществляется через непосредственное упоминание его имени, реминисценции к литературным и графическим произведениям, экфрасис его рисунков, через пародирование и подражание и имеет важное значение для идейно-художественного содержания, формы и стиля воспринимающих произведений. Писатели XX столетия обращаются к литературным и графическим произведениям Бердсли для создания образа эпохи *fin de siècle*, а также для демонстрации собственных взглядов и обоснования своих творческих поисков. Через интермедиальную рецепцию творчества Бердсли осуществляется синтез искусств, который проявляется в форме аллюзий и реминисценций, экфрасиса и его составляющих (имя художника, модель, изображение, стиль, материал, реакция зрителей), в эстетической полемике, составляющей

художественную картину эпохи модернизма, в новом языке для построения художественного образа и всех уровней повествования.

Интерес к личности и творчеству Бердсли отмечается уже при его жизни. В середине 1890-х гг. литературная рецепция творчества Бердсли в журнале «Панч» проявлялась преимущественно в малой форме журнальной периодики – экфрастические стихотворения, почти всегда сопровождаемые рисунками, подражающими его графическому стилю, а также рецензии на выставки и книги. Рецепция графических произведений Бердсли в журнале «Панч» обнаруживает как сатирическое высмеивание его работ, так и искреннюю симпатию. Творчество Бердсли способствовало развитию пародии в литературе Великобритании. Поэтические поиски Оуэна Симена ухватили уникальность графического стиля Бердсли, который сам создавал гротескные рисунки. Ими он провоцировал анонимно опубликованные, а также принадлежащие перу Симена (позже были изданы в сборнике “The Battle of the Bays”, 1896) пародийные отклики на свою внешность, фамилию, журналы «Желтая книга» и «Савой», в которых он был художественным редактором. Несуществующий карикатурный рисунок с изображением епископа приписан Бердсли в романе Р. Хиченза «Зеленая гвоздика» (1894), а его оценку писатель вкладывает в уста сатирических персонажей. Отталкиваясь от гротескного, сатирического творчества Бердсли, писатели 1890-х гг. создавали свое понимание эпохи конца века, образа новой женщины. Бердсли предстает знаком современного искусства и «нового времени» с его эстетизмом, женской эмансипацией и утратой искренней веры.

Творчеству Бердсли симпатизирует Ада Леверсон, создавая разножанровые произведения, в которых добродушно шутит над внешностью графика, его музыкальным талантом, дендистским поведением, а также его графическими произведениями. Рецепцию Бердсли в творчестве Леверсон можно разделить на несколько этапов, отражающих изменение литературной ситуации от 90-х гг. XIX в. до 10-х гг. XX столетия. В середине 1890-х гг. в

журнале «Панч» анонимно публикуются пьеса «Алый зонтик», где Бердсли представлен в образе юного музыканта-вундеркинда, а окружающие его дамы ассоциируются с женщинами легкого поведения на рисунке «Алая пастораль», и пастиш «Диккенс сегодня, или Литература повторяется», где осуществляется игра текстами реалистического романа Ч. Диккенса «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1838–1839) и незавершенного романа Бердсли «Под Холмом» (1894–1898). В 1910-х гг. Леверсон сама пишет популярные мелодраматические романы. Если в довоенном романе «Предел» (1911) отсылка к розовому саду Бердсли связывает его с прерафаэлитами, то в послевоенном романе «Любовь со второго взгляда» (1916) график помещен в новый контекст живописи XX в. Герои Леверсон предпочитают Бердсли искусству постимпрессионистов и футуристов.

Возрождение «желтых девяностых» в первые десятилетия XX в. наглядно представлено в романе «Искусственная Принцесса» (1906–1925) Рональда Фирбенка, который стал «стилевым мостом» между эстетизмом и модернизмом. Образ жизни денди, страсть к книгам и литературе, фрагментарность творческого процесса, обращение к музыке, театру, балету сближают Бердсли и Фирбенка. В романе «Искусственная Принцесса» используются ключевые для синтетической поэтики Бердсли мотивы «туалета Венеры» (аромат, прическа, зеркало, костюм, веер), театрального представления (вакханалии) и деталей садово-паркового искусства. Особенности стилизации, связанной с органами чувств, жанром *romance*, новой формой построения образа и новым вариантом приема «театр в театре», обнаруживают в романе Фирбенка рефлексию на стиль Бердсли и форму диалога с его литературными и графическими произведениями.

В модернистских романах 1910-х гг. рисунки Бердсли способствуют процессу преображения героя, его инициации. Реминисценции к графическому и литературному творчеству Бердсли в романах Дэвида Лоуренса и Нормана Дугласа выявляют новый тип героев и их отношений, характеризуют разные варианты «преображения» героя. В

романе Лоуренса «Белый павлин» (1906–1911) рисунки Бердсли к «Аталанте» и «Саломее» пробуждают чувства героев, помогают им понять самих себя, раскрывают образы сильных женщин, а фигура повествователя создается через ассоциации с Тангейзером из романа «Под Холмом». Тангейзера и Венеру напоминают и герои романа Лоуренса «Флейта Аарона» (1917–1922), которых ненадолго связывает средневековая музыка, но «преображение» героини, похожей на демонических женщин Бердсли, разрушает установившуюся между ними гармонию. Приключения Тангейзера «под Холмом» Венеры отражаются в испытаниях героя романа Дугласа «Южный ветер» (1917), который, побывав в пещерах острова Непенте, возмужал и отказался от вакханалии и дионисийства. В романах Лоуренса и Дугласа Бердсли становится символом не только декаданса как разрушения христианской культуры, но и поиска героями новых путей через возвращение к античности и истокам культуры.

В 1920-х гг. рецепция творчества Обри Бердсли демонстрирует остроту и многообразие эстетической полемики в послевоенном Лондоне. Сам сменивший множество графических стилей и перебиравший варианты образных воплощений, Бердсли оказался близок и реалистам, и модернистам. Они воспринимают Бердсли как новатора, который дает им возможность развить свои идеи, и индивидуально усваивают его творчество. Наше исследование показало, что к творчеству Бердсли часто обращаются те писатели, кто связан с изобразительным искусством и в чьем творчестве проявляется визуальная поэтика.

Писатель-реалист Джон Голсуорси связывает имя Бердсли с определенным типом женской красоты, а «чувственность» Бердсли противопоставляет «бесчувственности» современных ему британцев сначала в статье «Почему нам не нравятся вещи, как они есть» (1905–1912), а затем в романах «Белая обезьяна» (1924) и «Серебряная ложка» (1926). Чутко реагируя на эстетическую полемику 1920-х гг., Голсуорси связывает творчество Бердсли с французским импрессионизмом, который понимается

писателем-реалистом как близость к жизни и противопоставляет его кубизму и вортицизму как английскому варианту футуризма. В романе «Белая обезьяна» он высмеивает вортицистов как «вертижинистов», хотя они, как и импрессионисты, оказывают влияние на его поэтику.

Создатель вортицизма Уиндем Льюис, живописец и график, уже в «Манифесте I» включает Голсуорси в список устаревших писателей. Неоднозначное отношение к Бердсли проявляется в его публицистике. В критических статьях журналов «Взрыв» и «Враг», в книге «Время и человек Запада» Льюис противопоставляет изощренную чувствительность Бердсли африканскому искусству и немецкой гравюре, но ценит графический талант и новаторство Бердсли, подчеркивая его влияние на изобразительное искусство XX в. через сопоставление с постимпрессионизмом, немецким экспрессионизмом и поздними балетами Дягилева. В романе «Обезьяны Господни» (1923–1930) признается гениальность художника-графика в отражении эпохи «желтых девяностых», которую представляет сплетница Сиб (прототип – Ада Леверсон). Льюис полемизирует с эстетизмом и причисляет к нему Бердсли, при этом используя его образность. Синтетический талант Бердсли и Льюиса, карнавальность и гротеск сближают романы «Под Холмом» и «Обезьяны Господни».

Герьерт Уэллс тоже вступает в эстетическую полемику 1920-х гг., обращаясь к Бердсли и обнаруживая эволюцию собственных взглядов на эстетизм. В романе «Колеса фортуны» (1896) Бердсли воспринимается как символ свободы и новизны. Уэллс симпатизирует женской привлекательности эмансипированной героини и творческим мечтаниям главных героев. В романе «Бэлпингтон Блэпский» (1932) творчество Бердсли имеет резко отрицательную коннотацию и обусловливает жанровое своеобразие воспитательного романа, в котором «воспитание не состоялось». Уэллс резко критикует эстетизм Бердсли и его последователей в XX в.: отец главного героя вел эстетский образ жизни и рисовал для «Желтой книги», а стремление к свободе героя, родившегося в 1890-е гг., после Первой мировой

войны привело к пустому бахвальству и изданию порнографического журнала.

Влияние творчества Бердсли на рубеже XIX–XX вв. способствовало утверждению визуальной образности, характерной для английского литературного процесса. Рецепция графики Бердсли в литературе 1890–1920-х гг. обнаруживает интермедиальный перевод извивающихся линий, «перьев» и черно-белых пятен на язык словесной образности для характеристики героя, его внешнего облика и психологического состояния. С 1890-х гг. творчество Бердсли сравнивается с живописью и поэзией английских прерафаэлитов и французских импрессионистов, а в 1920-е гг. – с русским балетом, и вступает в сложные отношения с постимпрессионизмом, вортицизмом и другими модернистскими направлениями в искусстве.

Проведенное нами исследование рецепции творчества и личности Обри Бердсли в английской литературе 1890–1920-х гг. может быть продолжено, во-первых, на материале английской литературы, созданной во время и после Второй мировой войны. Мы уже обнаружили упоминание имени графика в романе И. Во «Не жалейте флагов» (“Put Out More Flags”, 1942), цикле Э. Паунда «Пизанские песни» (“The Pisan Cantos”, 1945). Во-вторых, перспективным представляется межкультурный феномен интермедиальной рецепции, т. е. исследование рецепции творчества Бердсли в других национальных литературах.

Уже начаты и могут быть продолжены исследования восприятия творчества и личности Бердсли во французской, испанской и американской литературах, а также в русской литературе. Стока «для мистера Обри Бердсли» завершает стихотворение Ж. Э. Дофина Менье (Joseph Emile Dauphin Meunier, 1867–1927) «Капелла несогласных» (“Chapelle Dissidente”, 1895). Испаноязычный поэт Р. Дарио в стихотворении «Сон» (“Dream”) из книги «Бродячая песня» (“El canto errante”, 1907) упоминает Бердсли, а в эссе «По душу Обри Бердсли» (“Tras el alma de Aubrey Beardsley”, 1910) описывает впечатления от г. Дьеппа и отеля, где жил художник-график. В

романах У. Фолкнера «Солдатская награда» (“*Soldiers' Pay*”, 1926) и «Авессалом, Авессалом!» (“*Absalom, Absalom!*”, 1936) несколько раз упоминаются имя Обри Бердсли и его рисунки.

Известен интерес поэтов Серебряного века к творчеству О. Бердсли. Стихотворение В. Брюсова “*Habet illa in alvo*” (1902) в рукописи «посвящено Обри Бердслею». Отсылками к творчеству английского графика насыщены произведения М. Кузмина. В его стихотворениях «Приглашение» (1921) и “*Fides Apostolica*” (1921), «Слоновой кости страус поет...» (1925) и «Тот» (1927) непосредственно упоминается Бердсли. «Бердслей» и производные от его фамилии («бердслеевски») обнаруживаются в стихотворении С. Горного (С. Оцуп) «Надоели все тонкости» (1913). Имя «Обри Бердслея» упоминается в эссе С. Есенина «Ключи Марии» (1918).

Исследование может быть продолжено на материале литературы второй половины XX – начала XXI в. Дописывание незавершенного романа Бердсли канадским поэтом, мемуаристом и переводчиком с французского языка Дж. Гласско (John Glassco, 1909–1981) может выявить новые аспекты интермедиальной рецепции. В 1959 г. Гласско создал девять глав «Истории Венеры и Тангейзера, или Под Холмом», в которых повествуется о приключениях Тангейзера, его путешествии в Рим и возвращении к Венере. Отсылки к Бердсли обнаруживаются у таких разных российских писателей, как А. Г. Битов (роман «Пушкинский дом», 1964–1971) и Ю. М. Поляков (повесть «Подземный художник», 2001–2002).

Новые аспекты рецепции творчества Бердсли открывает исследование современных изданий классики. Его рисунки издатели располагают на обложках романов Р. Фирбенка «Тщеславие» (изд. 2013), «Симпатии» (изд. 2014), «Каприз» (изд. 2019) и «Вальмут» (изд. 2023), семитомного собрания сочинений Д. Г. Лоуренса (изд. 2006–2008). Автопортрет Бердсли помещен на обложку книги Ф. С. Фицджеральда «По эту сторону рая» (изд. 1991).

Рецепция личности и творчества Обри Бердсли в книгах Ж.-Э. Бланша «Слова художника от Давида до Дега» (“Propos de Peintre de David a Degas”, 1919) и Р. Фрая «Видение и дизайн» (“Vision and Design”, 1920), на постерах и обложках музыкальных альбомов XX в., в игровых, документальных и анимационных фильмах расширяет область интермедиальных взаимодействий разных видов искусства и акцентирует междисциплинарную проблематику.

Обнаруженные нами пути и формы рецепции творчества и личности Обри Бердсли в литературе, новый подход к изучению литературного процесса через интермедиальную рецепцию уникального художественного феномена могут быть использованы при анализе рецепции синтетической поэтики других художников, в чьем творчестве соединяются литература и другие виды искусства и которые оказали значительное влияние на эпоху и были восприняты следующими поколениями, например, Уильям Блейк, Данте Габриэль Россетти, Казимир Малевич, Дзига Вертов и другие.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абрамова О. Г.* Творчество Владимира Маяковского в литературе и критике Швеции: дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2013. 166 с.
2. *Абрамовских Е. В.* Интермедиальная рецепция произведения нон-финито // Новые российские гуманитарные исследования. 2023. Т. 18. URL: <https://arxiv.nrgumis.ru/articles/2254/> (дата обращения: 14.06.2025)
3. *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994.
4. *Ажель Ю. П.* Рецепция творчества Бенджамина Дизраэли в русской литературе 1840–1910-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2025. 328 с.
5. *Акимова О. В.* Феномен «Зеленой гвоздики». Хиченз против Уайльда. СПб.: Алетейя, 2010. 144 с.
6. *Аллен У.* Традиция и мечта (1965) / пер. с англ. В. Харитонова, А. Мулярчика. М.: Прогресс, 1970. 424 с.
7. Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М. Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 440 с. doi 10.22455/978-5-9208-0777-9
8. *Андреева Г.* Уистлер и Россия // Третьяковская галерея. 2006. № 4. С. 39–51.
9. *Аникеева Т. Ю.* Рецепция поэзии Эмили Дикинсон в России: дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2010. 223 с.
10. *Антонова К. Н.* Художественный мир прозы Д. Г. Лоренса 1910-х годов: интермедиальный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2011. 24 с.
11. *Арган Дж. К.* История итальянского искусства: в 2 т. / пер. с итал. Г. П. Смирнова. М.: Радуга, 1990. Т. 1. 319 с.

12. *Бабичева Ю. Г.* Рецепция творчества И. А. Гончарова в отечественном и англо-американском литературоведении: методологический аспект: дис. ... канд. филол. наук. Бийск, 2010. 195 с.
13. *Банах-Маникина А. В.* Тема «случайного семейства» в творчестве Ф. М. Достоевского и ее рецепция в США: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2006. 253 с.
14. *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Киев: NEXT, 1994. 511 с.
15. *Бахтин М. М.* Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 72–446.
16. *Бахтин М. М.* Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.
17. *Белоусов М. Г.* Сюжет о Тангейзере в контексте немецкой литературы XIII–XX веков: К проблеме «вечных героев» европейской литературы: дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 172 с.
18. *Белый А.* Начало века. М.: В/О «Союзтеатр» СТД СССР, 1990. 528 с.
19. *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания: в 5 кн. Кн. 1, 2, 3. М.: Наука, 1980. 712 с.
20. *Берджесс Э.* Пламя жизни: Судьба и творчество Д. Г. Лоуренса / пер. с англ. и прим. А. Николаевской. М.: Центр книги Рудомино, 2017. 464 с.
21. Бердслей за границей // Krasota.ru. 06.10.2002. URL: <https://krasota.ru/posts/berdslej-za-granitsej> (дата обращения: 17.07.2023)
22. *Бердслей О.* Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма / сост. Л. Володарская. М.: Эксмо-пресс, 2001. 368 с.
23. *Бердслей О.* Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / сост. А. Басманов. М.: Игра-техника, 1992. 288 с.
24. *Бердслей О.* Шедевры графики / сост. И. Пименова. М.: Изд-во Эксмо, 2002. 216 с.

25. *Бердышева М. И., Новокрещенных И. А.* Образ героя в романе Герберта Уэллса «Бэлпингтон Блэпский» // Мировая литература в контексте культуры. 2024. Вып. 18(24). С. 18–23. doi 10.17072/2304-909X-2024-18-18-23
26. *Борев Ю. Б.* Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика (Вместо введения) // Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика. М.: Наука, 1985. С. 3–68.
27. *Борисова И. В.* Рецепция немецкой музыкальной классики в русской литературе XIX века: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2009. 200 с.
28. *Бирченов Т.* Уиндем Льюис. Портреты друзей и недругов // Третьяковская галерея. 2008. № 3 (20). С. 82–83, 87.
29. *Бобринская Е. А.* Футуристический «грим» // Вестник истории, литературы, искусства. М.: Собрание; Наука, 2005. С. 88–99.
30. *Бойл Д.* Импрессионисты / пер. с англ. С. Загорской. М.: АСТ, Астрель, 2005. 144 с.
31. *Борковский С.* Обри Бердсли // Художник. 1991. № 3. С. 33–36.
32. *Ботвинник М. Б.* Атланта. Калидонская охота // Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1980а. Т. 1. С. 120, 615–616.
33. *Ботвинник М. Б.* Дриады // Мифы народов мира: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1980б. Т. 1. С. 407–408.
34. *Бочкарева Н. С.* О. Бердсли и В. Каменский: неожиданные параллели // Пограничные процессы в литературе и культуре: сб. статей по материалам Междунар. науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского (17–19 апреля 2009 года) / общ. ред. Н. С. Бочкаревой, И. А. Пикулевой; Перм. ун-т. Пермь, 2009 (Мировая литература в контексте культуры). С. 339–343.
35. *Бочкарева Н. С., Новокрещенных И. А.* Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контексте интермедиальности (опыт кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета) // Вестник Пермского

университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9, вып. 2. С. 117–130. doi 10.17072/2037-6681-2017-2-117-130

36. *Бочкарева Н. С., Пикулева И. А.* Французская культура в письмах О. Бердсли и С. Дягилева: попытка сравнительного анализа двух тезаурусов // Взаимодействие литературы с другими видами искусства: XXI Пуришевские чтения: сб. статей и материалов междунар. конф., 8–10 апреля 2009 / Моск. пед. гос. ун-т; отв. ред. Е. Н. Черноземова. М., 2009. С. 14–15.

37. *Бочкарева Н. С., Скрябина Е. Д.* Взаимодействие поэзии и живописи в экфрастических сонетах Д. Г. Россетти «Красота души» и «Красота тела» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2016. Т. 1, № 4. С. 263–272.

38. *Бочкарева Н. С., Табункина И. А.* Живописный тезаурус Обри Бердсли и Сергея Дягилева // С.П. Дягилев и современная культура: материалы междунар. симпозиума «VIII Дягилевские чтения» (Пермь, 15–18 мая 2009 года) / науч. ред. О. Р. Левенков. Пермь, 2010. С. 108–122.

39. *Бочкарева Н. С., Табункина И. А.* Реминисценция О. Бердсли в экфрастическом цикле М. Кузмина «Северный веер» // Экфрастические жанры в классической и современной литературе / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2014. С. 74–93.

40. *Бочкарева Н. С., Табункина И. А.* Художественный синтез в литературном наследии Обри Бердсли / Перм. гос. ун-т. Пермь, 2010а. 254 с.

41. *Бочкарева Н. С., Табункина И. А., Загороднева К. В.* Мировая литература и другие виды искусства: экфрастическая поэзия: учеб. пособие / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2012. 90 с.

42. *Бочкарева Н. С., Табункина И. А., Загороднева К. В.* Эстетические взаимодействия в литературе и культуре: экфрастическая поэзия XIX века: учеб. пособие / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2016. 140 с. URL: <http://catalog.inforeg.ru/Inet/GetEzineByID/314446> (дата обращения: 05.07.2025)

43. *Бушманова Н. И.* Проблема интертекста в литературе английского модернизма: проза Д. Х. Лоренса и В. Вулф: дис. ... д-ра филол. наук. М., 1996. 401 с.

44. *Вазари Д.* Жизнеописание Пьери ди Козимо флорентийского живописца // Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. / пер. с итал. А. А. Габричевского и А.И. Бенедиктова. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2015. Т. 3. С. 44–56.

45. *Вайнштейн О. Б.* Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 640 с.

46. *Васенева Н. В.* Рецепция эстетики и драматургии Б. Шоу в русской литературе XX в.: на материале комедии «Пигмалион»: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2011. 169 с.

47. *Васильева Е. В.* Концепт «обезьяна» в английской литературе XX века (на материале произведений Г. Честертона, Дж. Голсуорси, Г. Уэллса, О. Хаксли) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2019. Т. 11, вып. 1. С. 89–97. doi 10.17072/2073-6681-2019-1-89-97

48. *Венгерова З.* Дюдеффан, Мария // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. 1893. Т. XI. С. 369.

49. *Верижникова Т.* Обри Бердсли – маска и творчество // Искусство. 1989. № 12. С. 62–67.

50. *Веселовский А.* Извлечения из отчетов лиц, отправленных за границу для приготовления к профессорскому званию // Журналъ Министерства народнаго просвѣщенія. СПб.: Тип. Иосафата Огризко, 1863. Октябрь. Ч. СХХ. Отдел II. С. 557–560.

51. *Воропанова М. И.* Джон Голсуорси: Очерк жизни и творчества / Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева. Красноярск, 2016. 580 с.

52. *Вязова Е. С.* Гипноз англомании. Англия и «английское» в русской культуре рубежа XIX–XX веков. М.: НЛО, 2009. 576 с.

53. *Высочанская А. М.* Рецепция искусства кино в русской литературе I половины XX века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2018. 249 с.

54. *Гениева Е. Ю.* Литературная ситуация на рубеже веков // История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1983–1994. Т. 8. 1994. С. 368–374.
55. *Герчук Ю. Я.* Под знаком Бердсли // Пинакотека. 2004. № 18/19. С. 118–125.
56. *Гете И.* Фауст / пер. Б. Пастернака; вст. ст. и комм. Н. Вильмента. М.: Худож. лит., 1960.
57. *Гинзбург Л. Я.* О литературном герое // Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. О литературном герое. СПб.: Азбука, Азбука-Аттика, 2016. С. 469–694.
58. *Гиривенко А. Н.* Русская рецепция Томаса Мура: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1992. 192 с.
59. *Головачева Е. А.* Рецепция романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в немецкой словесной культуре: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2022. 329 с.
60. *Голсуорси Дж.* Собрание сочинений: в 16 т. М.: Правда, 1962. Т. 16. 512 с.
61. *Голсуорси Дж.* Сага о Форсайтах: в 4 т. / пер. с англ. под общ. ред. М. Ф. Лорие. М.: Правда, 1983. Т. 2. 432 с. Т. 3. 480 с. Т. 4. 576 с.
62. *Голынец С. И. Я.* Билибин и книга // Искусство. 1987. № 5. С. 56–63.
63. *Горбунова Н. В., Ушакова О. М.* Специфика пищевых кодов в викторианском и модернистском романе (Дж. Элиот, Д. Г. Лоуренс) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. Вып. 4 (32). С. 98–109.
64. *Гореницева В. Н.* Рецепция английской и американской литературы в томской периодике конца XIX – начала XX вв.: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2009. 218 с.
65. *Гудков Л. Д.* Трансформация ценностных оснований исследования в процессе формирования социологии литературы (1983, 1986)

// Гудков Л. Д., Дубинин Б. В. Литература как социальный институт: сб. работ. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 458–499.

66. *Денисенко С. В.* Пушкинский текст в театральном дискурсе XIX века: дис. ... д-ра филол. наук. Тверь, 2008. 368 с.

67. *Диккенс Ч.* Жизнь и приключения Николаса Никльби: в 2 т. / пер. А. Кривцовой. М.: Правда, 1989. Т. 1. 432 с.

68. *Дроздова М. С.* Рецепция поэзии в творчестве Дж. Фаулза 60–70-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2016. 26 с.

69. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма // Современная литературная теория. Антология / сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 273–293.

70. *Джуррова Т. С., Зубков А. Ю., Максимов В. И.* Комментарии // Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. М.: Совпадение, 2005. С. 316–368.

71. *Дмитриева Л. П.* Цикл детективных новелл Э. А. По и его рецепция в России в XIX – начале XX вв.: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2010. 202 с.

72. *Дмитриева Н. А.* Краткая история искусств. М.: АСТ-ПРЕСС; Галарт, 2004. 624 с.

73. *Дуглас Н.* Южный ветер / пер. с англ. С. Ильина. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2004. 527 с.

74. *Дьяченко Ю. В.* Рецепция творчества сестер Бронте в русской литературе XX–XXI вв.: проблема повествования: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2015. 212 с.

75. *Дюпре К.* Джон Голсуорси / пер. с англ. Л.В. Маланчук. М.: Радуга, 1986. 312 с.

76. *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы / пер. со словац. И. А. Богдановой. М.: Прогресс, 1979. 320 с.

77. *Ерофеев И. Ю.* Рецепция творчества О. Уайльда в русской журнальной периодике конца XIX – начала XX века: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2015. 150 с.

78. *Есин А. Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.: Флинта, Наука, 2000. 248 с.
79. *Жантиева Д. Г.* Английская литература от первой до второй мировой войны // История английской литературы: в 3 т. М.: АН СССР, 1958. Т. 3. С. 350–447.
80. *Жантиева Д. Г.* Английский роман XX века. 1918–1939. М.: Наука, 1965. 346 с.
81. *Жирмунский В. М.* Стихотворения Гете и Байрона «Ты знаешь край?...» (“Kennst du das Land?...” – “Know Ye the Land?...”). Опыт сравнительно-стилистического исследования // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. С. 408–426.
82. *Жуматова С. С.* Концепция личности в творчестве П. У. Льюиса: от художника к человеку: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 201 с.
83. *Иванова Н. А.* Художественный мир произведений Б. К. Зайцева 1900–1922-х годов в аспекте кодовых взаимодействий: дис. ... канд. филол. наук. Чебоксары, 2014. 188 с.
84. *Ивашева В. В.* Литература Великобритании XX века. М.: Высш. шк., 1984. 488 с.
85. *Ивашева В. В.* Творчество Диккенса. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1954. 473 с.
86. История английской литературы: в 3 т. М.: АН СССР, 1945. Т. 1, вып. 2. 656 с.
87. *Кабанова И. В.* Английская литература 1930-х годов // Зарубежная литература XX века: учеб. пособие / под ред. В. М. Толмачева. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 319–336.
88. *Кабанова И. В.* Английский роман тридцатых годов XX века. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1999. 99 с.
89. *Кагарлицкий Ю. И.* Вглядываясь в грядущее: Книга о Герберте Уэллсе. М.: Книга, 1989. 352 с.

90. *Кагарлицкий Ю. И.* Уэллс // История английской литературы: в 3 т. Т. 3. М.: АН СССР, 1958. С. 524–556.
91. *Кертман Л.* Англичанин на rendez-vous (русский классический роман и «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси) // Ученые записки Пермского гос. ун-та им. А. М. Горького. № 193. Литературоведение. Пермь, 1968. С. 232–246.
92. *Климова С. Б.* Байрон в восприятии Бунина: аспекты рецепции: дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2009. 230 с.
93. *Ковалева О. В.* О. Уайльд и стиль модерн. М.: Едиториал УРРС, 2002. 168 с.
94. *Коврижина Я. С.* Проза Вирджинии Вулф: интермедиальный аспект: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2016. 219 с.
95. *Ковылкин А. Н.* Читатель как теоретико-литературная проблема: дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 125 с.
96. *Кожинов В. В.* Тютчев. М.: Молодая гвардия, 1988. 496 с.
97. *Костеневич А. Г.* «Дриада». Генезис и смысл картины Пикассо // Вестник истории, литературы, искусства. М.: Собрание, Наука, 2005. Т. 1. С. 108–131.
98. *Красавченко Т.Н.* Английская литературная критика XX века. М.: ИНИОН, 1994. 282 с.
99. Круглый стол «Пародия. Пастиш. Ретеллинг. Рецепция и художественная интерпретация литературного произведения» (Институт мировой литературы РАН, 16.05.2023) // URL: <https://imli.ru/konferentsii/133-seminary-i-konferentsii-2023/5357-kruglyj-stol-parodiya-pastish-retelling-retseptsiya-i-khudozhestvennaya-interpretatsiya-literaturnogo-proizvedeniya> (дата обращения: 05.07.2025)
100. *Крунтяева Т. С., Молокова Н. В.* Словарь иностранных музыкальных терминов. Л.: Музыка, 1988. 136 с.
101. *Кубасов А. Я.* Проза А. П. Чехова: искусство стилизации / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1998. 399 с.

102. *Кузмин М. А.* Дневник 1934 года / под ред. Г.А. Морева. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
103. *Кузнецов Г.* Каким Р. Вагнер представлял своего Тангейзера // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 1(22). С. 31–36.
104. *Кузнецова А. В.* Рецепция творчества братьев Стругацких в критике и литературоведении: 1950–1990-е гг.: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 248 с.
105. *Кузьмин Н. В.* Художник и книга: Заметки об искусстве иллюстрирования. М.: Дет. лит., 1985. 191 с.
106. *Куликова Е. В.* Интерпретация творчества Андрея Платонова в современном английском литературоведении: дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. 221 с.
107. *Лазуткина О. А.* Роль картины как произведения искусства в повседневной жизни Форсайтов (по романам Дж. Голсуорси) // URL: <http://www.vspu.ac.ru/download/povsednevnost/2013/Lazutkina.pdf> (дата обращения 27.07.2020)
108. *Лебедев Д. Л.* О. Бердслей и А. Рэкхем: тонкости влияния // Художественное образование и наука. 2021. № 1(26). С. 97–107. doi 10.36871/hon.202101011
109. *Леверсон А.* Полное собрание пародий на Оскара Уайльда / пер. с англ. и вст. М. Матвеева // Иностранный литература. 2017. № 8. С. 258–272.
110. *Леви-Строс К.* Индейское общество и его стиль // Леви-Строс К. Печальные тропики / пер. с фр. Г. А. Матвеевой. М.: Мысль, 1984. С. 78–88.
111. *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра / Ин-т филол. исслед. и образоват. стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. 900 с.
112. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967. 372 с.
113. *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили. Л.: Наука, 1973. 256 с.

114. *Логунова Н. В.* Русская эпистолярная проза XX – начала XXI веков: эволюция жанра и художественного дискурса: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2011. 447 с.
115. *Лоуренс Д.* Белый павлин // Лоуренс Д. Терзание плоти / пер. с англ. М.: Локид, 1996. С. 7–340.
116. *Лоуренс Д. Г.* Собрание сочинение: в 7 т. М.: Вагриус, 2006–2008.
117. *Лоуренс Д.* Флейта Аарона // Лоуренс Д. Избранные произведения: в 5 т. / пер. с англ. Рига: Кондус, 1993. Т. 2. С. 5–228.
118. *Лосев А. Ф.* Пан // Миры народов мира: энцикл.: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1982. Т. 2. С. 279.
119. *Лосев А. Ф.* Дионис // Миры народов мира: энцикл.: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1980. Т. 1. С. 380–381.
120. *Лоскутникова М.* Природа комического в «Современной Комедии» Джона Голсуорси («Сага о Форсайтах») // Žmogus ir Žodis. 2009. № 2. С. 18–22.
121. *Лотман Ю. М.* Механизмы диалога // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство–СПБ, 2004. С. 268–276.
122. *Любимова А. Ф.* Проблематика и поэтика романов Г. Уэллса 1900–1940-х годов. Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1990. 104 с.
123. *Люсова Ю. В.* Рецепция Д. Г. Байрона в России 1810–1830-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2006. 214 с.
124. *Маликова Т. А.* Творчество В. Аксенова 1960–1990-х годов в англоязычном литературоведении и критике: дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2006. 204 с.
125. *Матвеев Н.* Комментарий // Galsworthy J. A Modern Comedy. Book 1. The White Monkey. М.: Прогресс, 1976. С. 282–304.
126. *Михальская Н. П.* Взаимодействие литературы и живописи в истории культуры Англии // Диалог в пространстве культуры. К 100-летию со дня рождения Бориса Ивановича Пуришева / отв. ред. В. Н. Ганин. М.: Прометей, 2003. С. 151–164.

127. *Михальская Н. П.* Д. Г. Лоуренс: поэтика романа и ее отношение к живописи // Проблемы зарубежной литературы XIX–XX веков. М., 1974. С. 119–131.
128. *Михальская Н. П.* Дэвид Герберт Лоуренс: роман и чувства // Лоуренс Д. Г. Сыновья и любовники / пер. с англ. Р. Облонской. СПб., 2010. С. 5–22.
129. *Михальская Н. П.* История английской литературы. М.: Академия, 2007. 480 с.
130. *Михальская Н. П.* История Николаса Никльби и многих других, рассказанная великим английским романистом Чарльзом Диккенсом // Диккенс Ч. Жизнь и приключения Николаса Никльби: в 2 т. М.: Правда, 1989. Т. 1. С. 3–12.
131. *Михальская Н. П.* Книга Кэтрин Дюпре о жизни Джона Голсуорси // Дюпре К. Джон Голсуорси / пер. с англ. Л. В. Маланчук. М.: Радуга, 1986. С. 283–294.
132. *Михальская Н. П.* Литературно-критические взгляды и теория Дэвида Герberта Лоуренса // Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина. 1967. Т. 280. Вопросы зарубежной литературы. С. 33–93.
133. *Михальская Н. П.* Чарльз Диккенс. М.: Просвещение, 1987. 128 с.
134. «Невыразимое выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. ст./ сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 572 с.
135. *Никанорова Ю. В.* Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души» в немецкой рецепции: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2007. 223 с.
136. *Николл Ч.* Леонардо да Винчи. Загадки гения / пер. с англ. Т. Новикова. М.: Азбука-Аттикус, 2016. 95 с.
137. *Новалис.* Генрих фон Офтердинген / изд. подг. В. Б. Микушевич. М.: Ладомир; Наука, 2003. 280 с. («Литературные памятники»).
138. *Новокрещеных И. А.* Графика Обри Бердсли и эпоха 1890-х годов в художественно-эстетической критике Уиндема Льюиса // Романо-

германские литературы: традиции и современность: материалы IV Междунар. науч. конф., XXXVII Междунар. науч. конф. РАПАЛ, посвящ. 100-летию Н.П. Михальской. Минск: Изд. Центр БГУ, 2025. С. 185–188.

139. *Новокрещеных И. А.* Два «итальянских» романа Форстера: герои, культура, искусство // Проскурин Б. М., Хьюитт К., Попова И. Ю., Бячкова В. А., Новокрещеных И. А., Жук М. И., Рогачевская М. С., Братухин А. Ю., Авраменко И. А., Селитрина Т. Л., Хабибуллина Л. Ф., Братухина Л. В., Сидорова О. Г., Бочкирева Н. С., Кабанова И. В. Два века английского романа: к 70-летию профессора Б.М. Проскурнина. СПб.: Маматов, 2021. С. 113–127.

140. *Новокрещеных И. А.* Интерпретация образа Саломеи Рональдом Фирбенком // Мировая литература в контексте культуры. 2022. Вып. 15(21). С. 118–126. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-118-126

141. *Новокрещеных И. А.* «Искусственная Принцесса» Рональда Фирбенка как стилизация «Под Холмом» Обри Бёрдсли // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022а. Т. 7, № 4. С. 83–105. doi 10.18522/2415-8852-2022-4-83-105.

142. *Новокрещеных И. А.* Литературная рецепция творчества Обри Бердсли и «нового искусства» в журнале «Панч» // Вестник Костромского государственного университета. 2025а. Т. 31, № 2. С. 104–111. doi 10.34216/1998-0817-2025-31-2-104-111

143. *Новокрещеных И. А.* Личность и творчество Обри Бердсли в стихотворных пародиях Оуэна Симена // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2025б. Т. 10, № 1. С. 68–82. doi 10.18522/2415-8852-2025-1-68-82.

144. *Новокрещеных И. А.* Мотив галереи в романах Дж. Голсуорси «Сдается внаем» и «Белая обезьяна» // Мировая литература в контексте культуры. 2020. Вып. 10(16). С. 88–98.

145. *Новокрещеных И. А.* Образ скульптуры фавна в романе Н. Дугласа «Южный ветер» // Мировая литература в контексте культуры. 2021а. Вып. 12 (18). С. 72–79.

146. *Новокрещеных И. А.* Образы современных художников в романе Дж. Голсуорси «Белая обезьяна» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2020а. Т. 12, вып. 3. С. 95–106. doi 10.17072/2073-6681-2020-3-95-106

147. *Новокрещеных И. А.* Пейзаж на театральном занавесе, чайном блюдце и экране веера: экфрасис в произведениях О. Бердсли, Р. Фирбенка, М. Кузмина // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2023. Т. 15, вып. 2. С. 103–113. doi 10.17072/2073-6681-2023-2-103-113

148. *Новокрещеных И. А.* «Под Холмом» Обри Бердсли и «Южный ветер» Нормана Дугласа: к проблеме рецепции // Филологический класс. 2022б. Т. 27, № 1. С. 179–193. doi 10.51762/1FK-2022-27-01-19

149. *Новокрещеных И. А.* Рецепция творчества Обри Бердсли в романах Ады Леверсон 1910-х годов // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2025в. Т.17, вып. 4. С. 136–144. doi 10.17072/2073-6681-2025-4-136-144

150. *Новокрещеных И. А.* Рецепция творчества Обри Бердсли в романе Уиндема Льюиса “The Apes of God” // Вестник Костромского государственного университета. 2024. Т. 30, № 1. С. 89–99. doi 10.34216/1998-0817-2024-30-1-89-99

151. *Новокрещеных И. А.* Рецепция творчества Обри Бердсли Гербертом Уэллсом // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. 2024а. № 1(82). С. 128–140. doi 10.37724/RSU.2024.82.1.013

152. *Новокрещеных И. А.* Рецепция французской живописи XVII–XVIII веков в «Искусственной принцессе» Рональда Фирбенка // Филология

и культура. 2021б. Вып. 4(66). С. 192–197. doi 10.26907/2074-0239-2021-66-4-192-197

153. *Новокрещеных И. А.* Художественные образы новелл Эдгара По на листах Обри Бердсли // Взаимосвязи литературы и искусства: учеб. пособие / сост. и гл. ред. В. Н. Ганин; под ред. Е. Н. Черноземовой. М.: Прометей, 2025г. С. 163–194.

154. *Новокрещеных И. А.* Художественные связи О. Бердсли и Д. Лоуренса // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2018. № 53. С. 207–223. doi 10.17223/19986645/53/14

155. *Новокрещеных И. А., Бочкарева Н. С.* Рецепция личности и творчества Мольера в литературном и графическом наследии Обри Бердсли // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2022. № 80. С. 236–253. doi 10.17223/19986645/80/11

156. *Новокрещеных И. А., Кистер А. Е.* Живописные реминисценции в романе Х. Дулиттл «Вели мне жить» // Мировая литература в контексте культуры. 2022. Вып. 14 (20). С. 120–127. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-120-127

157. *Новокрещеных И. А., Кошелева Д. А.* Образ художника в эссе Р. Фрая «Поль Сезанн» // Мировая литература в контексте культуры. 2023. Вып. 16 (22). С. 90–96. doi 10.17072/2304-909X-2023-16-90-96

158. *Новокрещеных И. А., Тляшева О. И.* Образ графа Коловеглиа в романе Н. Дугласа «Южный ветер» // Мировая литература в контексте культуры. 2019. Вып. 8(14). С. 62–68.

159. *Новокрещеных И. А., Шестакова А. С.* Образ павлина в рассказе Д. Г. Лоуренса «Павлин зимой» // Мировая литература в контексте культуры. 2017. Вып. 6(12). С. 58–71.

160. *Нурмухамедова Е. О.* Эволюция утопических взглядов английских писателей XX века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 163 с.

161. О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции: ред.-сост. Е. В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 400 с.

162. Обри Бирдслей и книжная графика. Петербург: Ars aeterna, 1918. 96 с.
163. Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2014. 146 с.
164. *Пахсарьян Н. Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов*. Днепропетровск: Пороги, 1996. 271 с.
165. *Пикулева И. А. Проблема синтеза в литературном наследии Обри Бердсли*: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2008. 282 с.
166. *Плавскин З. Комментарии // Франциско де Кеведо. Книга обо всем и еще о многом другом, составленная ученым и многосведущим во всех предметах единственным в своем роде наставником Мальсавидильо, писанная, дабы удовлетворить любопытство проныр, дать пищу болтунам и потешить старушонок / пер. А. Сиповича*. Л.: Худож. лит., 1980.
167. *Потанина Н. Л. Диккенс и театральная традиция: принципы изображения характера // URL: <http://www.russiandickens.com/sience/Essay/text5.htm> (дата обращения: 25.12.2011)*
168. *Потанина Н. Л. Игровое начало в ранних романах Диккенса // URL: <http://www.russiandickens.com/sience/Essay/text3.htm> (дата обращения: 25.12.2011)*.
169. *Проскурнин Б. М. Английская литература 1900–1914 годов* (Дж. Р. Киплинг, Дж. Конрад, Д. Г. Лоуренс). Пермь, 1993. 96 с.
170. *Проскурнин Б. М. Долгое эхо «Великой войны»: онтология странничества в «Жезле Аарона» Д.Г. Лоуренса // Новое прошлое / The New Past. 2023. № 1. С. 184–198. doi 10.18522/2500-3224-2023-1-184-198*
171. *Пруст М. По направлению к Свану / пер. с. фр. Н. Любимова*. М.: Худож. лит., 1973.
172. *Разумовская Т. Ф. Литературно-художественные реминисценции в «Саге о Форсайтах» Д. Голсуорси // Литературные связи и проблемы*

взаимовлияния: межвуз. сб. / Горьк. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского. Горький: ГГУ, 1978. С. 54–61.

173. *Рейнгольд Н. И.* Модернизм в английской литературе: История. Взгляды. Программные эссе. М.: РГГУ, 2017. 557 с.

174. *Рейнгольд Н. И.* Неквадратный Норман Дуглас // Дуглас Н. Южный ветер / пер. с англ. С Ильина. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2004. С. 5–18.

175. *Родченко Ю. И.* Французская литература в томской периодике конца XIX – начала XX в.: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2014. 220 с.

176. *Рис Дж.* Путешествие во тьме / пер. с англ. Е. Нарышкиной; предисл. и comment. Н. Рейнгольд. М.: Б.С.Г. ПРЕСС, 2005. 254 с.

177. *Рубинс М.* Стиль ар-деко и его литературные репрезентации (Гайто Газданов «Призрак Александра Вольфа») // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. ст. / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 509–530.

178. *Рябченко-Шац В. Д.* Бёрдслеизм в культуре Серебряного века // Концепт: философия, религия, культура. 2022. Т. 6, № 3. С. 141–155. doi 10.24833/2541-8831-2022-3-23-141-155

179. *Рыбакова Н. И.* Проблема автора и героя в романе Д. Голсуорси «Братство» // Литературные связи и традиции: межвуз. сб. Вып. 4 / Горьковский гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского. Горький, 1974. С. 124–138.

180. *Рыбакова Н. И.* Тема искусства в романе Д. Голсуорси «Собственник» (к проблеме конфликта) // Ученые записки Горьковского гос. ун-та им. Н. И. Лобачевского. Вып. 145. Русско-зарубежные литературные связи. Горький, 1971. С. 120–133.

181. *Рычельска М.* Произведения М.А. Шолохова в Польше. Рецепция в литературной критике: дис. ... канд. филол. наук. М., 1990. 201 с.

182. *Савельев К. Н.* «История Венеры и Тангейзера» О. Бердслея как мифологема английского декаданса // Вестник Оренбургского университета. 2005. № 9. С. 20–24.

183. *Савельев К. Н.* Литература английского декаданса: истоки, генезис, становление. Магнитогорск: Магнитогорск, 2007. 344 с.
184. *Сарабьянов Д. В.* Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. 344 с.
185. *Саруханян А. П., Свердлов М. И.* От редакции // Английская литература от XIX века к XX, от XX к XIX: Проблема взаимодействия литературных эпох. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 3–4.
186. *Свиридов Г. Г.* Канон // Мифы народов мира: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1980. Т.1. С. 621.
187. *Селезнева Е. В.* Повесть А.П. Чехова «Скучная история» в англоязычной рецепции: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2018. 198 с.
188. *Сильман Т. И.* Диккенс. Очерки творчества. М.: Худож. лит., 1958. 408 с.
189. *Смирнова А. Н.* Переводная литература и ее восприятие во Франции на рубеже XIX–XX веков: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2011. 206 с.
190. *Соколова Н. И.* Леди из Шелотта А. Теннисона в живописи прерафаэлитов // Филологическая регионалистика. 2011. № 2. С. 23–28.
191. *Старова Е. А.* Драматургия Николая Коляды как сверхтекстовое единство: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2015. 174 с.
192. *Стерджис М.* Обри Бердслей. Биография / пер. с англ. К. Савельева. М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2014. 432 с.
193. *Стернин Г. Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М.: Сов. художник, 1984. 296 с.
194. *Сыскина А. А.* Критическая и переводческая рецепция творчества Шарлотты Бронте в русской литературе второй половины XIX века: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2013. 240 с.
195. *Табункина И. А.* Интерпретация литературной и графической образности О. Бердсли в романе Д. Голсурси «Белая обезьяна» // Современное социально-гуманитарное знание в России и за рубежом: матер. второй заоч. междунар. науч.-практ. конф. (25–28 февраля 2013 года): в 4 ч.

Ч. 3. Филология, лингвистика, современные иностранные языки, психология, социология и социальная работа, история и музейное дело / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2013. С. 107–113.

196. *Табункина И. А.* Интерпретация сюжета о парикмахере в стихотворении «Парикмахер» Джона Грея и в «Балладе о парикмахере» Обри Бердсли // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 3 (19). С. 134–139.

197. *Табункина И. А.* Комментарий к картине Клода Лоррена в романе Обри Бердсли «Под Холмом» в контексте эстетического движения конца XIX века // Мировая литература в контексте культуры. 2015. Вып. 4(10). С. 151–158.

198. *Табункина И. А.* «Литература повторяется»: стилизация рококо в пастише Ады Леверсон на романы Чарльза Диккенса и Обри Бердсли // Формы выражения кризисного сознания в литературе и культуре рубежа веков / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2011. С. 11–18.

199. *Табункина И. А.* Литературные связи М. А. Кузмина с английской культурой в стихотворении «Слоновой кости страус поет...» (1925) // Мировая литература в контексте культуры. 2013а. Вып. 2(8). С. 78–84.

200. *Табункина И. А.* Об одном рисунке Обри Бердсли к «Бедным людям» Ф.М. Достоевского // Мировая литература в контексте культуры: сб. материалов VIII междунар. конф. «Иностранные языки и литературы в контексте культуры», посвящ. памяти проф. А. А. Бельского и проф. Н. С. Лейтес (15 апреля 2011 года), и V всерос. студ. науч. конф. (26 апреля 2011 года) / общ. ред. и сост. Н. С. Бочкаревой и В. А. Бячковой; Перм. гос. ун-т. Пермь, 2011а. С. 321–328.

201. *Табункина И. А.* Образ омнибуса в произведениях Чарльза Диккенса и Обри Бердсли // Мир Диккенса – Диккенс и мир (к 200-летию со дня рождения Чарльза Диккенса): сб. науч. трудов. Тамбов: Издательский дом ТГУ имени Г. Р. Державина, 2012а. С. 133–145.

202. *Табункина И. А.* Рецепция Обри Бердсли в стихотворении М. Кузмина «Приглашение» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012б. Вып. 2 (18). С. 121–130.
203. *Табункина И. А.* Стихотворение М. Кузмина “Fides Apostolika” (1921) в контексте литературного и графического наследия Обри Бердсли // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013б. Вып. 3 (23). С. 120–129.
204. *Табункина И. А.* Сюжет «туалет Венеры»: от О. Бердсли к Ю. Юркуну // Мировая литература в контексте культуры. 2014. Вып. 3(9). С. 103–113.
205. *Табункина И. А.* «Три музыканта» О. Бердсли и «Тени косыми углами...» М.А. Кузмина: сопоставительный анализ стихотворений // Мировая литература в контексте культуры. 2012б. Вып. 1(7). С. 210–220.
206. *Табункина И. А.* Экфрасис в романе Дж. Голсуорси «Белая обезьяна» // Дискурс в современном научном социокультурном и информационном пространстве: матер. Междунар. науч.-практ. конф. (24–25 мая 2013 года). Мариуполь: МДУ, 2013б. С. 156–158.
207. *Табункина И. А.* «Чужое слово» в английской литературе: от реализма к *fin de siècle* // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 1(7). С. 52–58.
208. *Табункина И. А.* “The Ballad of a Barber” О. Бердсли и “Баллада о цирюльнике” М. Кузмина: сравнительный анализ // Зарубежная литература: проблемы изучения и преподавания: межвуз. сборник научных трудов. Вып. 5 / под ред. О. Ю. Полякова. Киров: Изд-во ВятГГУ, 2012г. С. 99–106.
209. *Табункина И. А., Бочкарёва Н. С.* Образы вымышленных художников в романе Обри Бердсли «Под Холмом» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2016. Вып. 2(34). С. 101–112.

210. *Табункина И. А., Шестакова А. С.* Мотив луны в романе «Белый павлин» Д. Г. Лоуренса // Мировая литература в контексте культуры. 2016. Вып. 5(11). С. 231–239.
211. Теория литературы: в 2 т. Т. 1.: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2007. 512 с.
212. Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения / под науч. ред. Т. Автухович, Р. Мниха, Т. Бовсуновской / Институт региональной культуры и литературоведческих исследований им. Францишка Карпиньского в Седльцах. Siedlce, 2018. 703 с.
213. *Тишунина Н. В.* Интермедиальность: к определению понятия // Тезисы I Международной конференции «Литература в системе искусств: методология междисциплинарных исследований» (23–25 марта 2000 года). СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2000. С. 16–17.
214. *Тишунина Н. В.* Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. 160 с.
215. *Токарева М. С.* Стэнли Спенсер. Модернизм по-английски: быть или не быть. М.: БуксМАрт, 2016. 272 с.
216. *Томашевский Б. В.* Пушкин – читатель французских поэтов // Пушкинист IV: Пушкинский сборник памяти профессора Семена Афанасьевича Венгерова / под ред. Н. В. Яковлева. М.; Петроград: Гос. изд-во, 1922. С. 210–228.
217. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. М.: Аспект Пресс, 2002. 334 с.
218. *Топоров В. Н.* Еда // Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1980. Т. 1. С. 427–429.
219. Трансатлантический авангард: англо-американские литературные движения (1910–1940). Программные документы и тексты / сост. и автор

вст. ст. В. В. Фещенко. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. 360 с.

220. *Тугушева М. П.* Джон Голсуорси. М.: Наука, 1973. 176 с.
221. *Туляков Д. С.* Визуальность литературного текста: описания персонажей в романе У. Льюиса «Обезьяны господни» // Новый филологический вестник. 2017а. № 1(40). С. 136–146.
222. *Туляков Д. С.* Оппозиция к кинематографу в романе Уиндема Льюиса «Обезьяны Господни» // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2017б. Т. 19, № 1(160). С. 233–243. doi 10.15826/izv2.2017.19.1.019
223. *Туляков Д. С.* Метафора в характеристики персонажей сатиры У. Льюиса // Мировая литература в контексте культуры. 2016. Вып. 5(11). С. 250–259.
224. *Туляков Д. С.* «Философия зрения» и поэтика поверхности в романе У. Льюиса «Тарр» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2015. № 4. С. 76–82.
225. *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198–226.
226. *Уайльд О.* Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 2.: пер. с англ. 543 с.
227. *Уайльд О.* Письма / пер. с англ. В. Воронина, Л. Мотылева, Ю. Рознатовской. СПб.: Азбука-классика, 2007. 416 с.
228. *Ушакова О. М.* Модернизм: о границах понятия // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 6(12). С. 109–114.
229. *Уэллс Г.* Бэлпингтон Блэпский / пер. с англ. М. Богословской // Уэллс Г. Собрание сочинений: в 15 т. М.: Правда, 1964. Т. 13. С. 5–398.

230. Уэллс Г. Колеса фортуны / пер. с англ. Т. Кудрявцевой и В. Ашкенази // Уэллс Г. Собрание сочинений: в 15 т. М.: Правда, 1964. Т. 8. С. 415–590.

231. Фещенко В. В. Лондон – Нью-Йорк – Париж: Трансатлантические рейсы англоязычного авангарда // Трансатлантический авангард: англо-американские литературные движения (1910–1940). Программные документы и тексты. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 9–101.

232. Фирбенк Р. Искусственная Принцесса / пер. В. Купермана. Тверь: Kolonna Publications, Митин журнал, 2004. 208 с.

233. Фирбенкиана // Фирбенк Р. Искусственная Принцесса / пер. В. Купермана. Тверь: Kolonna Publications, Митин журнал, 2004. С. 164–197.

234. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / пер. с англ. М.: Политиздат, 1980. 831 с.

235. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 2000. 398 с.

236. Хиченз Р. Зеленая гвоздика / пер. с англ. О. В. Акимовой. СПб.: Алетейя, 2009. 136 с.

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

238. Храповицкая Г. Н., Коровин А. В. История зарубежной литературы: Западноевропейский и американский романтизм. М.: Флинта: Наука, 2002. 408 с.

239. Цветкова М. В. Рецепция поэзии Марины Цветаевой в Великобритании: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2003. 401 с.

240. Чапкина-Руга С. Русские бердслеисты. Введение // Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России: каталог. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2014. С. 143–149.

241. Чекалов И. Викторианцы и машина // Вопросы литературы. 1970. № 6. С. 219–221.

242. *Чернова А.Д.* Все краски мира, кроме желтой: опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира. М.: Искусство, 1987. 219 с.
243. *Чичерин А.* Пересмотр суждений о форсайтском цикле // Вопросы литературы. 1958. Январь. С. 152–166.
244. *Шайтанов И. О.* Классическая поэтика неклассической эпохи // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. М.: Российская политическая энциклопедия, 2006. С. 5–50.
245. *Шамиссо А.* Удивительная история Петера Шлемиля / пер. И. Татариновой // Избранная проза немецких романтиков: в 2 т. М.: Худож. лит., 1979. Т. 2. С. 112–167.
246. *Шестаков В. П.* Анатомия английского юмора. М.: БуксМарт, 2017. 152 с.
247. *Шестакова А. С., Новокреицкеных И. А.* Образ павлина в романе Д. Г. Лоуренса «Белый павлин» // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур: сб. статей молодых ученых: в 2 ч. Ч.1. Пермь, 2017. С. 156–163.
248. *Щербакова Н. В.* Бердслей и его маски // Вопросы театра / Proscaenium. 2014. № 3–4. С. 244–260.
249. Эллман Р. Оскар Уайльд: биография / пер. с англ. Л. Мотылева. М.: Независимая газета, 2000. 688 с.
250. *Яусс Г. Р.* История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология / сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 193–200.
251. A Valediction to St. Valentine (By an Old-fashioned Fellow) // Punch, or The London Charivari. 1895. 23 February. P. 95.
252. *Adams D.* Morality as a Matter of Taste: The Fiction of Ronald Firbank // The Cambridge Quarterly. 2018. Vol. 47, № 1, March. P. 17–35. doi 10.1093/camq/lyx040
253. *Adlard J.* Owen Seaman: his life and work. L.: Eighteen Nineties Society, 1977. viii, 139 p.

254. Airs Resumptive // *Punch, or The London Charivari*. 1894. 3 November. P. 205.
255. *Alldritt K.* The Visual Imagination of D.H. Lawrence. Evanston: Northwestern University Press, 1971. 244 p.
256. Ars Postera // *Punch, or The London Charivari*. 1894. 21 April. P. 189.
257. Aubrey Beardsley. 4 March – 20 September 2020. Large print guide. Tate, 2020. 274 p.
258. *B. de B.-W.* Our Booking-office // *Punch, or The London Charivari*. 1895. 02 March. P. 105.
259. *Bade P.* Aubrey Beardsley. N.Y.: Parkstone Press Ltd, 2001. 95 p.
260. *Bassett T. J.* Title Tag: Publisher Series: Keynotes Series // At the Circulating Library: A Database of Victorian Fiction, 1837–1901. URL: [http://www.victorianresearch.org/atcl/show\\_genre.php?gid=53](http://www.victorianresearch.org/atcl/show_genre.php?gid=53) (дата обращения: 27.11.2023a).
261. *Bassett T. J.* Title Tag: Publisher Series: Pseudonym Library // At the Circulating Library: A Database of Victorian Fiction, 1837–1901. URL: [http://www.victorianresearch.org/atcl/show\\_genre.php?gid=54](http://www.victorianresearch.org/atcl/show_genre.php?gid=54) (дата обращения: 27.11.2023b).
262. *Bassett T. J.* T. Fisher Unwin's Pseudonym Library: Literary Marketing and Authorial Identity // English Literature in Transition, 1880–1920. 2004. Vol. 47, no. 2. P. 143–160. doi 10.2487/P7UV-P56R-4527-2H10
263. *Batho E. C., Dobrée B., Chapman G.* The Victorians and After. 1830–1914. L.: The Cresset Press, 1962. 360 p.
264. *Beardsley A.* A Book of Fifty Drawings by Aubrey Beardsley. With an iconography by Aymer Vallance. L.: Leonard Smithers, 1897. 212 p.
265. *Beardsley A.* An Issue of Five Drawings Illustrative of Juvenal and Lucian. [Leonard Smithers], 1906. 8 p.
266. *Beardsley A.* A Second Book of Fifty Drawings by Aubrey Beardsley. L.: Leonard Smithers and Co, 1899. 216 p.

267. *Beardsley A.* The Story of Venus and Tannhäuser: A Romantic Novel, now First Printed from the Original Manuscript. L.: Printed for Private Circulation [L. Smithers], 1907. 88 p.
268. *Beardsley A.* Under the Hill // Wilde O. Salome. Beardsley A. Under the Hill. L.: Creation Books, 1996. P. 65–123.
269. *Beardsley A.* Under the Hill: A Romantic Novel // The Savoy. 1896. Vol. 1: chapter 1–3. P. 151–170. Vol. 2: chapter 4. P. 187–196.
270. *Beardsley A.* Under the Hill and Other Essays in Prose and Verse. With Illustration. L.; N.Y.: John Lane, Publisher, The Bodley Head, 1904. 70 p.
271. *Beerbohm M.* Be It Cosiness // The Pageant. L.: Henry and Company, 1896. P. 230–235.
272. Ben Jonson, his Volpone: or, The Foxe. With a critical essay on the author by V. O'Sullivan and Frontispiece five initial letters and a cover design illustrative and decorative by Aubrey Beardsley together with an eulogy of the artist by Robert Ross. L.: L. Smithers and Co, 1898. 193 p.
273. *Benkovitz M. J.* A Bibliography of Ronald Firbank. Oxford: Clarendon Press, 1982. xv, 106 p.
274. *Birchenough T.* Wyndham Lewis. Portraits of Friends and Foes // Третьяковская галерея. 2008. № 3 (20). C. 84–86.
275. *Blackwell St. H.* Aubrey Beardsley and *Lolita*. 2002. URL: <http://www.nabokovmuseum.org>. (дата обращения: 07.10.2010).
276. *Braybrooke N.* Ronald Firbank, 1886–1926 // Dalhousie Review. 1962. Vol. 42, № 1. P. 38–49.
277. *Brook J.* Ronald Firbank (1886–1926). 1951. URL: [urcivilisation.com/smartboard/shop/brookej/firbank/index.htm](http://urcivilisation.com/smartboard/shop/brookej/firbank/index.htm) (дата обращения: 08.10.2021).
278. *Brophy B.* Prancing Novelist: A Defence of Fiction in the Form of a Critical Biography in Praise of Ronald Firbank. L.: Macmillan, 1973. xv, 592 p.
279. *Brophy B.* Beardsley and His World. L.: Thames and Hudson, 1976. 128 p.

280. *Burdett O.* The Beardsley Period. An Essay in Perspective. N.Y.: Boni and Liveright, 1925. 302 p.
281. *Clark K.* The Best of Aubrey Beardsley. L.: Murray, 1979. 173 p.
282. Critical Essays on Ronald Firbank / ed. by G. Davies, J. Simons. Lewiston, N.Y.: The Edwin Mellen press, 2004. ix, 215 p.
283. *Davis R. M.* The externalist method in the novels of Ronald Firbank, Carl van Vechten, and Evelyn Waugh. Unpublished Ph.D. dissertation. University of Wisconsin, 1964.
284. Decadence in the Age of Modernism / ed. by K. Hext and A. Murray. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2019. VII, 304 p.
285. *Deutsch D.* Robust Body and Social Souls: Reassessing Ronald Firbank's Effeminate Queer Men // Studies in the Novel. 2015. Vol. 47. No. 4 (Winter). P. 469–490.
286. *Dickens Ch.* The Life and Adventures of Nicholas Nickleby // Works of Charles Dickens. Vol. 5. Boston and N.Y.: Houghton, Mifflin Company, 1894. Vol. 1. 434 p.
287. Dickens Up to Date; Or Fiction Repeats Itself // Punch, or The London Charivary. 1896. 25 Jan. P. 46.
288. *Douglas N.* South Wind. L.: Martin Secker, 1922. 464 p.
289. *Douglas N.* A Foot Note on Capri. L.: Sidgwick and Jackson Limited, 1952. 48 p.
290. *Doussot A.* Laurence Housman (1865–1959): Fairy Tale Teller, Illustrator and Aesthete // Cahiers victoriens et édouardiens, 73 Printemps. 2011. P. 131–146. doi 10.4000/cve.2190
291. *Dowson E. K.* The Pierrot of the minute. L.: L. Smithers, 1897. 44 p.
292. *Edwards R. D.* Ronald Firbank and the legacy of camp modernism. PhD thesis, Birkbeck, University of London. 2022. 227 p. doi 10.18743/PUB.00047553
293. *Egerton G.* Keynotes. Boston: Roberts Brothers; L.: Elkin Mathews and John Lane, Vigo st., 1893. 192 p.

294. *Firbank R.* Five novels. The Flower beneath the Foot, Prancing Nigger; Valmouth; The Artificial Princess; Concerning the Eccentricities of Cardinal Pirelli / with an introd. by O. Sitwell. N.Y.: A New Directions Book, 1981. xxxi, 342 p.

295. *Firbank R.* The Flower Beneath the Foot. Being a Record of the Early Life of St. Laura de Nazianzi and the Times in which She Lived. With a Decoration by C.R.W. Nevinson and Portraits by Augustus John and Wyndham Lewis. L.: Grant Richards ltd., 1923. 232 p.

296. *Firstova M., Novokreshchennykh I., Proskurnin B., Byachkova V.* Intermediality and Intercultural Communication in Teaching English Through Literature // Lecture Notes in Networks and Systems. 2022. Vol. 342 LNNS. P. 582–592. doi 10.1007/978-3-030-89477-1\_56

297. *Foss K.* [Biographical Introd.] // Beardsley A. His Best Fifty Drawings. L.: The Unicorn Press, 1955.

298. *Fletcher I.* Aubrey Beardsley. Boston: Twayne Publishers, 1987. 206 p.

299. *Fluhr N.* «Queer Reverence»: Venus and Tannhäuser d'Aubrey Beardsley // Epistemocriticism: Science and Literature – A Tribute to Annie Escuret. 2019. 90 Automne. doi 10.4000/cve.6482. URL: <https://journals.openedition.org/cve/6482> (дата обращения: 22.02.2025).

300. Francis Wyndham writes about his grandmother, Ada Leverson // London Review of books. 1982. Vol. 4, no 14, August. URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v04/n14/francis-wyndham/francis-wyndham-writes-about-his-grandmother-ada-leverson> (дата обращения 21.04.2023).

301. *Galsworthy J.* A Modern Comedy. Book 1. The White Monkey. Moscow, Progress Publ., 1976. 304 p.

302. *Galsworthy J.* Reflections our dislike of things as they are // Galsworthy J. Studies and Essays, Complete. 2006. URL: <https://www.gutenberg.org/files/4261/4261-h/4261-h.htm> (дата обращения: 15.11.2019).

303. *Galsworthy J.* The Silver Spoon // Galsworthy J. A Modern Comedy. 2002. URL: <https://gutenberg.net.au/ebooks02/0200741h.html> (дата обращения: 15.11.2024).
304. *Gannon C. H.* G. Wells and the Aestheticised Individual: Critiquing the Bildungsroman in *The Bulpington of Blup* // Modern Philology. 2005. № 112(3). P. 503–521.
305. *Gasiorek A.* Lewis and the Critique of Modernism // The Cambridge Companion to Wyndham Lewis / ed. by T. Miller. Cambridge University Press, 2016. P. 32–43.
306. *Graves Ch. L.* Mr. Punch's History of Modern England: in 4 vol. L., N.Y., Toronto and Melbourne: Cassel and Company, Ltd, 1922. Vol. 4. 1892–1914. 426 p.
307. *Greenlees I.* Norman Douglas. L.: Longmans, Green & co, 1957. 38 p.
308. In Black and White. The Literary Remains of Aubrey Beardsley. Including “Under the Hill”, “The Ballad of a Barber”, “The Free Musicians”, “Table Talk” and Other Writings in Prose and Verse / ed. by S. Calloway and D. Colvin. L.: Cypher, MIIM, 1998. 201 p.
309. *Hammond J. R.* An H. G. Wells Companion. Literary Companions. L.: Palgrave Macmillan London, 1979. xii, 288 p. doi 10.1007/978-1-349-04146-6
310. Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music / ed. by G. Rippl. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2015. x, 691 p.
311. *Harris W. V.* John Lane's Keynotes Series and the Fiction of the 1890's. // Publications of the Modern Language Association of America. 1968. Vol. 83, № 5. P. 1407–1413. doi 10.2307/1261313
312. *Hext K.* Rethinking the Origins of Camp: The Queer Correspondence of Carl Van Vechten and Ronald Firbank // Modernism/modernity. 2020. Vol. 27, № 1, January. P. 165–183. doi 10.1353/mod.2020.0007
313. *Hewitt D.* English Fiction of the Early Modern Period 1890–1940. N.Y., Longman Inc., 1988. xii, 276 p.

314. *Hichens R.* The green carnation. N.Y.: D. Appleton and company, 1894. 211 p.
315. *Hollinghurst A.* I Often Laugh When I'm Alone: The Novels of Ronald Firbank // The Yale Review. 2001. Vol. 89, № 2. P. 1–18. doi 10.1111/0044-0124.00489
316. *Hollinghurst A.* Ronald Firbank (Revision of the third of Lord Northcliffe's Lectures given at University College, London, October 2006). URL: <https://theflowerbeneaththefoot.files.wordpress.com/2017/09/northcliffe-lecture.pdf> (дата обращения: 27.07.2022).
317. *Holloway M.* Norman Douglas. A biography. L.: Secker & Warburg, 1976. xvii, 519 p.
318. How It is Done (An Art-Recipe) // Punch, or The London Charivari, 1894. 28 July. P 47.
319. How to Court the 'Advanced Woman' // The Idler 1894–1895. Vol. 6. August–January. P. 192–211.
320. *Humphreys R.* Lewis as Visual Artist // The Cambridge Companion to Wyndham Lewis / ed. by T. Miller. Cambridge University Press, 2016. P. 44–60.
321. *Hurlburt A.* 'Sentiment Wasn't Dead'. Anti-Modernism in John Galsworthy's *The White Monkey* // Transitions in Middlebrow Writing, 1880–1930 / ed. by K. Macdonald and C. Singer. Palgrave Macmillan, 2015. P. 103–120.
322. *Hyde H. M.* Famous Trials. Vol.7. Oscar Wilde. Australia, Mitcham, Victoria: Penguin Books, 1962. 337 p.
323. *Jeffreys P.* Cavafy, Forster and the Eastern Question // Journal of Modern Greek Studies. 2001. Vol. 19, № 1, May. P. 61–87. doi 10.1353/mgs.2001.0006
324. *Joyce S.* Impressionism, Naturalism, Symbolism: Trajectories of Anglo-Irish Fiction at the Fin de Siècle // Modernism/modernity. 2014. Vol. 21, № 3, September. P. 787–803. doi 10.1353/mod.2014.0078
325. *Keats J.* Poems. L.; N.Y.: George Bell & Sons, 1897. xxiii, 337 p.

326. *Knight C.* Norman Douglas in Siren Land // Norman Douglas: Symposium. Thüringen, Vlbg. 25.11.2000. Bregenz: Vorarlberger Landesmuseum, 2001. P. 29–31.

327. *Knight C.* Walking in Ischia, in Norman Douglas' footsteps // Norman Douglas (1868 Thüringen – 1952 Capri). Bregenz: Vorarlberger Landesmuseum, 2000. P. 131–133.

328. *Lafferty D.* 'Idiot Waves': Animal Communication in Wyndham Lewis's The Apes of God. The 2004 Congress of the Humanities and Social Sciences. ACCUTE Conference. Winnipeg, Manitoba. May 30, 2004. URL: [https://www.academia.edu/5890345/\\_Idiot\\_Waves\\_Animal\\_Communication\\_in\\_Wyndham\\_Lewiss\\_The\\_Apes\\_of\\_God](https://www.academia.edu/5890345/_Idiot_Waves_Animal_Communication_in_Wyndham_Lewiss_The_Apes_of_God) (дата обращения: 28.04.2022)

329. Last Letters of Aubrey Beardsley. With an introd. note by the rev. John Gray. L. etc.: Longmans, Green&Co, 1904. 158 p.

330. *Lawrence D. H.* Phoenix II; uncollected, unpublished, and other prose works by D. H. Lawrence / Collected and Edited with Introduction and Notes by W. Roberts and H. T. Moore. N.Y.: The Viking Press, 1968. 640 p.

331. *Lawrence D. H.* The White Peacock. L.: J. M. Dent & Sons LTD., 1935. 361 p.

332. *Lawrence D. H.* Aaron's rod. L.; Toronto: William Heinemann LTD, 1948. 312 p.

333. *Levay M.* Modernism's Opposite: John Galsworthy and the Novel Series // Modernism/modernity. 2019. Vol. 26, № 3, September. P. 543–562.

334. *Leverson A.* The Scarlet Parasol // Punch. 1895. 25 May. P. 249; 1 June. P. 261; 8 June. P. 268.

335. *Leverson A.* Love at Second Sight // Leverson A. The Little Ottleys. L.: Virago Press Limited, 1982. P. 369–543.

336. *Leverson A.* The Limit. L.: Richards Press Ltd, 1950. 301 p.

337. *Lewis W.* Childe Art and the Naif // Lewis W. Wyndham Lewis on Art: Collected Writings 1913–1956. N.Y.: Funk & Wagnalls, 1969. P. 147–150.

338. *Lewis W.* History of the largest independent Society in England // *Blast.* 1915. № 2. P. 80–81.
339. *Lewis W.* Manifesto – I // *Blast.* 1914. № 1. P. 11–29.
340. *Lewis W.* Modern caricature and Impressionism // *Blast.* 1915a. № 2. P. 79.
341. *Lewis W.* Nature and the Monster of Design // *Lewis W. Wyndham Lewis on Art: Collected Writings 1913–1956.* N.Y.: Funk & Wagnalls, 1969a. P. 117–120.
342. *Lewis W.* Note [on some German Woodcuts at the Twenty-One Gallery] // *Blast.* 1914a. № 1. P. 136.
343. *Lewis W.* The Apes of God. N.Y.: R.M. McBride, 1932. 641 p.
344. *Lewis W.* The Art of the Great Race // *Blast.* 1915b. № 2. P. 70–72.
345. *Lewis W.* The Bulldog eye's Depredations // *Lewis W. Wyndham Lewis on Art: Collected Writings 1913–1956.* N.Y.: Funk & Wagnalls, 1969b. P. 125–128.
346. *Lewis W.* The Diabolical Principle // *The Enemy. A Review of art and literature.* 1929. № 3. P. 9–84.
347. *Lewis W.* Time and Western Man. L.: Chatto and Windus, 1927. 487 p.
348. *Liddell H.G., Scott R., Jones H.S., McKenzie R.* Greek-English lexicon. Oxford: Clarendon Press, 1940. Vol. 1, 2. 2111 p.
349. *Maes-Jelinek H.* Ronald Firbank // Criticism of Society in the English Novel between the Wars. Liège: Presses universitaires de Liège, 1970. P. 231–240. doi 10.4000/books.pulg.879
350. *Macfall H.* Aubrey Beardsley, the Man and his Work. L.: Lane, the Boodley Head, 1928. 119 p.
351. *Macfall H.* Beardsley the Clown, the Harlequin, the Pierrot of his Age. N.Y.: Simon and Schuster, 1927. 271 p.

352. *Mahoney K.* Dainty Malice: Ada Leverson and Post-Victorian Decadent Feminism // Decadence in the Age of Modernism / ed. by K. Hext and A. Murray. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2019. P. 27–46.

353. *Mereboom M.* 1894 // Punch, or The London Charivari. 1895. 02 February. P. 58.

354. *Merritt J. D.* Ronald Firbank. N.Y.: Twayne Publishers, Inc., 1969. 148 p.

355. *Miller T.* Introduction: Janus-Faced Lewis, Avant-Gardist and Satirist // The Cambridge Companion to Wyndham Lewis / ed. by T. Miller. Cambridge University Press, 2016. P. 1–18.

356. *Monk R.* This Fictitious Life: Virginia Woolf on Biography, Reality, and Character // Philosophy and Literature. 2007. Vol. 31, № 1, April. P. 1–40. doi 10.1353/phl.2007.0015

357. *Moran J.* The Theatre of D.H. Lawrence: Dramatic Modernist and Theatrical Innovator. L.: Bloomsbury Methuen, 2015. 264 p.

358. *Nelson J. G.* Publisher to the Decadents: Leonard Smithers in the Careers of Beardsley, Wilde, Dowson. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000. 400 p.

359. *Novokreshchennykh I., Byachkova V., Firstova M.* The Experience of Using Digital Trends and Smart Technologies in Literary Studies and Teaching of World Literature // Lecture Notes in Networks and Systems. 2022. Vol. 342 LNNS. P. 555–559. doi 10.1007/978-3-030-89477-1\_53

360. Novus Homo Nova Ars // Punch, or The London Charivari, 1894, 5 May. P. 208.

361. *Orel H.* Popular Fiction in England, 1914–1918. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1992. vi, 249 p.

362. *Pinero A. W.* The Second Mrs. Tanqueray. L.: William Heinemann, 1900. 195 p.

363. *Pollard A.* Surtees, Thackeray and Trollope // The Victorians / ed. by A. Pollard. N.Y.: Penguin Books, 1993. Vol. 6. ix, 569 p.

364. *Raby P.* Aubrey Beardsley and the Nineties. L.: London Houser, Great Eastern Wharf Parkgate Road, 1998. 117 p.
365. *Rajewsky I. O.* Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // *Intermédialités*. 2005. № 6. P. 43–64.
366. *Raymond E. T.* Portraits of the Nineties. With 20 illustrations. L.: T. Fisher Unwin, Ltd, Adelphi terrace, 1921. 319 p.
367. *Reade B.* Aubrey Beardsley / introd. by J. Rothenstein. N.Y.: Bonanza Book, 1967. 372 p.
368. *Rintoul M. C.* Dictionary of Real People and Places in Fiction. Routledge, 2014, 1194 p.
369. Ronald Firbank: Memoirs and Critiques / ed. with an introd. by M. Horder. L.: Duckworth, 1977. xii, 226 p.
370. *Round S.* Double Dealing in the Magazines: The Case of the Coucou Hoax. 5 August 2022 // The Modernist Review. URL: <https://modernistreviewcouk.wordpress.com/2022/08/05/double-dealing-in-the-magazines-the-case-of-the-coucou-hoax/> (дата обращения: 21.06.2024)
371. *Ross R.* Aubrey Beardsley / rev. iconography by Arthur Vallance. L.; N.Y.: Lane, The Bodley Head, 1909. 112 p.
372. Rubén Darío: “Tras el alma de Aubrey Beardsley”. 2017. URL: <https://reinamarques.hypotheses.org/13062> (дата обращения: 12.07.2023)
373. *Salpini C.* Faulkner, Revisited. Exhaustive exhibit at UVA shows the full life of the Southern author // Virginia. 2017. Summer. URL: [https://uvamagazine.org/articles/faulkner\\_revisited](https://uvamagazine.org/articles/faulkner_revisited) (дата обращения: 12.07.2023)
374. *Sampson G.* The Concise Cambridge History of English Literature. Cambridge: At the University Press, 1946. 1094 p.
375. *Seaman O.* The Battle of the Bays. L., N.Y.: J. Lane, 1896. 86 p.
376. *Seaman O.* The Battle of the Bays. L., N.Y.: J. Lane, The Bodley Head, 1902.

377. *Severi R.* Tecnica narrativa e tradizione letteraria in “The Artificial Princess” di Ronald Firbank // *Severi R.* Oscar Wilde & Company. Sinestesie Fin de Siècle. Bologna: Patron, 2001. P. 55–66.
378. *Shaw H.* Concise. Dictionary of Literary Term. N.Y.: VcGraw-Hill, inc, 1972. 293 p.
379. *Slessor C.* The Art of Aubrey Beardsley. L.: The Apple Press, 1989. 128 p.
380. *Stewart J.* The Vital Art of D. J. Lawrence: Vision and Expression. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1999. 251 p.
381. *Streeter E.* Dere Mable-love letters of a rookie. With 35 illustrations in black-and-white by G. William Breck (‘Bill Breck’). N.Y.: F. A. Stokes Company; Paris: Librairie Larousse, 1918. vi, 62 p.
382. *Symons A.* Aubrey Beardsley. L.: At the Sign of the unicorn, 1898. 49 p.
383. *Symons A.* Aubrey Beardsley / New Edition, revised and enlarged. L.: J. M. Dent & Co, 1905. 109 p.
384. *Symons A.* The Art of Aubrey Beardsley. N.Y.: Boni and Liveright, Inc, 1918. 163 p.
385. *Symons A.* The Art of Aubrey Beardsley. N.Y.: The Modern library, 1925. 98 p.
386. *Stead E.* Grotesque and Performance in the Art of Aubrey Beardsley. Cambridge: Open Book Publishers, 2024. 292 p. doi 10.11647/OPB.0413
387. *Sturgis M.* Aubrey Beardsley. A biography. Woodstock, N.Y.: Overlook Press, 1999. 404 p.
388. The Early Work of Aubrey Beardsley / with a prefatory note by H.C. Marillier. L.: John Lane, The Bodley Head; N.Y.: John Lane Company, MCMXX (1<sup>st</sup> publ. 1899, 1911), 1920. 148 p.
389. The Later Work of Aubrey Beardsley. L.: John Lane, The Bodley Head; N.Y.: John Lane Company, MCMXX (1<sup>st</sup> publ. 1900), 1920. 355 p.

390. The Letters of Aubrey Beardsley / ed. by H. Maas. L.: Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1970. 472 p.
391. The Literary Notebook of Thomas Hardy. Vol. 2 / ed. by L. A. Björk. L.; Basingstoke: The Macmillan Press Ltd., 1985. 591 p.
392. *Tyrrell B.* ‘Tracing Wells’s New Woman through ‘The Wheels of Chance and The War of the Worlds’ // *The Wellsian*. 2016. No. 39. P. 48–64.
393. *Wanggren L.* New women, new technologies: the interrelation between gender and technology at the Victorian fin de siècle: PhD in English Literature. The University of Edinburgh, 2012. 239 p.
394. *Weintraub S.* Beardsley. A biography. N.Y.: Braziller, 1967. 293 p.
395. *Wells H. G.* The Wheels of Chance. 1896 // URL: <https://www.gutenberg.org/files/1264/1264-h/1264-h.htm> (дата обращения 11.12.2023)
396. *Wells H. G.* The Bulpington of Blup. L.: Hutchinson and Co, 1942. 320 p.
397. *Wenman-James L.* Ada Leverson (1862–1933) // Y90s Biographies. Yellow Nineties 2.0 / ed. by L. J. Kooistra. Ryerson University Centre for Digital Humanities, 2021. URL: [https://1890s.ca/leverson\\_bio/](https://1890s.ca/leverson_bio/) (дата обращения: 05.02.2024)
398. *Winegarten R.* Ada Leverson (1862–1933) // Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women. URL: <https://jwa.org/encyclopedia/article/leverson-ada> (дата обращения: 05.02.2024).
399. *Woolf V.* Modern Fiction // McNeille A. (ed.) *The Essays of Virginia Woolf*. Vol. 4: 1925 to 1928. L.: the Hogarth Press, 1984. 623 p.
400. Word & Image. 2000–2024.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

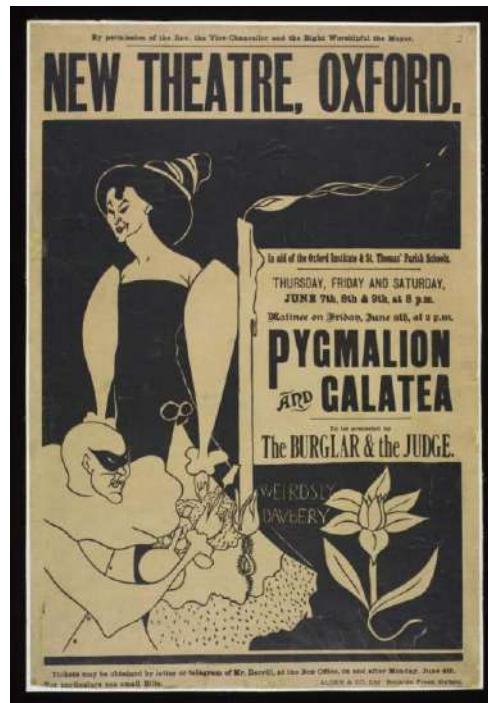


Рис. 1. Джеймс Хирн. Пигмалион и Галатея (1894)



Рис. 2. Эдвард Теннисон Рид. Британия а'ля Бердсли (1895)



Рис. 3. Обри Бердсли. «Комедия вздохов» и «Страна, желанная сердцу»  
(1894)

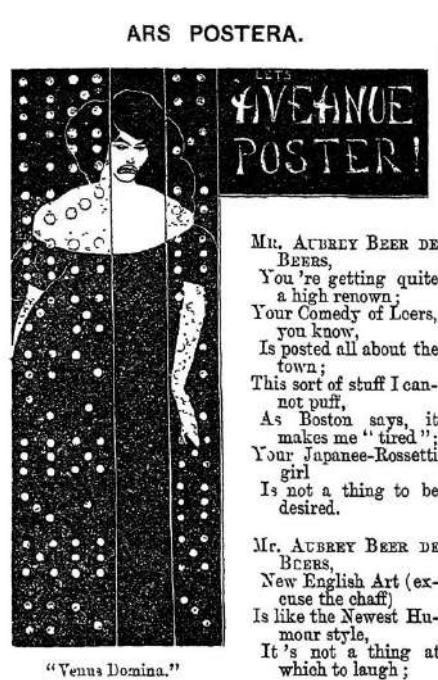


Рис. 4. Venus Domina (1894)



Рис. 5. Данте Габриэль Россетти. Леди Лилит (1866–1873)

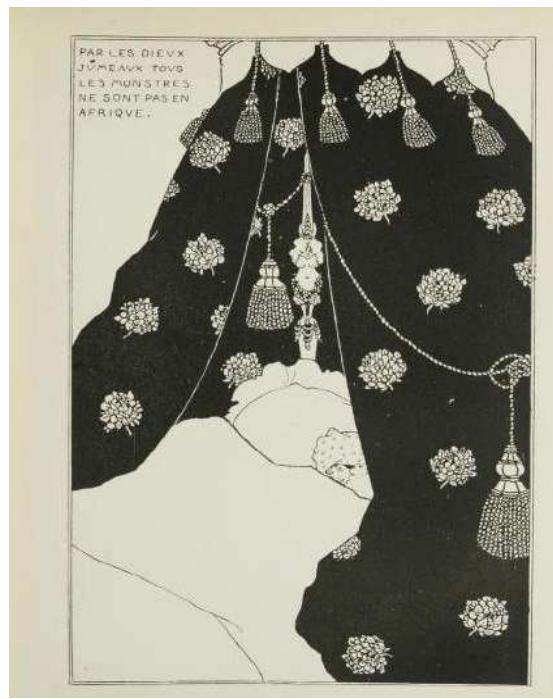


Рис. 6. Обри Бердсли. Клянусь Диоскурами – не все чудовища водятся в Африке! (1894)



Рис. 7. Обри Бердсли. Портрет художника в Бед-ламе – найти его (1894)

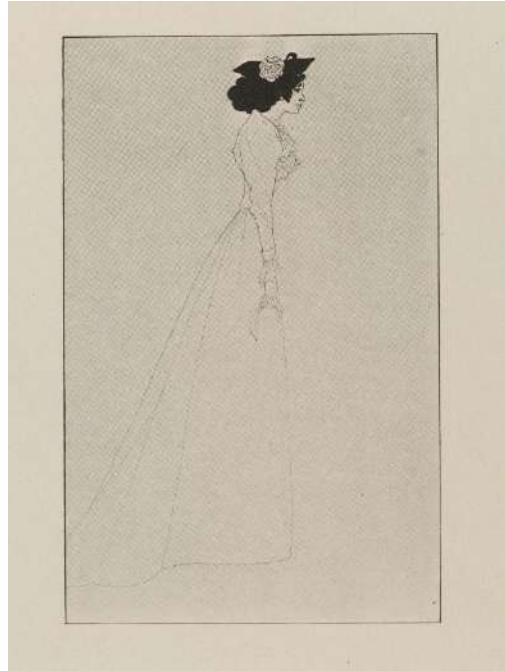


Рис. 8 Обри Бердсли. Портрет миссис Патрик Кэмпбелл (1894)



Рис. 9. Эдвард Теннисон Рид. Разыгранная; или 252-я миссис Танкерей (1894)



Рис. 10. Как это сделано (художественный рецепт) (1894)



Рис. 11. Обри Бердсли. Фронтиспис (1895)

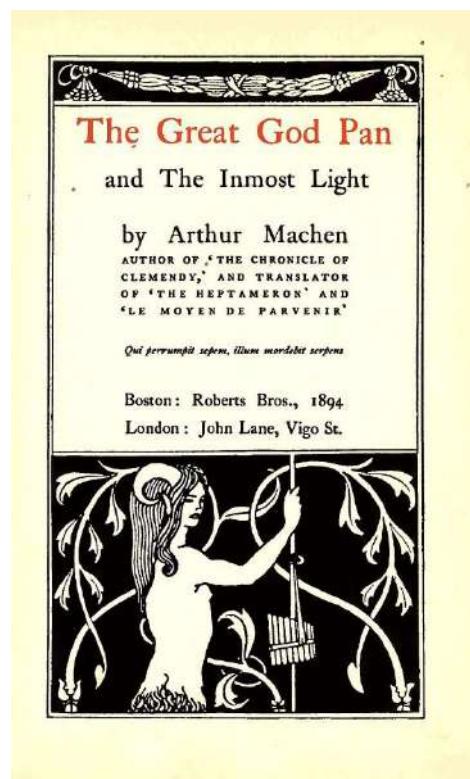


Рис. 12. Обри Бердсли. Обложка (1894)

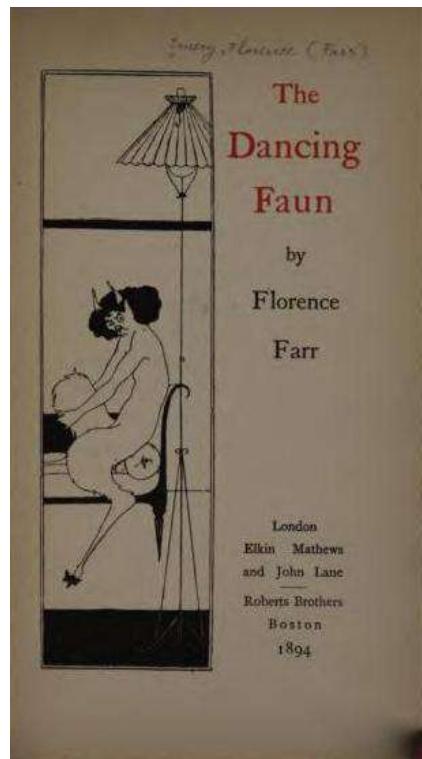


Рис. 13. Обри Бердсли. Обложка (1896)

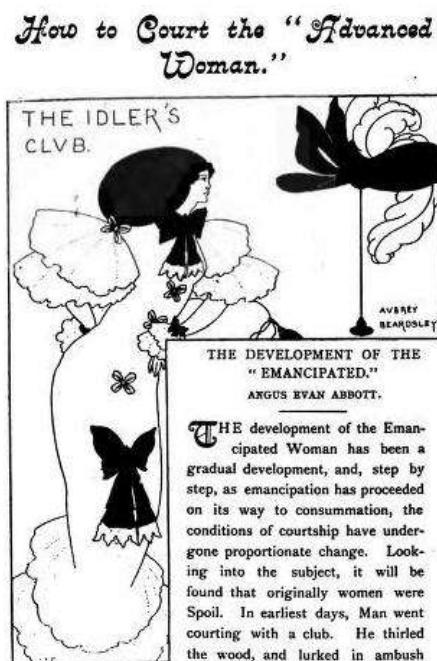


Рис. 14. Обри Бердсли. Страница журнала «Лентяй» (1894)



Рис. 15. Обри Бердсли. Страница журнала «Лентяй» (1894)

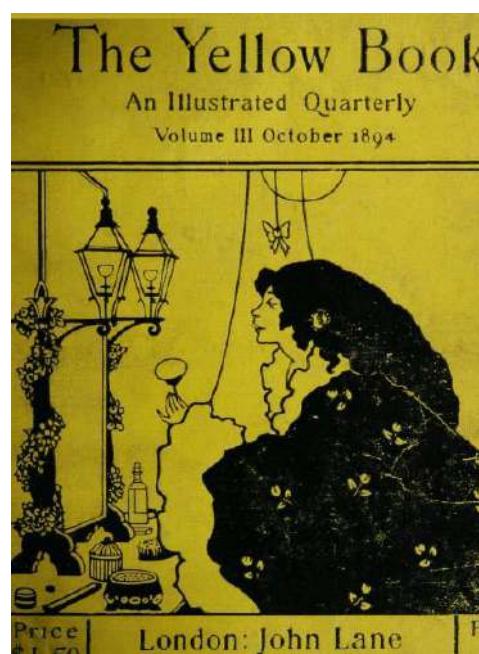


Рис. 16. Обри Бердсли. Обложка журнала «Желтая книга» (1894)

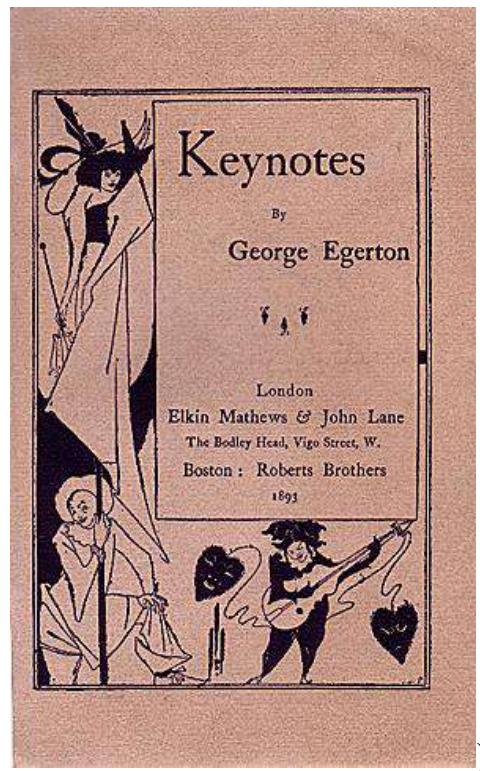


Рис. 17. Обри Бердсли. Обложка (1893)



Рис. 18. Обри Бердсли. Алая пастораль (1894)

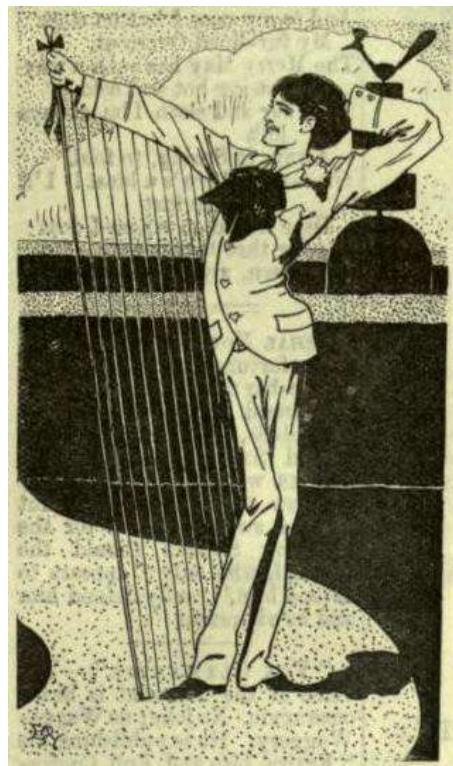


Рис. 19. Эдвард Теннисон Рид. Алый зонтик (1895)

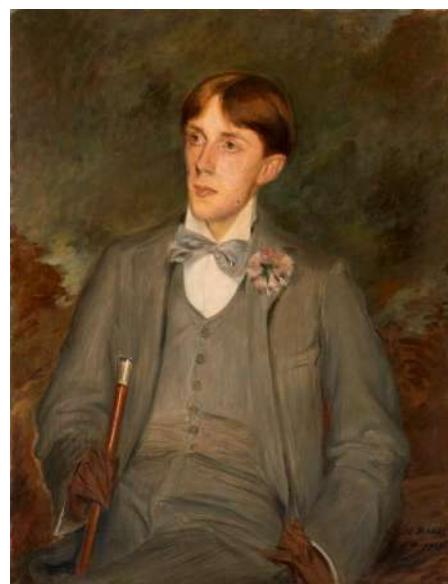


Рис. 20. Жак-Эмиль Бланш. Портрет Обри Бердслі (1895)



Рис. 21. Обри Бердсли. Девочка, сидящая на замке из песка. Карикатура на сюжеты Д. Э. Миллеса (1893)



Рис. 22. Обри Бердсли. Карикатура на монограмму Уистлера (1893)



Рис. 23. Обри Бердсли.  
Атала́нта в Калидо́не (1895)

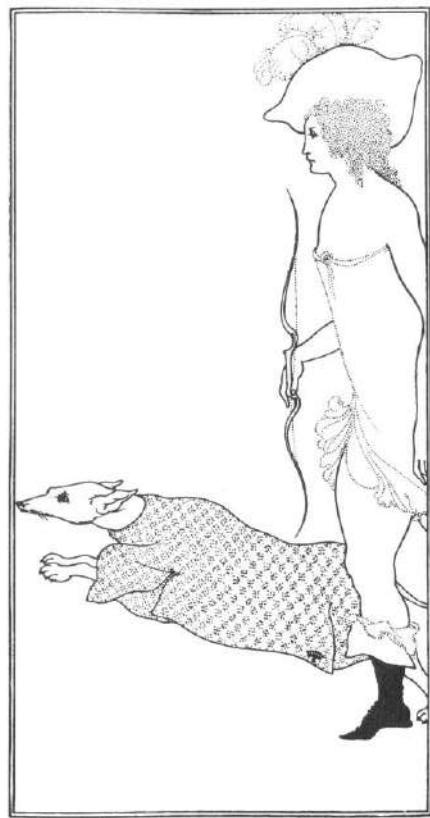


Рис. 24. Обри Бердсли.  
Атала́нта в Калидо́не (1897)



Рис. 25. Обри Бердсли. Похороны Саломеи (1894)