

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Государственное образовательное учреждение
Высшего профессионального образования
«Пермский государственный университет»

Н.С.Бочкарева
И.А.Табункина

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИНТЕЗ
В ЛИТЕРАТУРНОМ НАСЛЕДИИ
ОБРИ БЕРДСЛИ**

Пермь 2010

УДК 821.11(091) «18»

ББК 83.3 (4)

Б 86

Бочкарева Н.С., Табункина И.А.

Б 86 Художественный синтез в литературном наследии

Обри Бердсли: монография / Н.С.Бочкарева,

И.А.Табункина; Перм. гос. ун-т. – Пермь, 2010. – 254 с.

ISBN 978-5-7944-1439-4

Монография посвящена литературному творчеству известного английского художника, основателя стиля модерн в графике. Занимая особое место в литературно-художественном процессе Великобритании на рубеже XIX–XX вв. рядом с О.Уайльдом, А.Саймонсом и др., Обри Бердсли (*Aubrey Beardsley*, 1872–1898) в литературном творчестве, как и в графике, пытался осуществить идею универсального синтеза, провозглашенную немецкими романтиками и подхваченную французскими символистами. В результате анализа и интерпретации поэтических и прозаических жанров в литературном наследии Бердсли углубляется и расширяется представление о творческой личности известного графика, а его произведения вводятся в историко-культурный контекст. Будучи «властителем дум» целого поколения, Обри Бердсли внес заметный вклад в историю не только изобразительного искусства, но и литературы. Отдельная глава монографии посвящена неоконченному роману «Под Холмом» (1894–1898).

Монография адресована специалистам в области английской литературы и всем интересующимся английской культурой.

УДК 821.11(091) «18»

ББК 83.3 (4)

Печатается по решению ученого совета факультета современных иностранных языков и литератур Пермского госуниверситета

Рецензенты: каф. русской и зарубежной литературы Перм. гос. пед. ун-та; д-р филол. наук, проф. кафедры зарубежной литературы Тюмен. Гос. ун-та *О.М.Ушакова*

Исследование выполнено в рамках проекта № 1.2.10. 2010 г. «Формы выражения кризисного сознания в культуре и литературе рубежа веков» по Тематическому плану научно-исследовательских работ, проводимых по заданию Минобрнауки

ISBN 978-5-7944-1439-4

© Бочкарева Н.С., Табункина И.А., 2010

На обложке: О.Бердсли «Автопортрет» (1896); О.Бердсли (1895, фото Ф.-Г.Эванса)

ВВЕДЕНИЕ

Кризис сложившейся к концу XIX – началу XX вв. системы научных, этических и эстетических ценностей сопровождали процессы поиска, осмысления и накопления новых художественных идей и форм, попытки синтеза разных жанров и видов искусства, традиций разных культур, эпох и направлений. «Символом времени» становится декаданс – вненациональное переходное явление, относящееся к области мировосприятия, мироощущения, отражающее «“конец истории”, “разрыв времен”, “глубинный сдвиг культуры”, в основе которого лежит экзистенциальный страх перед будущим»; в Англии, в частности, он «объединил под своими знаменами всех тех, кто противостоял викторианским ценностям не только в искусстве, но и в обществе» [Савельев 2007: 6, 9].

«Варварское (т.е., по преимуществу, англо-американское) “возрождение” XIX в.», по словам Вяч. Иванова, – это «порыв к воссоединению дифференцированных культурных сил в новое *синтетическое* (курсив наш. – Н.Б., И.Т.) мироздание и целостное жизнестроительство. Англичане Уильям Морис и Раскин, американец Уолт Уитмен и норвежец Ибсен суть деятели всенародного высвобождения невоплощенных энергий новой жизни. И декадент-эллинист Оскар Уайлд...»¹ [Иванов 1994: 69]. Смена позитивизма идеалистическими концепциями (Ницше, Бергсон, Кассирер, Фрейд, Шпенглер), переход от логико-рационального к интуитивным путям осмысления проблем мира определяют «философию жизни» на рубеже XIX-XX вв. [Сарабьянов 2001: 49, 51].

Художественный процесс 1880–1910-х гг. считается переходом от «традиционного реалистического» изображения действительности к «экспериментальному, “модернистскому”» [Хорольский 1991: 7]. В английской литературе конца XIX в. сосуществовали направления критического реализма (Дж.Мерedit,

¹ Такое написание имен У.Морриса (William Morris, 1834-1896) и О.Уайльда (Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, 1854-1900) в настоящее время практически не используется, а написание имени Дж.Рескина (John Ruskin, 1819-1900) в современной русскоязычной литературе варьируется.

С.Батлер, Т.Гарди), натурализма (Дж.Гиссинг, Дж.Мур), неоромантизма (Р.Л.Стивенсон, Дж.Конрад, Р.Киплинг), а также эстетизма² (О.Уайльд, У.Пейтер, А.Саймонс) [Аникин, Михальская 1985: 258–294].

Рубеж XIX–XX вв. – время господства *стиля модерн* (франц. *moderne* от *лат. modernus* – новый, современный). Зародившись как стиль архитектуры в Англии в начале 1890-х гг., он задал тон другим национальным культурам и стал интернациональным. Отдельные течения существовали не изолированно, а тесно взаимодействовали: «сецессион» в Австрии, «югендштиль» в Германии, «либерти» в Италии, «арт-нуво» во Франции. Искусство модерна выходит за свои собственные рамки, обращаясь к различным формам жизни (быт, промышленность, торговля и т.д.), что подчеркивает его синтетический характер. Архитектура соединяется с живописью, используются новые материалы и техники (железо, бетон, стекло). Живопись уподобляется музыке. Музыка движется навстречу живописи. Стиль модерн характеризуется в графике «монотонной» линией (В.Э.Борис-Мусатов) [цит. по: Сарабьянов 2001: 230], а музыканты стремятся «к линейным воплощениям своих чувственных грез» [Евреинов 2001: 11].

В науке рубежа XX–XXI вв. обнаруживается тенденция к переносу категории «стиль модерн» на разные виды искусства [Ковалева 2002: 4]. Показательны работы, в которых модерн осваивается как явление театра, музыки и литературы [Ратникова 1991; Титаренко 1993; Кузовлева, Максимов 1996; Цветков 2005; Жеребин 2005 и др.]. Синтетизм художественного мышления живописцев, графиков, скульпторов стал «предпо-

² Эстетизм – направление в английском искусстве и литературе 1880–1890-х, представленное писателем, теоретиком и историком искусства У.Пейтером (1839–1894) и группой поэтов и художников, теоретиков литературы и искусства – А.Саймонсом (1865–1945), О.Бердсли (1872–1898), О.Уайльдом (1854–1900), Э.Доусоном (1867–1900), Д.Дэвидсоном (1857–1909) и др., – объединившихся вокруг журналов «Желтая книга» и «Савой», своеобразных «духовных наследников» журнала прерафаэлитов «Росток» [Красавченко 2001: 1247]. По утверждению Н.В.Тишуниной, английский эстетизм «является одной из модификаций символистских идей в западноевропейском искусстве» [Тишунина 1998:143].

сылкой для создания синтетических произведений» [Сарабьянов 2001: 227].

В творчестве Обри Бердсли³ (*Aubrey Beardsley*, 1872–1898), которое С.Маковский справедливо назвал *небывалым синтезом* [Маковский 2001: 326], не только соединились графический и поэтический таланты автора, но и отразилась его глубочайшая художественная эрудиция, восприимчивость к разным культурным эпохам и национальным культурам. «В Бердсли как в фокусе, в известном искажении и с особой привлекательностью отразились все увлечения тех дней, весь их пестрый и интенсивный эклектизм. Он и наследник Россетти, он и наследник эротиков XVIII в., он и рвущийся к небу мечтатель, он и энтузиаст самого чудовищного разврата» [ЭСБЕ 1992, 2: 123]. Особенностью «текста Бердсли» является его фрагментарность и незавершенность, а отсюда – культурно-историческая открытость другим текстам.

Литературное творчество О.Бердсли, создателя стиля модерн в графике, «денди в жизни» и «дилетанта»⁴ в искусстве, признаю сегодня очевидным фактом [См.: Weintraub 1967; Fletcher 1987; Хорольский 1995; Савельев 2005, 2007]. Созданные художником рисунки и иллюстрации невозможно рассматривать в отрыве от его литературного наследия.

В начале 1890-х гг. Бердсли был еще не вполне уверен, в какой области искусства он более талантлив: в музыке, изобразительном искусстве или литературе [Bell 2000: 44]. Поэт и критик Артур Саймонс вспоминал, что знаменитый график очень хотел

³ Часто используется другое написание имени – Обри Бердслей.

⁴ По словам П.Бурже, «дилетантизм» – это «не столько доктрина, сколько предрасположенность ума очень трезвого и одновременно предельно сладострастного, который склоняет нас поочередно к различным формам жизни, побуждает идти им навстречу, не отдаваясь полностью ни одной из них» [цит. по: Таганов 1993: 28]. Симпатия «дилетанта» по отношению ко всему и ко всем с сохранением своей свободы (J.F.Hugot) может рассматриваться как база для синтетического творчества. Ю.Н.Тынянов говорил о колоссальном эволюционном значении «дилетантизма», подразумевая под этим термином «бытовое отношение к литературе», которое «преобразует литературную систему»: «Именно из дилетантизма, из атмосферы “стихотворных записок на полях книг” выходит новое явление – Тютчев, своими интимными интонациями преобразующий поэтический язык и жанры» [Тынянов 1977: 271].

быть писателем: «Beardsley was very anxious to be a writer» [Beardsley 1925: 17]. Роберт Росс, друг Бердсли, считал, что искусство графика было глубоко литературным, но его выражение в слове можно считать лишь «литературой художника», а не собственно литературой: «His art was, of course, intensely literary, to use the word hated of modern critics, but his expression of it was the legitimate literature of the artist, not the art peculiar to literature» [Ross 1909: 33]. Вместе с тем исследовательница Л.Г.Затлин не только называет Бердсли «самым литературным художником десятилетия» (*the most literary artist of the decade*), но и приводит перечень его литературных произведений, которые публиковались как при жизни автора, так и посмертно [Zatlin 1990: 3]. Одной из таких публикаций была изданная в 1904 г. Джоном Лейном книга «*Under the Hill and Other Essays in Prose and Verse*».

Будучи наряду с Оскаром Уайльдом и Уолтером Пейтером одной из «составных частей английского декаданса», Бердсли сделал его идею «наглядной» [Хорольский 1995: 42, 66]. Являясь художественным редактором «Желтой книги» (*The Yellow Book*, 1894–1897; см., например [The Yellow Book: a Selection б.г.]), он «задал высокие стандарты» содержанию и форме журнала, и издание стало «выдающимся событием» в культурной жизни Англии. В журнале «Савой» (*The Savoy*, 1897–1898), где Бердсли возглавил отдел искусств, «во всем блеске» проявился его талант не только художника, но и поэта [Савельев 2007: 268–269, 272].

Литературное наследие Бердсли составляют поэтические и прозаические произведения, жанровую природу которых невозможно однозначно определить. Это, с одной стороны, стихотворения с иллюстрациями к ним и стихотворные комментарии к рисункам, с другой – афоризмы, эссе, прозаические фрагменты, рассказ и незаконченный роман, к которому график тоже создал серию иллюстраций. Однако взаимодействием литературного текста и иллюстраций проблема синтеза в литературном наследии Бердсли не исчерпывается, распространяясь на синтез разных искусств, жанров, эпох и стилей. Письма художника и воспоминания современников помогают проследить процесс синтетического творчества Бердсли.

Проблема синтеза в философии и литературоведении

Синтез (от греч. *synthesis* – соединение, сочетание, составление) – философское понятие, обозначающее «соединение различных элементов, сторон предмета в единое целое (систему)» [Садовский 1989: 583]. Синтез дает совершенно новое образование, «новое знание», поскольку «объединение элементов в новую систему может привести к новому качеству <...> перекомбинирование даже старых элементов, но в других связях и отношениях может приводить к появлению новых систем» [Словарь философских терминов 2004: 508].

Синтез «выступает в паре» с анализом (*analysis* – «разложение предмета на его составляющие» [Садовский 1989: 583]), дополняет его и находится с ним в неразрывном единстве. Синтез есть процесс объединения выделенных посредством анализа частей, свойств, отношений. Платон употреблял слова «синкрисис» (греч. *synkrisis*) и «диакрисис» (греч. *diakrisis*) как «связь и разделение, соединение и обособление, синтез и анализ». И.В.Гете метафорически сравнивал синтез и анализ «со вздохом и выдохом» [Философский словарь 2003: 406]. В диалектике Г.Ф.Гегеля синтез есть высшая ступень развития (тезис – анти-тезис – синтез), которая «не только отвергает антитезис, но и соединяет в себе по-новому некоторые черты обеих предыдущих ступеней развития» [Философский словарь 1975: 421]. Гегелевский синтез понятия и объекта является одним из значений «идеи» (от др.-греч. *idea* – понятие, представление), или идейно-смысловой стороны искусства [Хализев 2000: 55–56].

Наука XIX–XX вв. ознаменована появлением пограничных отраслей знания. Наряду с процессами синтеза *внутри* отдельных научных дисциплин наблюдается и синтез *между* ними. В XX столетии возникает ряд т.н. интегративных наук: кибернетика, семиотика, теория систем, «в которых синтезируются данные о структурных свойствах объектов различных дисциплин» [Садовский 1989: 584].

В литературоведении последних десятилетий все чаще предметом исследования становится «синтез» или «художественный синтез» [Минералова 1994; Боева 1996; Секриеру 1998; Черницов 2002; Фролова 2003; Кондрашова 2004; Штыгашева 2008 и др.], а также «синтетический текст» [Иванов 2008]. На материа-

ле русской и европейской литератур XIX–XX вв. исследуется *синтез искусств* [Поттосина 2001; Горбовская 2002; Горбатенко 2004], *синтез жанров* [Гапоненков 1995; Власов 2002; Боровская 2009], *синтез литературных направлений* [Фролова 2009], *синтез «исторический»* [Кагарманова 1998], *синтез условности и жизнеподобия* [Квон 1996; Глинкина 2003], *«динамический» синтез* [Гашева 2004] и др. Методология этих исследований неизбежно опирается на теоретическую разработку понятия «синтез» в эстетике и литературоведении.

1970-е гг. – начало теоретических исследований вопроса синтеза искусств в советском искусствознании. Это одна из первых требующих решения задач, выдвинутых на симпозиуме 1976 г., который провела Комиссия комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры АН СССР (г. Москва) [Взаимодействие и синтез искусств 1978: 248]. В словаре эстетических понятий *синтез искусств* трактуется как «органическое единство художественных средств и образных элементов различных искусств, в котором воплощается универсальная способность человека эстетически осваивать мир. Синтез искусств реализуется в едином художественном образе или системе образов, объединенных единством замысла, стиля исполнения, но созданных по законам различных видов искусства» [Эстетика 1989: 315]. Беря за основу это определение, мы расширяем его, исследуя другие виды синтеза – жанров, художественных стилей, культурных эпох и т.д.

В учебниках по теории литературы в контексте идей В.Г.Белинского и его статьи «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) идет речь о синтезе родовых форм – эпоса, лирики, драмы [Кузьмичев 2001: 304–309; Федотов 2003: 147 и др.]. Исследователи выдвигают «основной жанровый закон нашего времени» – «*синтез родовых и дифференциация внутриродовых, или жанровых форм*» [Кузьмичев 2001: 309; выделено автором]. В «Краткой литературной энциклопедии» (1962–1978), «Литературном энциклопедическом словаре» (1987) и «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001) отсутствует понятие *синтез* и определяется только *синкретизм*: «...в широком толковании – изначальная слитность различных видов культурного творчества, свойственная ранним стадиям его развития; приме-

нительно к искусству означает первичную нерасчлененность разных его видов, а также – разных родов и жанров поэзии (в широком смысле)» [Гусев 1971: 859; см. также: Гусев 1987; Гусев 2001].

Синкретизм в истории художественной культуры Ю.Б.Боревым выделяется в качестве одной из форм (родов) синтеза искусств. Синкретизм «был формой существования древнего искусства. Этой форме синтеза присуще нерасчлененное, органическое единство разных искусств, еще не отпочковавшихся от единого первородного исторического ствола культуры, которая включала в каждый свой феномен не только зачатки различных видов художественной деятельности, но и зачатки научного, философского, религиозного и морального сознания» [Борев 1997: 562–563].

По мнению А.Я.Зиса, синкретизм – это ранняя форма проявления «нерасчлененности человеческого мышления, неразвившейся еще способности к аналитическому освоению действительности» [Зись 1979: 117]. В определенном смысле первобытному синкретизму близким оказывается понятие «синтетического характера творческого мышления». Однако *синтетичность* – «более высокая ступень художественного мышления, сложившаяся на основе взаимообогащения различных форм художественного творчества» [там же].

Синтетичность произведения обусловлена «синтетическим характером мышления» автора, глобальным качеством структуры художественного мышления. Умение масштабно мыслить «рождает необходимую свободу в эстетическом освоении жизненного материала» [Зись 1978: 17]. С другой стороны, на основе опыта синтеза пространственных искусств исследователем было высказано предположение о том, что «тяготение к синтезу – более общая закономерность, лежащая в природе всякого художественного творчества» [там же: 10]. Синтез искусств предстает «всеобщей закономерностью существования художественного творчества вообще» [Мазаев 1992: 15].

Учитывая специфику искусств (она является основой деления искусств на виды), заключающуюся в предмете отражения, в средствах, которыми пользуется искусство, и главное – в самом предмете искусства, в многогранности объективного мира,

сами художники и исследователи пишут о тенденции сближения между отдельными видами творчества, о тяготении к синтетичности. На основе этого выделяются разные типы синтеза. А.Я.Зись под синтезом искусств понимает, во-первых, соединение различных искусств для усиления образной выразительности (синтез пространственных искусств, например, синтез архитектуры с изобразительными искусствами). Соединение это не механическое, оно возникает в результате единого художественного замысла и создается по законам архитектурной композиции. Цель такого синтеза – создание качественно иной художественной образности. Во-вторых, синтез искусств рассматривается как тип художественного творчества, выступающий в виде группы синтетических искусств (театр, кино, телевидение). Особенность синтетических искусств состоит в том, что вне художественного сплава искусств они существовать не могут. Синтез обусловлен самой природой этих искусств. В-третьих, художественный синтез (а вместе с ним и противоположное – сохранение специфики искусства) проявляется в переводе произведения искусства из одного художественного ряда в другой и связанном с этим взаимообогащением искусств. Имеется в виду изображение жизненных явлений разными искусствами, но при этом каждое обращается к той стороне, которая не может быть достаточно полно выражена другим искусством (например, литературные произведения находят интерпретацию в кино, театральных постановках) [Зись 1978: 9–14].

Ю.Б.Борев в истории художественной культуры выделяет следующие типы синтеза искусств по характеру их взаимодействия. *Соподчинение*: форма синтеза искусств, при которой один вид искусства доминирует над сотрудничающим с ним другим видом искусства (древняя архитектура доминирует во взаимодействии с монументальной скульптурой, живописью, мозаикой, иконой). *Коллажное взаимодействие*: «склеивание» отдельных элементов разных искусств (средневековые мистерии). *Симбиоз*: искусства равноправно взаимодействуют, сливаясь в нечто новое. Путем реализации этой формы синтеза, с точки зрения Ю.Б.Борева, и создаются синтетические искусства. Так, в XVIII–XIX вв. расцветает опера (равноправное взаимодействие драмы и музыки), в конце XIX – начале XX вв. –

эстрада как равноправное взаимодействие литературы, музыки, балета, театра, цирка. *Снятие*: одно искусство становится основой другого, не участвуя в художественном результате (литературная основа балета). *Концентрация*: один вид искусства вбирает в себя другие, оставаясь самим собой и сохраняя свою художественную природу (театр вступает во взаимодействие с музыкой, литературой, живописью, архитектурой, хореографией и т.д., но сохраняет свою специфику, носителем которой является актер). *Трансляционное сопряжение*: один вид искусства становится средством передачи другого (фотография, кино передают произведения живописи, балета, музыки). *Синкретизм*: особый род синтеза, о котором мы говорили ранее [Борев 1997: 562–565].

Идея синтеза разрабатывается в культурологическом аспекте как «диалог культур», «общение культур» (В.Библер), «концерт культур» (Г.Померанц) и «подразумевает взаимодействие культур разных регионов, стран, наций, их взаимообогащение», что особенно актуально для XX столетия [Ирза 1998: 212]. В этом направлении изучается проблема взаимовлияния Запада и Востока, западных и незападных культур. Приобщение регионов к западноевропейской культуре, по мнению В.Е.Хализева, позитивно: это «перспектива органического соединения начал исконных, почвенных – и усвоенных извне» [Хализев 2000: 369]. Такого рода «культурный синтез» наблюдается в России XIX в. (в творчестве А.С.Пушкина, Ф.И.Тютчева, Л.Н.Толстого и А.К.Толстого), в славянских литературах XVII–XIX вв. (соединение элементов региональных и западных): культурно-художественные и собственно литературные международные связи «составляют (наряду с типологическими схождениями) важнейший фактор становления и упрочения симфонического единства региональных и национальных литератур» [там же: 370].

Диалогичность культуры подразумевает, по словам В.С.Библера, понимание «каждой культуры (античной, средневековой, нового времени, восточной и т.д.) как Собеседника, как одного из участников диалога» [Библер 1989: 28]. Под диалогом М.М.Бахтин в работе «К методологии гуманитарных наук» понимает «соприкосновение текстов»: «Текст живет, только со-

прикасясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу» [Бахтин 1986: 384]. Важно не только «освещение» текста другими текстами (контекстами), но и «внетекстовой действительностью»: «В произведение входит и необходимый внетекстовой контекст его. Произведение как бы окутано музыкой интонационно-ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается (конечно, контекст этот меняется по эпохам восприятия, что создает новое звучание произведения). Взаимопонимание столетий и тысячелетий, народов, наций и культур обеспечивает сложное единство всего человечества, всех человеческих культур (сложное единство человеческой культуры), сложное единство человеческой литературы» [там же: 390].

Диалогически (то есть на одном уровне) расположены конфликтующие структуры, текстовые группировки, рассматриваемые Ю.М.Лотманом в рамках взгляда на культуру «как на многофакторный семиотический механизм», которому «органично свойственно самосознание себя как целостного и предельно упорядоченного» [Лотман 1973: 3]. Диалог обладает определенным свойством: «транслируемый текст и полученный на него ответ должны образовывать <...> единый текст», при этом «транслируемый текст должен, упреждая ответ, содержать в себе элементы перехода на чужой язык» [Лотман 1992: 19]. В семиотической структуре сообщения тиражируются, текст превращается в «лавину текстов» [там же: 18].

Как интермедальность художественного текста в современной науке широко исследуется диалог разных видов искусства [Тишунина 2002; Профе 2005; Тимашков 2006; Сидорова 2006; Дьяконова 2009 и др.]. Интермедальность – это «особый вид внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусств»; «это наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства» [Тишунина 2002: 101]. При этом происходит «“перевод” одного художественного кода в другой», а затем взаимодействие «смыслов текстов, и язык одного вида иску-

ва включается в систему художественной выразительности языка другого вида искусства» [там же].

«Словесное воплощение несловесного искусства» В.Д.Днепров считал первой задачей «романа культуры», основной жанрообразующий фактор которого он определял как *синтез культурной эпохи*: «Мы имеем в виду роман, осуществляющий синтез культурной эпохи, роман культуры, роман, представляющий цельность эпохи через цельность культуры. Возможность и необходимость такого романа определены двумя обстоятельствами: сближением искусств, с особенным богатством проявившемся в нашем столетии, и кризисами культуры, концентрированно отразившими в себе глубину исторических потрясений» [Днепров 1980: 179, 174]. Особенность «романа культуры», по мнению исследователя, состоит в том, что «несловесные искусства становятся предметом художественной прозы; живопись или музыка перевоплощаются в слово, роман создает их живой образ» [там же: 178].

Л.А.Бердюгина предлагает такой «романный жанр, синтезирующий различные виды искусства», назвать «романом художественной культуры», в котором «средством слова достигается некоторый художественный синтез, расширяющий “пространство культуры” (создание словесной музыки, словесной живописи, словесной архитектуры)» [Акиндинова, Бердюгина 1984: 136], то есть «словесное моделирование несловесных искусств» [Бердюгина 1986: 91]. В «романе культуры», по мнению исследовательницы, воплощается не только «специфически-культурный синтез» (который имеет в виду В.Д.Днепров), но и «синтез общекультурный», означающий изменение «предмета искусства и появление особого метода, органически соединяющего принципы художественного и философского мышления» [Акиндинова, Бердюгина 1984: 137], – синтез философии и литературы.

В связи с постмодернистским творчеством в литературоведении актуализируется понятие «культурный всесинтез и диалог (интертекстуальность) культур» как способы моделирования видения культуры, выявления ее закономерностей и парадоксов [Пестерев 2005: 186]. Л.Андреев противопоставляет «концептуальный синтез», воплощенный в творчестве писателей XX в. (Б.Брехт, Т.Манн, Г.Гессе, Ж.-П.Сартр, Л.Арагон, Г.Маркес,

У.Фолкнер и др.), и интертекстуальность в постмодернизме: «Интертекстуальность – это не синтез, живительной сутью которого является “слияние художественных энергий”, соединение тезиса с антитезисом, традиции с новаторством» [Андреев 2001: 11]. «Концептуальный синтез», по мнению ученого, воплощается в формировании нового «синтетического жанра» – всеохватывающего романа, который призван «быть “всеми”, включать в себя тотальное Знание» [там же: 17].

По словам Ю.Б.Борева, «естественный» язык, которым пользуется литература, гибкость и безграничные выразительные возможности слова, являются источником ее универсальной природы. Литература способна «вбирать в себя элементы художественного содержания любого искусства» [Борев 1997: 531]. В контексте литературы воспринимаются образы других искусств. Для художественной культуры литература сохраняет ведущее значение вербальной подосновы, которая важна и для синтеза искусств. Вместе с этим заменить все сферы художественной культуры литература не может, поскольку у нее другие задачи и возможности.

Тезис о синтетической природе литературно-художественного произведения выдвинул во второй половине XIX в. А.А.Потебня. Его лингвофилософская концепция изложена в труде «Мысль и язык», появившемся в печати в 1862 г. Однако труд получил резонанс не в момент выхода в свет, а только с 1890-х гг., когда «идеи Потебни стали объектом заинтересованного обсуждения и полемики» [Потебня 1989: 587]. Особое значение им придавали русские символисты, которые истолковывали концепцию ученого «как “академическое” подтверждение их подобных воззрений» [Минералова 2004: 82].

Потебня проводит аналогию между словом и произведением искусства на основании их трехчленности и одинаковых признаков: «Слово <...> имеет все свойства художественного произведения» [Потебня 1989: 182]. Ученый поясняет: «В слове мы различаем: внешнюю форму, то есть членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание <...> В поэтическом, следовательно, вообще художественном, произведении есть те

же самые стихии, что и в слове: содержание (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; внутренняя форма, образ, который указывает на это содержание, соответствующий представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий или на понятие), и, наконец, внешняя форма, в которой объективируется художественный образ» [там же: 160, 165]. Таким образом, «художественное произведение есть синтез трех моментов (внешней формы, внутренней формы и содержания)» [там же: 176].

Немецкий литературовед В.Кайзер понятием «синтез» обозначает содержание произведения, тогда как предметный слой, речь и композицию характеризует как основные категории анализа [Хализов 2000: 157]. Художественное содержание, подчеркивает В.Е.Хализов, «и в самом деле является синтезирующим началом произведения. Это его глубинная основа, составляющая назначение (функцию) формы как целого» [там же].

Единство формы и содержания, единство внешнего и внутреннего, общего и конкретного, индивидуального и типического представляет то основание искусства, в котором, по словам Н.К.Гей, уже «заложена фундаментальная предпосылка художественного синтеза, без которого не обойтись при проникновении в самую сущность образа» [Гей 1983: 73]. Сущность художественного образа и, шире, искусства не в описании, а «в синтетической природе воссоздания жизни» [там же: 68], в процессе которого возникает художественный образ.

Рассматривая разные аспекты синтеза в литературе, ученые сходятся в том, что синтез – явление многоуровневое. Он понимается как «доминирующий, основополагающий принцип организации материала на всех уровнях художественного строя произведения, определивший его художественную целостность и его жанровую природу» [Кагарманова 1998: 5]. В качестве основополагающего «принципа организации художественного текста», «проявляющегося на самых различных уровнях <...> – от структурно-композиционного до поэтико-стилистического», рассматривается, например, синтез поэзии и прозы [Власов 2002: 3, 4]. Синтез «как константа искусства романа» детерминирует «динамику романских структур» [Пестерев 1999: 33].

Художественный синтез в истории эстетической мысли

Зарождение теории художественного синтеза в истории эстетической мысли (осуществившееся гораздо позже практики синтеза) связано с деятельностью на рубеже XVIII–XIX вв. немецких романтиков и т.н. йенской школы, в которой Шеллинг был главной фигурой. Эстетическая теория синтеза формируется в середине XIX в. на почве позднего немецкого романтизма в концепции «Gesamtkunstwerk» Р.Вагнера. В 70–80-е гг. XIX в. теория синтеза разрабатывается в Англии в основном У.Моррисом и Дж.Рескиным, во Франции – поэтами-символистами Ш.Бодлером и П.Верленом. Последний этап развития связан с русской символической мыслью (конец XIX– два первых десятилетия XX в.), которая «значительно позднее по сравнению с европейской обратилась к синтезу искусств» как теоретической проблеме [Мазаев 1992: 84].

Провозвестником романтической теории синтеза, которую сформулируют братья Шлегели, Шеллинг, Вакенродер и др., Л.В.Дудова называет «Критические леса» И.Г.Гердера. Немецкий философ отказывается от классификации искусств только на основе средств подражания и от деления видов искусств на пространственные, временные и пространственно-временные. Если Г.Э.Лессинг не только признал за искусством функции подражания природе, но и поставил вопрос о восприятии и воздействии искусства, то Гердер акцентирует идею «синтеза искусств на основе эмоционального воздействия и особенностей восприятия» [Дудова 1993: 50]. По теории последнего, искусства делятся на выразительные (эмоциональные, экспрессивные, временные), изобразительные (описательные, изобразительные, пространственные) и синтезирующие в себе оба начала. Поэзия – синтезирующее искусство, поскольку дает «представление предмета», «действуя во времени», «являясь “естественным выражением страстей”» [там же].

Романтики считали, что человек «утратил органичность, цельность; жизнь и искусство отделены друг от друга. Надо восстановить синтез искусства и жизни, искусства и человека. Путь к этому восстановлению видели в синтезе искусств» [Сарабьянов 2001: 224]. В романтическом сообществе «все кипело волей к синтезу всех искусств друг с другом и к синтезу этого синтеза

со всеми богатствами отвлеченной мысли» [Берковский 2001: 12]. Романтики понимали синтез как учение о «всекультуре», как «принцип всеобщего взаимодействия и взаиморастворения», который «является универсальной формой связи и объединения как в природе, так и в культуре», как «принцип культуры» [Мурина 1982: 8,12].

В эпоху романтизма акцентируется внимание на «общности и взаимосвязи всех искусств при специфике каждого из них» [Ванслов 1966: 245]. Проблема специфики отдельных искусств была актуальна для романтиков «в связи со значением индивидуального в их искусстве», а проблема общности и взаимовлияния искусств – «в связи с их универсализмом, стремлением выразить в творчестве проблемы мирового, общечеловеческого значения. Романтики стремились осознать всеобщие законы бытия, выразить коренные причины сущего» [там же: 246]. Искусство выступало как универсальное средство самоопределения человека в мире, обладало «жизнетворческим значением, способностью гармонического соединения бытия и сознания, личности и общества», поэтому в теории романтизма важной частью становится понятие мифа [Мурина 1982: 11].

Синтез искусств у романтиков связан с особым иррациональным, сверхчувственным состоянием, которое способствует слиянию чувств. Так, Э.Т.А.Гофман отмечает: «Не столько во сне, сколько в том бредовом состоянии, которое предшествует забытию, в особенности если перед тем я долго слушал музыку, я нахожу известное соответствие между цветами, звуками и запахами. Мне представляется, что все они одинаково таинственным образом произошли из светового луча и потому должны объединиться в чудесной гармонии. Особенно странную, волшебную власть имеет надо мною запах темно-красной гвоздики; я непроизвольно впадаю в мечтательное состояние и слышу словно издалека нарастающие и снова меркнущие звуки бассетгорна» [цит. по: Литературные манифесты... 1983: 184]. Даже «обычные наши чувствования», по мнению художника, «уводят нас из действительной жизни в царство бесконечного» [там же: 181].

Предпосылкой взаимопроникновения искусств оказывается «родство самих чувственных восприятий человека, их взаимное

соответствие» [Ванслов 1966: 246]. Новалис писал: «Пластические произведения искусства никогда не следовало бы смотреть без музыки, музыкальные произведения, напротив, нужно бы слушать в прекрасно декорированных залах. Поэтические же произведения следует воспринимать лишь с тем и другим совместно. Оттого поэзия так сильно впечатляет в красивом театральном зале или в церкви, убранной с высоким вкусом <...> Лучшие кушанья, общественные игры, более изящный костюм, танец и даже более изысканная и более общая беседа возникли благодаря <...> объединению всего прекрасного и оживляющего для создания многообразных общих впечатлений» [цит. по: Литературные манифесты... 1983: 97–98]. Доказательством общности искусств является сам предмет искусства: «...предмет каждого отдельного искусства одновременно – *и то же самый, и иной* нежели у других» [Ванслов 1966: 234]. Музыкант и живописец через отображение разных сторон предмета отображают явление как таковое в его сущности.

Классификация романтиками искусств по принципу соотношения в них материального и духовного начала свидетельствует о шаге в сторону от «теории подражания», которой искусство руководствовалось еще с античности. Главной задачей романтического искусства «выдвигалось не воспроизведение внешних форм жизненных явлений, а выражение духовного, идеального содержания, по отношению к которому весь изобразительный план выступает в качестве подчиненного» [Ванслов 1966: 242–243]. Поэтому важнейшим из искусств романтики считали музыку. По Э.Т.А.Гофману, «музыка – самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственно подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное. <...> Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению» [цит. по: Литературные манифесты... 1983: 181]. Для А.В.Шлегеля музыка является «самым идеальным видом искусства. Изображая страсти безотносительно к каким-либо предметам, только лишь в выражении их форм, она как бы очищает эти страсти от сопутствующей им материальной прозы:

сбрасывая с них земную оболочку, она помещает их в чистую просветленную атмосферу» [там же: 126]. Музыка выражает «экстракт человеческих чувств» [Ванслов 1966: 242] без воспроизведения явлений внешнего мира, оказывая влияние на другие искусства.

Во-первых, влияние музыки испытывает живопись, что выражается в особой «музыкальности» полотен, их эмоциональной насыщенности, тональных гармониях. «Становится возможным говорить о “поющем” пейзаже» [Ванслов 1966: 289]. В свою очередь, музыка начинает живописать, искать наглядно-зрительные ассоциации для передачи пейзажа. Во-вторых, музыка оказывает влияние на искусство слова, способствует «лиризации» литературы и ослаблению сюжетного начала, а также насыщению поэзии музыкальностью ритмов и интонаций. В литературе находят отражение проблемы и образы музыкального искусства. Само литературное произведение начинает строиться по принципу музыкального. Литература, в свою очередь, привносит в музыку сюжетность и картинность. Инструментальные и вокальные циклы, озаглавленные «литературно», косвенно связаны с литературным сюжетом или прямо раскрывают его. В-третьих, искусство слова «усиливает» повествовательность живописи, литературное произведение мыслится во взаимодействии с иллюстрирующим его «графическим циклом» [Ванслов 1966: 284]. Живопись, в свою очередь, влияет на литературу, повышая ее наглядность, значение зрительных представлений в структуре литературного образа. Актуализируется словесное описание живописного произведения и, в целом, живопись становится источником литературных образов.

Несмотря на то, что искусство музыки считалось в романтической эстетике «высшим выражением романтического духа» и вокруг нее «развертывались, в основном, споры о синтезе искусств» [Ванслов 1966: 254], искусство слова для деятелей романтизма было не менее значимо. В переписке А.Арнима и К.Бретано читаем: «Поэзия и музыка – это два самых общих, вполне подходящих друг к другу отростка поэтического дерева; в поэзии – красные розы и короли роз, в музыке – белые розы» [цит. по: Литературные манифесты... 1983: 166].

Эстетическую теорию романтиков о взаимодействии искусств немецкий композитор Рихард Вагнер развивает в принципе «обширной творческой деятельности», «законченное учение» [Мурина 1982: 13]. Наиболее полно Вагнер воплотил свои рассуждения о музыкальной драме как синтетическом произведении искусства в работах «Искусство и революция» (1849), «Художественное произведение будущего» (1850), «Опера и драма» (1850–1851-е). Идея «искусства будущего» («Gesamtkunstwerk») реализована в музыкальной тетралогии «Кольцо нибелунга» (1848–1874).

Рождению понятия Gesamtkunstwerk, по мнению И.А.Едошиной, способствует сама специфика грамматического строя германского языка. Слитное написание слов (*Gesamtkunstwerk*) получает культурологическое звучание: «Gesamt» – ‘целый’, ‘общий’; «kunst» – ‘искусство’; «werk» – ‘работа’, ‘труд’, ‘элемент сделанности’. Таким образом, Gesamtkunstwerk в своей этимологии содержит указание на «синтез искусств», который вместе с этим «органично включает указание на некую искусственность результата» [Едошина 2003: 28].

Р.Вагнер считал, что в античную эпоху «совершенное искусство (драма) синтезировало все, что существо греческой духовной культуры считало достойным воплощения, являлось символом всей глубины греческой культуры» [Вагнер 1978: 127]. Упадок античной драмы повлек за собой размежевание искусств, выделение риторики, скульптуры, живописи, музыки. Искусство перестало быть выразителем «общественного сознания», превратилось в «ремесло». Так, после того, как перестала существовать трагедия и поэзия вышла из содружества с танцем и музыкой, она «перестала быть поэзией: она больше не изображала, она только описывала; она не создавала больше непосредственно, она посредничала, она сочетала отдельные части, но без внутренней связи, она будила, но не давала удовлетворения...» [там же: 198].

Синтез искусств, или «искусство будущего», к восстановлению которого страстно призывает Р.Вагнер в своих трактатах, – это искусство как функция «общественной жизни, политического устройства», как продукт социальной жизни [Вагнер 1978: 108]. Задача искусства, по словам композитора, «состоит в том,

чтобы указать этому социальному движению его настоящую дорогу»; цель «истинного искусства» и «великого социального движения» – «человек прекрасный и сильный: пусть Революция даст ему Силу, Искусство – Красоту» [там же: 131–132]. Это революция, «которая должна была смести с лица земли вообще все тогдашние общественно-политические противоречия и мыслилась как глубочайшее преобразование человеческого мира вообще» [Лосев 1978: 27].

Художественная концепция «Gesamtkunstwerk» Р.Вагнера подразумевает теорию всеобщего синтеза искусств: поэтические образы, герои, ситуации, предметы организованы при помощи музыкального мотива, то есть получают оркестровую характеристику (лейтмотив). Например, в «Кольце нибелунга» это мотив копья Вотана, «данный в виде длинного ряда мощно нисходящих звуков, как бы повергающих всякое сопротивление до полного его уничтожения», или мотив меча Зигфрида, совершающего сверхчеловеческие подвиги [Лосев 1978: 32]. Вагнер пишет, что «жизненным центром драматического выражения является мелодия стиха, воспроизводимая актером; как предчувствие к ней относится настраивающая, абсолютная оркестровая мелодия; из последнего вытекает как воспоминание “мысль” инструментального мотива» [Вагнер 1978: 470].

На театральных подмостках осуществляется неразрывная связь компонентов музыкальной драмы (музыка, жест, слово, декорации, свет и т.д.). «Характерное в жесте, чего не может выразить словесно-звуковой язык, вполне доступно языку оркестра, который, совершенно отделившись от слова, может говорить слуху так же понятно, как говорит жест зрению <...> Таким образом, жест вместе с оркестровой мелодией составляют такое же понятное целое, каким является словесно-звуковая мелодия сама по себе»; как жест «говорит зрению о том, что только он один может выразить, так оркестр в свою очередь говорит нечто соответственное слуху; совершенно таким же образом музыкальный ритм <...> объяснял слуху то, что сообщалось глазу самыми яркими чувственными моментами танца» [Вагнер 1978: 458].

Вагнер основывает свое учение прежде всего на том, что сами искусства стремятся друг к другу: «Пожатие рук раздви-

гает границы; полное взаимопроникновение, растворение одного вида искусства в другом полностью уничтожает границы <...> Поющий и говорящий человек – это всегда прежде всего телесный человек»; с помощью «телодвижений внутренний человек – поющий или говорящий – являет себя; музыка и поэзия первоначально раскрывают себя восприимчивому к искусству человеку <...> в движении» [Вагнер 1978: 167–168]. Музыка – «посредник между танцем и поэзией», в ней соприкасаются и сочетаются законы, на основании которых танец и поэзия выражают свою сущность; их стремления становятся в музыке чем-то произвольным, поэтический размер и музыкальный такт – естественным ритмом сердца» [там же: 177]. Народная поэзия – «а истинная поэзия всегда народна», – «опирается на танец и музыку, выступает как сознание действительного человека» [там же: 196].

На рубеже XIX–XX вв. понятие «синтез искусств» становится мировоззренческой категорией и получает онтологическое звучание в контексте культуры декаданса. «Конец века» (*fin de siècle*) свидетельствует об исчерпанности «идеалов и мирозерцательных оснований антропоцентрической культуры» [Едошина 2003: 26], а синтез искусств воплощает стремление к соединению всего со всем, человека с миром.

Большую роль в осмыслении и практической реализации синтеза искусств сыграла деятельность английского художника и теоретика Уильяма Морриса⁵. Он, как и Р.Вагнер, сетует на то, что «искусства отпали одно от другого», что «пагубно для всех искусств в целом»; искусства становятся «механическими», «неспособными сопротивляться переменам, вызываемым модой или недобросовестностью» [Моррис 1973: 245]. Если романтики строили свою теорию на основе временных искусств (музыка, поэзия, театр), то Моррис интересовался вопросами «материально-предметной культуры» и обращался к пространственным искусствам [Мурина 1982: 21]. Он считал архитектуру «прежде

⁵ Э.В.Седых рассматривает «доминанту взаимодействия искусств как основу художественной целостности всех произведения Морриса» [Седых 2009: 45], сосредоточившись на взаимодействии литературы и живописно-декоративной деятельности художника.

всего основанием всех искусств, а затем — и искусством всеохватывающим», «союзом искусств, связанных узами взаимного сотрудничества и гармоничного взаимоподчинения» [Моррис 1973: 304, 352].

Архитектура — это целый ансамбль зданий, вписанных в окружающий ландшафт. «Истинное произведение архитектуры», по словам Морриса, это «дом, обставленный всей необходимой мебелью, покрытый орнаментом в соответствии с его назначением, качеством и достоинством, начиная от лепных украшений и общих линий вплоть до монументальных скульптурных и живописных работ, которые могут существовать только как благородные украшения подобных зданий» [Моррис 1973: 313–314]. Такой синтез — это «органическое объединение равноправных искусств в едином образном решении и воздействии», когда украшение соответствует художественному замыслу здания и сливается с ним в целое [Ванслов 1987: 94]. Так, для «Красного дома» (*Red House*) предназначался ларь-буфет, панели которого были расписаны на тему саг о нибелунгах [Макаров 1987: 115].

Моррис в своих статьях ставит вопрос об *искусстве книги* как *органическом единстве* текста, иллюстраций, заставок, букв, орнамента и шрифта, «рисунок, пропорции и графический строй» которого «придают декоративным элементам образный ритм» [Верижникова 1987: 153]. Синтетическое искусство книги стало на рубеже XIX–XX вв. одним из самых распространенных: «Этот вид творчества достиг в то время таких высот и вызвал такой интерес, каких не было в течение нескольких предшествующих столетий» [Сарабьянов 2001: 246]. Графика получает широкое распространение благодаря большим тиражам журналов, обилию рекламных афиш и плакатов. Книга приобрела декоративно-прикладной характер в традициях раннего средневековья. Она выделилась как «объект художественного творчества, превратившись в своего рода изысканную вещь, предмет искусства» [Холодков 1989: 127]. Реформы книги предпринимаются прежде всего в Англии прерафаэлитами, У.Крэнном, О.Бердсли, но главная заслуга принадлежит У.Моррису [см., например: Верман 1905: 3; Виппер 2004: 85–87].

Идея синтеза У.Морриса своими эстетико-социальными установками («сделать жизнь достойной и счастливой для всех»

путем развития искусства «в среде народа» [Моррис 1973: 430]) перекликается с замыслами Р.Вагнера, в то время как французский символизм отвергал антииндивидуалистический аспект вагнеровского понимания синтетической формы как «выражения общенародного единства и целостности природы» [Крюкова 1994: 84].

Синтез стал одной из ключевых идей европейского символизма. Предшественник символистской эстетики Теофиль Готье объявил о бегстве индивида прочь от природы в искусство, что противоречило идеям романтиков о неразрывности искусства и природы. Во второй трети XIX в., как пишет С.Н.Зенкин, культура утратила свою цельность и стала «особым предметом художественного воссоздания» [Зенкин 1999: 192]. Отсюда прямой путь к «культу искусственного», к «искусству для искусства». В мире Т.Готье «нет ничего вполне “естественного”»: телесный облик героини одного из путевых очерков о поездке в Англию в 1842 г. формируется «деловито и целенаправленно» под воздействием искусства в атмосфере частного быта (в уборной перед зеркалом) [там же: 194].

Разделение природы и моды, связанной с красотой, в продолжение идеи Готье обосновано Шарлем Бодлером в его трактате «Похвала косметике» (1863). Природа, по Бодлеру, ничему не учит, «вынуждает человека спать, пить, есть <...> оберегать себя от непогоды. Это она толкает человека на убийство ближнего, подстрекает пожирать его, лишать свободы, пытаться <...> природа сама по себе ничего, кроме преступления, посоветовать нам не может» [Бодлер 1986: 307]. Мода же – «признак устремленности к идеалу, которая всплывает в человеческом мозгу над всем грубым, земным, низменным, что откладывается в нем под воздействием естественной жизни; мода – возвышенное искажение природы или, вернее, постоянная и последовательная попытка ее исправления» [там же: 308].

Согласно Бодлеру, чистое искусство – «это полная впечатляющей силы магия», в ней «содержится одновременно и объект, и субъект» – «внешний по отношению к художнику мир и сам художник» [Бодлер 1986: 243]. Осознанное, неразрывное, мотивированное соединение объекта и субъекта объясняет синтетическую природу символа. Символ «устанавливает, создает сходство

между любыми предметами, которые он связывает, и эта связь зависит от силы интуиции и богатства воображения человека, совершающего акт символизации» [Косиков 1993: 6]. По мнению Альбера Мокеля, бельгийского поэта-символиста, критика, чьи статьи были посвящены «обоснованию» символизма, символ есть слияние образа и идеи: «Символ – это великий Образ, расцветающий на Идее, распространяющий свой аромат по всему произведению <...> Символ – иносказательная реализация Идеи, напряженная связь между нематериальным миром законов и чувственным миром вещей» [цит. по: Крючкова 1994: 34].

Эта мысль сходна с бодлеровской теорией «соответствий», нашедшей выражение в стихотворении («Соответствия»):

Подобно голосам на дальнем расстоянии,
Когда их смутный хор един, как тьма и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье.

[Бодлер 1966: 30; пер. В.Левика]

Бодлер устанавливает соответствия между искусствами, точнее – между творчеством живописца и композитора («Маяки»):

...Странный мир, где Делакруа исступленный
Звуки Вебера в музыке красок нашел.

[там же: 33; пер. В.Левика]

Идея взаимосоответствия, взаимопроникновения искусств, их синтеза – центральная в символизме. Она основана на явлении синестезии, воздействии на психику. Пальма первенства среди искусств принадлежит поэзии, где символизм зародился изначально. С одной стороны, «необходимость литературы как формы, синтезирующей в себе преимущества живописи и музыки, обуславливает ее идеально-знаковую природу. С другой стороны, сама условность исходного материала литературы (языка) обеспечивает ее широчайшие возможности» [Крючкова 1994: 76].

Синтез у символистов прочно связан с фигурой Р.Вагнера, идеи которого о Gesamtkunstwerk были перенесены в символистский театр и символистскую драму. Однако взгляды на синтез искусств у деятелей конца XIX в. не были единодушными. Как отмечают французские исследователи, одни деятели символизма говорили о нецелесообразном «забвении» живописи (Теодор де

Визева), упрекали Вагнера в механическом соединении искусств без выявления их изначального единства (Реми де Гурмон), другие (например, Бодлер) видели синтез искусств в союзе поэзии и музыки [Энциклопедия символизма 1999: 342].

Шарль Морис отмечает, что литература «нынешнего дня синтетична», поскольку она «стремится представить целостного человека посредством целостного искусства» [цит. по: Символисты о символизме 1993: 435]. Целостность искусства заключается, по его мнению, в восхождении к первоисточкам – к единству Музыки, Живописи и Поэзии: «Поэту потребно осуществиться в самом себе, в своем творчестве некий Синтез, символизирующий конечный этап всей эволюции эстетической идеи» [там же: 435].

Поэтико-эстетические взгляды деятелей английского символизма (О.Уайльд, А.Суинберн и др.), безусловно, формировались под воздействием французской культуры (Т.Готье, Ш.Бодлер и др.). Именно от французов Уайльд заимствовал тезис «искусство для искусства». Он отрицает социальную функцию искусства в том смысле, как ее понимали Р.Вагнер и У.Моррис. В задачу искусства «не входит ни поучать, ни как-либо влиять на поступки» [Уайльд 1993: 112]. «Держась в стороне от всяких социальных проблем повседневности, искусство никогда не бывает в ущербе», – пишет Уайльд в лекции «Ренессанс английского искусства» [Уайльд 1912: 133]. Однако цель искусства – «пробудить те глубочайшие божественные струны, что могут создавать музыку в нашей душе» [там же: 158].

Идея «единства всех видов искусства» развивается О.Уайльдом в его эстетических миниатюрах «Единство Искусств» (1887), «М-р Моррис о гобеленах» (1888), «Типографское дело и типографы» (1888), «Близость искусств и ремесел» (1888) и др. Вслед за романтиками он сравнивал существование произведения искусства с лугом, на котором растут цветы: «Ведь где бы ни рос прекрасный цветок <...> рядом непременно должен вырасти новый цветок <...> ибо все цветы и все произведения искусства таинственно тянутся друг к другу» [Уайльд 1993: 118]. Но «истинное братство искусств», по мнению художника и критика, состоит не в заимствовании приемов и методов искусств друг у друга, а в том, что каждое из искусств

«своими специальными средствами, оставаясь в своих границах, вызовет у нас одно и то же, ни с чем не сравнимое художественное наслаждение» [Уайльд 1912: 136–137]. Вместе с тем, Уайльд высказывает мысль об «отсутствии абсолютных границ между видами и жанрами искусства» [Ковалева 2002: 60]. Искусство – это не «множества разных искусств, но лишь одно искусство: стихотворение, картина и Парфенон, сонет и статуя – все это, в сущности, одно и то же, и тому, кому ведомо одно, ведомы все они. Но высший художник – поэт, потому что он – властелин цвета и формы, а в придачу и подлинный музыкант; он – повелитель всей жизни и всех искусств, и потому поэту более, чем кому-либо другому, ведомы эти тайны» [Уайльд 1993, 2: 92].

В русской культуре одним из первых о синтезе как «насущной глобальной задаче наступающей культурной эпохи» заговорил В.С.Соловьев. За ним последуют А.Белый, Вяч.Иванов, К.Бальмонт и др. [Минералова 2004: 29–36]. Как «теоретик и идеолог взаимодействия искусств» [Азизян 2001: 57] А.Белый указывает, что «каждая форма искусства не совершенно замкнута. Элементы, присущие всем формам, причудливо переплетены в каждой форме. Выдвигаясь на первый план, они образуют как бы центр этой формы <...> формы искусства способны до некоторой степени сливаться друг с другом, проникаться духом близлежащих форм» [Белый 1994: 91, 94]. А.Белый стремится достичь эффекта «музыкального симфонизма», «действуя просто средствами словесно-литературного ряда, подвергнутыми, однако, своеобразной адаптации, переработке <...> Он всякий раз пытается превратить их в некий словесно-литературный аналог соответствующих чисто музыкальных средств» [Минералова 1994: 169].

Синтез искусств в русском символизме строится на религиозной основе и охватывает «не только сферу художественного творчества, но и философию, и науки, и иные явления человеческой культурной жизни» – компоненты, которые, например, для Вяч.Иванова обязательны [Минералова 2004: 31]. Художник пишет о синтезе «личного начала и начала соборного»: «Мистический сверхиндивидуализм перебрасывает мост от индивидуализма к принципу вселенской соборности» [Иванов 1994: 24, 40]. Существенно, что слово, «ставшее символом», понималось

им «как общевразумительный символ соборного единомыслия» [Иванов 1995: 169].

Как высший синтез разнородных художественных деятельностей Павлом Флоренским объясняется церковное искусство в статье «Храмовое действо как синтез искусств» (1918). Задача такого синтеза – обращение «не к Искусствам», а к Искусству «как первоединой деятельности» [Флоренский 1996: 213]. Синтез подразумевает связность всех сторон храмового действа. Икона воспринимается только в пространстве храма, поскольку она «рассчитана» на мигающий свет лампы, на струение, волнение света, «дробящегося, неровного, как бы пульсирующего, богатого теплыми призматическими лучами, который всеми воспринимается как живой, как греющий душу, как испускающий теплое благоухание» [там же: 208]. Синтез храмового действия вовлекает в свой круг вокальное искусство и поэзию, становясь даже музыкальной драмой (ср. с проектом музыкальной драмы Р.Вагнера). В нем имеет место и своеобразная хореография, проступающая в особо организованных движениях церковнослужителей. Синтез церковного искусства отражен в прикосновениях к священным вещам и актуализирует осязание, обоняние.

Употребляя как синонимы слова «синтетический» и «ансамблевый», Ю.М.Лотман рассматривает *взаимную необходимость* и *сочетаемость* разных видов искусства в ансамбле. Акцентируя внимание на ансамбле интерьера как «непосредственной связи различных вещей и произведений искусства внутри некоторого культурного пространства», тартуский ученый указывает на совмещение по временной оси различных *эпох*, по пространственной – всевозможных *жанров*, анализирует внутреннюю и внешнюю точки зрения, влияющие на сочетаемость разнородных составляющих синтетического пространства [Лотман 2005: 577]. Д.С.Лихачев, исследуя в своих трудах проблему художественного пространства и времени, рассматривает разные аспекты синтеза как в древнерусской литературе и живописи [см. Лихачев 1985], так и в садово-парковом ансамбле [см. Лихачев 1998].

Ежегодно с 1999 г. на научно-практических конференциях «Синтез в русской и мировой художественной культуре», про-

водимых в Московском педагогическом государственном университете, обсуждаются разные аспекты синтеза. В соответствии с общефилософской концепцией А.Ф.Лосева понятие «синтез» соотносится с (1) культурой в целом, (2) взаимодействием разных видов искусства, (3) взаимодействием родов, видов, жанров в контексте одного искусства.

Литературное произведение обнаруживает свою синтетическую природу на всех уровнях поэтики. На наш взгляд, именно попытки выявить механизмы синтеза в литературе связаны с развитием мифопоэтики, психопоэтики, изучением интертекстуальности и интермедийности. Теоретическое и практическое изучение проблемы синтеза в литературоведении имеет значение для разработки проблем целостности художественного мира произведения и творческой индивидуальности писателя.

Литературное наследие Обри Бердсли

Одной из заметных «синтетических» фигур рубежа XIX–XX вв. называют Обри Бердсли (1872–1898). Открытие его художественного таланта, как считает Р.Росс, принадлежит Дж.Пеннелло: «Сам выдающийся художник и неустрашимый критик, он не только взял под свою защиту молодого рисовальщика, но и сделался также его личным другом, к которому Бердслей всю жизнь чувствовал большую привязанность» [Росс 1992: 227–228]. В 1904 г. состоялась первая посмертная выставка его графических работ [Бердслей 1992: 281], а к столетию смерти в 1998 г. вышло самое полное собрание *литературных* произведений Бердсли с иллюстрациями (URL: <http://www.cypherpress.com>).

В англоязычном бердслееведении можно выделить два периода в изучении творчества художника. Почти сразу после его смерти опубликованы монографии Р.Росса (1898) и А.Саймонса (1899 и 1905). Современники художника запечатлели его непосредственный образ – разностороннего человека и талантливого графика [Бердслей 1992: 281]. В 1904 и 1908 гг. выходят письма Бердсли к другу А.Раффаловичу, изданные на английском языке, и к Л.Смитерсу, опубликованные на немецком [Last Letters of Aubrey Beardsley 1904]. В исследовании Х.Макфолла упомина-

ются отдельные литературные произведения художника [Macfall 1928].

Второй период в изучении творчества Бердсли приходится на вторую половину XX в. и ознаменован более частым появлением (с периодичностью один–три года) научных трудов. Авторы исследуют в основном графическое наследие Бердсли, а также его связь с биографией художника [Walker 1948; Foss 1955; Read 1966; 1967; *The Early Work of Aubrey Beardsley* 1967; *The Later Work of Aubrey Beardsley* 1967; Clark 1979; Benkovitz 1981; Heyd 1986; Beckson 1989; Slessor 1989; Raby 1998; Bell 2000; Bade 2001; Frankel 2002 *etc.*]. Жизнь и творчество Бердсли тесно соприкасались с деятельностью издателя «запрещенных книг» Леонарда Смитерса, что стало предметом исследования Дж.Г.Нельсона [Nelson 2000]. Э.Саттон рассматривает рисунки Бердсли в связи с явлением «вагнеризма», захватившего Европу и Англию в 1890-е гг. [Sutton 2002].

Литературное творчество Бердсли по сравнению с графическим исследуется очень мало. В трудах С.Уэйнтрауба, М.Истона, К.Бексона, Я.Флетчера, Л.Г.Затлин, М.Хейда, Э.Саттон о прозаических и поэтических произведениях Бердсли только упоминается, нет развернутого литературоведческого анализа. В основном рассматривается связь текста и иллюстрации на биографическом и психологическом уровнях. С.Х.Блекуэлл предпринимает попытку анализа аллюзий к литературному и графическому наследию О.Бердсли в «Лолите» Н.Набокова [Blackwell 2002].

Русские читатели с фигурой Бердсли и его творчеством могли познакомиться по статьям в журналах «Мир искусства» [Бенуа 1899; Мак Колл 1900] и «Весы» [Эллин 1904; Пика 1905; Ликиардопуло 1908], по книге Сергея Маковского «Страницы художественной критики. Книга 1. Художественное творчество современного Запада» [Маковский 1909], а также по его статье в издании пьесы Оскара Уайльда «Саломея» с рисунками Бердсли [Маковский 1908]. В очерке Николая Евреинова «Бердслей» тоже рассматривается графика Бердсли, проводятся параллели жизненных обстоятельств с творчеством художника [Евреинов 1912]. Отрывки из опубликованных за рубежом монографий Росса, Саймонса, некоторые литературные произведения Бердс-

ли (незаконченный роман, афоризмы, стихи) и избранные письма в переводе на русский язык были изданы отдельной книгой [Бердслей 1912]. На тот момент в ней содержалась наиболее полная информация о творчестве и жизни Бердсли, доступная русскому читателю. Отдельные издания графики выходили в 1906, 1918 гг. [Бердслей 1906, Бердслей 1918]. Результаты специального научного изучения графического творчества Бердсли, а также подробное освещение его биографии находим в труде приват-доцента Алексея Сидорова [Сидоров 1917]. Статьи исследователя сопровождали книги с рисунками Бердсли [Бердслей 1917, Сидоров 1926].

После достаточно яркого появления Бердсли в России его фигура в силу идеологических причин исчезает с исследовательского горизонта на семьдесят лет. Однако в академическом издании «Истории английской литературы» имя Бердсли упоминается в ряду таких художников, как А.Саймонс, Э.Доусон, М.Бирбом и др., объединившихся вокруг «Желтой книги» по причине «враждебного отношения к принципам реалистического искусства», а живописная манера Бердсли И.М.Катарским называется «условной» [История английской литературы 1958: 68]. Г.В.Аникин и Н.П.Михальская называют Бердсли «художником и писателем» [Аникин, Михальская 1985: 261].

С 90-х гг. в России отмечается возрождение интереса к творчеству Бердсли. Переиздаются альбомы его рисунков, переводы писем и литературных произведений, опубликованные в начале века [см., например: Бердслей 1991, Бердслей 1992, Бердслей 2001, Бердслей 2002]. Современные ученые анализируют его рисунки [Верижникова 1989, 1991; Борковский 1991], графические иллюстрации к «Саломее» О.Уайльда [Ковалева 2002], взаимодействие текста и иллюстраций в других произведениях [Тимашков 2007], мифологические составляющие «Истории Венеры и Тангейзера» в контексте английского декаданса конца XIX в. [Савельев 2005, 2007; Тимашков 2008].

По справедливому замечанию А.А.Сидорова, «когда говорят об искусстве Обри Бердслея, то разумеют под этим обычно его технику» [Сидоров 1985: 82]. Отмечают присутствие у художника гротеска (Р.Росс, В.Пика), выделяют значение средневековых рукописей (Н.Евреинов), указывают на «три главных влия-

ния: итальянское кватроченто – Мантенья, Боттичелли, ранние венециане; эпоха последних Людовиков и японское искусство» [Маковский 2001: 325]. Кроме этого, вообще отмечают «одиночество» Бердсли: он не принадлежал ни к какой школе или теории [Басманов 1992: 6]. Все серьезные труды посвящены графике Бердсли, собственно литературному творчеству уделяется мало внимания. Оно, по мнению К.Слессора, лишь реализация амбиций, хотя и определило место Бердсли в литературном процессе [Slessor 1989: 68]. В то же время, по словам А.Саймонса, Бердсли предпочел бы быть великим писателем больше, чем великим художником. Критик вспоминает упорство, с которым график при заполнении бланка для входа в библиотеку настаивал на том, чтобы назвать себя «литератором» [Бердслей 1912: 40]. Литературное творчество давалось Бердсли с трудом, он «сознательно-насиленно» вырабатывал в себе писателя [Симонс⁶ 1992: 242].

В предлагаемом нами исследовании впервые предпринимается попытка монографического анализа жанровой системы и эстетико-поэтологических принципов художника, чьи литературные опыты остались на стадии эксперимента. Многие литературные произведения известного английского графика, которые частично были переведены в начале XX в. или вообще никогда не переводились на русский язык, получают новую интерпретацию. Литературное наследие Бердсли рассматривается как художественная целостность и ценность. Характерная для стиля модерн идея синтеза исследуется в контексте литературных традиций романтизма и символизма. Синтез античности и средневековья, Запада и Востока, разных видов искусства, художественных стилей и национальных культур, искусства и быта подробно рассматривается в произведениях разных жанров.

⁶ Симонс – другое написание фамилии поэта и критика А.Саймонса (Arthur William Symons, 1865-1945). В одной из последних публикаций переводов поэзии английского декаданта, подготовленной Г.Кружковым [«Но я не изменял твоей душе, Кинара» 2007: 194-210], используется это написание, а также другое написание фамилии поэта Э.Досуна (Эрнест Даусон, Ernest Christopher Dowson, 1867-1900), характерное для работ В.В.Хорольского, К.Н.Савельева и др.

Глава 1

ТРАНСФОРМАЦИЯ СТИХОТВОРНЫХ ЖАНРОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ОБРИ БЕРДСЛИ

Жанры являются «ведущими героями» литературного процесса [Бахтин 2000: 199]. При этом «каждая новая разновидность, каждое новое произведение данного жанра» помогает «совершенствованию языка жанра» [Бахтин 1972: 269]⁷. Наконец, жанр ориентирован на «определенные условия исполнения и восприятия» [Медведев 1993: 145] (на эпоху, на интеллектуальный уровень читателя). Он связан с «социальной концепцией адресата», которая определяет жанровую форму, языковые средства [Бурлина 1987: 33].

Романтический метод выявил расширение границ «резко очерченных классических жанров» [Днепров 1980: 100], что обусловлено *экспериментальным* характером творчества поэтов-романтиков. «Экспериментальными» называл свои стихи У.Вордсворт. С опорой на Аристотеля он говорил о поэзии как о «самом философском из всех видов искусства» [Дьяконова 1978: 49–51]. В «Аббатстве Тинтерн» и «Прелюдии» Вордсворта «впервые философская поэзия столь ярко окрасилась в личные, субъективные тона», а в «Прогулке» читатели увидели «одну из первых философско-лирических английских поэм» [там же: 56, 59]. Процесс объединения «философии лирического переживания» в ранних стихотворениях С.Т.Кольриджа с философской темой поэм зрелого периода находит выражение в «создании новых и обогащении старых жанровых форм», в частности *сонета* [Саркисова 1999: 9–10].

В результате усиления лирического начала в народной балладе в творчестве романтиков возникает «в сущности новый жанр – *литературная лирическая баллада*, в которой главное место занимает лирика, непосредственное чувство и этическая проблематика, в то время как эпические и драматические элементы имеют гораздо меньшее значение» [Ханжина 1990: 8].

⁷ Решающее влияние на жанр и жанровые трансформации оказывает «неповторимое творчество больших художников» [Павлова 1982: 3], т.к. жанр – это «форма художественного мышления» автора [Лейдерман 1982: 30].

Вордсворт понимал балладу как отличный от поэзии его дней жанр, в котором выраженное «чувство придает значительность действию и обстоятельствам, а не наоборот» [цит. по: Литературные манифесты... 1980: 264].

В конце XIX – начале XX вв. продолжается преобразование жанровой системы, которое согласуется с новыми «общественно-историческими и художественно-эстетическими факторами» [Лейдерман 1982: 31]. О жанровой неопределенности на рубеже XIX–XX вв. говорит В.Е.Хализев, ссылаясь на мнение зарубежных исследователей Р.Уэллека и О.Уоррена: «...Жанровые категории теряют четкие очертания, модели жанров в большинстве своем распадаются» [Хализев 2000: 335]. Л.В.Чернец отмечает «атрофию жанров»: «...жестко регламентированные структуры все реже используются писателями, воспринимаются как анахронизм, и главными представителями эпоса, лирики и драмы становятся гибкие “синтетические формы” романа (повести, рассказа), стихотворения, пьесы, которые трудно отнести к какому-либо традиционному жанру» [Чернец 1982: 5].

Границы между жанрами внутри одного искусства и между жанрами разных видов искусств подвижны. Установление четких границ или их стирание зависит от «методологических установок направления» [Каган 1972: 414]. Импрессионизм и символизм, сформировавшиеся в конце XIX – начале XX вв., «несли на своих эстетических знаменах отрицание традиционных жанровых норм, снятие устойчивых сюжетных, характерологических оснований. Текущие психологические состояния, свободное дыхание случайно выбранных моментов жизни, требовали разомкнутого, наивно увиденного пространства и времени, без предопределяющей структурно-смысловой канвы» [Бурлина 1987: 37]. К концу столетия вызревают «новые свободные принципы жанрообразования» в литературе и других искусствах [там же: 38].

В первой главе монографии рассматривается жанровое своеобразие стихотворных произведений Обри Бердсли⁸. С одной

⁸ «Стих» и «проза» – две «формы организации речевого материала» [Орлицкий 1991: 3], имеющие соответственно вертикальную и горизонтальную организацию, «типы внешней формы» [Минералова 2004: 178].

стороны, он трансформирует традиционные жанры (в частности, приближает балладу к новелле), с другой – усиливает синтетическую природу относительно новых жанровых форм (например, создает «автобиографические» лимерики к собственным иллюстрациям произведений мировой литературы).

§1.1. БАЛЛАДА

Баллада занимает важное место в национальных литературах. Классификация жанра европейской баллады довольно условна. Исследователи говорят о *народной* (традиционной или фольклорной), бытовавшей в устной форме, и *литературной* балладе. Выделяют также *популярную* (массовую, уличную) балладу, возникшую в городских, а не сельских сообществах [Теоретическая поэтика 2001: 426, 428]. В англо-шотландских балладах различают записанные по устным передачам народные баллады (*people's ballads*), уличные баллады (*street ballads*), которые пелись на основе текста, созданного профессиональными исполнителями или известного из лубочного издания, и баллады, написанные «в подражание народным балладам в специально литературных целях» (*popular ballads*) [Алексеев 1984: 293].

Во французской поэзии XIV–XV вв. баллада представляет твердую форму с определенной строфикой, рифмовкой, рефреном и «посылкой». Лиро-эпическая англо-шотландская баллада XIV–XVI вв., создававшаяся на исторические, бытовые и сказочные темы, характеризуется трагизмом, таинственностью, отрывистым повествованием, драматическим диалогом. Она сходна с испанским романсом и немецкими народными песнями [Гаспаров₂ 2001: 69].

На основании дошедших до нас текстов народной баллады XIII–XVI вв. выявляются такие ее особенности, как «драматизм развития сюжета, прерывистость повествования, концентрирующего внимание на кульминационных моментах, использование диалога как сюжетообразующего фактора, применение разнообразных форм повтора, усиливающего драматизм ситуации, а также недосказанность, придающая балладам таинственность или даже загадочность» [Гугнин 1989: 11]. Во второй половине XVI и в XVII столетиях интерес к балладе затухает и возрождается уже во второй половине XVIII в., в эпоху предромантизма и

романтизма, когда начинают выходить сборники записанных и отчасти переработанных народных баллад⁹. Литературная баллада, будучи основана на народной, наибольшего расцвета достигает в эпоху романтизма и занимает «едва ли не ведущее место в поэзии» [там же: 21]. И.В.Гете, размышляя о балладе у разных народов, как отмечает Л.Уланд, обнаруживал в этом жанре «взаимодействие чистых естественных форм поэзии: эпоса, лирики и драмы» [Уланд₁1989: 556].

В середине и конце XIX в. увлечение балладой, по словам Н.Я.Дьяконовой, характерно для «таких эпигонов романтизма, как Бульвер Литтон и Кингсли, для прерафаэлитов и их последователей, Морриса, Суинберна, Уайльда, для Теннисона и Браунинга, для Гарди и Киплинга. Это была форма, имевшая глубоко национальные корни и адекватная вкусам разных направлений» [Дьяконова 1984: 163; см. также: Мощанская 1972: 76–86]. Поздняя викторианская баллада опирается на два источника: народную балладу (folk-ballad) и городскую балладу (broadsides). Поэты «романтической направленности» стремились «возвысить фольклор до литературы», а поэты «реалистической направленности» – «демократизировать литературу, приблизить ее к действительности» [Козырева 1988: 11–12]. Баллада, таким образом, является особым литературным жанром, который занимает важное место в истории английской литературы, концентрирует в своем содержании национальную форму.

К жанру баллады неоднократно обращается Обри Бердсли. Уже раннее его стихотворение «Храбрец» (*The Valiant*, 1884), напечатанное в 1885 г. в школьном журнале «Past and Present» [Brophy 1976: 36], имеет подзаголовок «баллада» (*a ballad*). Два других опыта в жанре баллады – «Баллада о парикмахере» (*The*

⁹ «Памятники стариной английской поэзии» (*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765–1794) епископа Т.Перси, «Лирические баллады» (*Lyrical Ballads*, 1798) У.Вордсворта и С.Кольриджа, «Песни шотландского пограничья» (*Minstrelsy of the Scottish Border*, 1802–1803) В.Скотта, «Волшебный рог мальчика» (*Des Knaben Wunderhorn*, 1806–1808) Л.Арнима и К.Брентано. Собирают народные песни И.Г.Гердер и Л.Уланд. Обработывают балладные сюжеты, создавая собственные интерпретации, Дж.Китс, Ж. де Нерваль, В.Гюго, Г.А.Бюргер, И.В.Гете, Г.Гейне и др.

Ballad of a Barber, 1896) и «Три музыканта» (*The Three Musicians*, 1896) – были опубликованы в 1896 г. в первых номерах журнала «The Savoy», название которого выступало «синонимом» имени Бердсли [Nelson 2000: 82].

В стихотворении «Храбрец» повествуется о морском нападении пиратов на одноименный корабль, команда которого сумела одержать победу над захватчиками. Название баллады и корабля напоминает картину Дж.М.У.Тернера «Последний рейс корабля *Отважный*» (*The Fighting 'Téméraire' Tugged to her Last Berth to be Broken Up*, 1838). В письме к сестре Мэйбл от 15 октября 1879 г. Бердсли упоминает книгу о французских и английских кораблях: «Miss Wise read out of a book about French and English ships» [The Letters... 1970: 7]. В Англии XVI в. «особое место занимали баллады о моряках и солдатах» [Елина 1973: 126]. В эпоху романтизма широкую известность получила лирическая баллада (или поэма) С.Т.Колриджа «Сказание о Старом Море-ходе» (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798). Сюжетные мотивы баллады молодого Бердсли «Храбрец» свидетельствуют о поэтике неоромантизма, для которой были типичны море, лунная ночь, корабль с пиратами, борьба, благородство и смелость моряков.

В народных англо-шотландских балладах море связано со сверхъестественными событиями, встречающимися «примерно в каждой шестой» из известных более трехсот английских и шотландских народных баллад [Аринштейн 1988: 22]. В балладе «Демон-любовник» описан «безмолвный и пустой» корабль, взор его капитана «угрюм», сверкает «зловещим огоньком»:

Сверкнула молния из туч,
Слепя тревожный взор,
И бледных духов скорбный рой
Покрыв морской простор [Чудесный рог 1985: 22].

Капитан-демон вырастает выше мачт и грозно разбивает корабль. Море становится могилой для мистического любовника и его бывшей возлюбленной. В море из-за «злой матери» погибает и Анни с ребенком (баллада «Прекрасная Анни из Лох-Роян»).

Юный Бердсли, вероятно, был знаком с публикацией десяти-томного собрания английских и шотландских народных баллад, которую Ф.Чайльд начал в 1882 и завершил в 1898 гг. (*The Eng-*

lish and Scottish Popular Ballads) [Алексеев 1984: 309]. Баллада «Храбрец» написана в традиционной строфической форме (четверостишие с перекрестной рифмой 2-й и 4-й строк) и отличается от литературных романтических баллад акцентом на внешнем действии.

Балладное повествование начинается вступлением, в котором характеризуется корабль и его команда:

The Valiant was a **noble** bark
As ever ploughed the sea,
A **noble** crew she also had
As ever there might be¹⁰.

Основное повествование в балладе Бердсли, как это свойственно народной балладе, фрагментарно, события разворачиваются стремительно: капитан увидел пиратский корабль – он призывает команду к оружию – от пиратского корабля отделилась шлюпка – вражеский выстрел чуть не задел капитана – двенадцать пиратов прыгнули на палубу «Храбреца» – разгорелась битва – капитан призывает своих матросов умереть с честью.

Поскольку в балладе доминирует повествовательное движение, то образ создается одной или несколькими особенными чертами. Дж.А.Каддон отмечает, что «единственная линия действия и скорость рассказа сильно мешают попыткам обрисовки характера; образы <...> просты» [Теоретическая поэтика 2001: 428]. Капитан в балладе Бердсли отважен и смел. Эти же качества присущи команде (*noble crew; comrades brave*) и самому кораблю (*noble bark*), что находит отражение в его имени, вынесенном в заглавие стихотворения – «The Valiant».

Динамика происходящего подчеркивается словами и фразами *when once; then, now; scarce ... than; and then a moment afterwards ... and as the time sped onward*. Действие сопровождается характерный ночной пейзаж:

When once **at night** upon the deep
The Valiant did sail,
Her captain saw a pirate *ship*

¹⁰ «The Valiant» цитируется по изданию [In Black and White 1998: 175–177]. Все выделения в цитатах сделаны нами с целью наглядного обозначения приемов художественной выразительности.

By the **moonlight dim** and **pale**.

Контрастное противопоставление *noble bark* и *pirate ship* сразу определяют симпатии повествователя, хотя последние тоже разделены: двенадцать отчаянных пиратов (*twelve desperate men*) вступили в кровавый бой на палубе «Храбреца», в то время как их менее храбрые и сильные товарищи (*less brave and strong*) остались на своем корабле. Процессуальность создается анафорой, синтаксическим параллелизмом, повторами, временной лексикой, глаголами, наречием сравнительной степени:

And then a moment afterwards

Did a **bloody fray** ensue,

And as the time sped onward

Fiercer the **fray** it grew.

Одной из жанровых черт баллады является драматический диалог [Гаспаров₂ 2001: 69], который движет сюжетом. Однако Бердсли лишь частично поддерживает эту традицию: в балладе «Храбрец» представлена только речь капитана. Сначала он отдает распоряжения:

Then up he called his goodly crew

And unto them thus spake:

«A musket and a cutlass sharp

Each must directly take.

Именно его глазами мы видим пиратский корабль с темным флагом и мрачную шлюпку.

«*For yonder see a pirate ship,*

*Behold her flag so **dark**;*

*See now the **gloomy** vessel*

Makes straight for this our bark»

В ходе сражения капитан подбадривает команду:

«*Come on!*» the Valiant's captain *cried,*

«Come on, my comrades brave,

And if we die we shall not sink

Inglorious 'neath the wave.»

Эмоциональность балладному действию придают инверсия, восклицания, разговорные формы. Отсутствие рефрена «стягивает» повествование, делает ход событий более динамичным. Повторы отдельных слов в анафоре (1-я, 7-я и 8-я строфы) и в

середине строки (1-я, 6-я и 7-я строфы) в сочетании с синтаксическим параллелизмом усиливают напряжение и драматизм.

В самый кульминационный момент сразу после слов капитана Бердсли неожиданно прерывает описание сражения. В последней строфе ночь сменяется утром, восклицание – вопросом и обнаруживается, что пиратский корабль и вся его команда утонули и мертвыми лежат на дне морском:

When *the morning* came, and the men arose,
The pirates, where were they?
The ship had sunk and all its crew;
Dead 'neath the sea they lay.

Синтаксический параллелизм последних строк 8-й и 9-й строф и повтор отдельных слов подчеркивает контраст предположения капитана «Храбреца» о славной смерти своей команды (And if we die we *shall not sink* / *Inglorious 'neath the wave*) и финальной бесславной гибели пиратского корабля (The ship *had sunk* and all its crew; / *Dead 'neath the sea they lay*). Таким образом, скачок во времени и повествовании соединяется в балладе Бердсли с резким поворотом действия, переломным моментом, который совершается к финалу. Такой прием построения сюжета исследователи считают *новеллистическим* и называют *пуантом*.

Примечательно, что уже в балладе юного Бердсли пуант соединяется с *умолчанием*, которое получит иной смысл и объяснение в незаконченном романе «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера». Во второй главе произведения «О том, каким образом Венеру причесывали и одевали к ужину» автор признается: «Я бы хотел поговорить о ней [о Венере] подробнее, так как общие места совершенно ни к чему в описании. Но боюсь, что невольно навязанное молчание там и сям оставит такие пробелы в картине, что лучше не начинать ее, чем не довести до конца» [Бердслей 2001: 49]. В четвертой главе «О том, как странно вел себя двор Венеры за ужином» повествование прерывается таким же образом: «Мне бы хотелось рассказать вам все, что случилось за пятнадцатым столом как раз в это время. <...> Но, к сожалению, по причинам, крайне прискорбным, большая часть того, что говорилось и делалось за этим ужином,

должно остаться неопианным и невоспроизведенным» [там же: 58–59].

Новеллизация баллады, на наш взгляд, обнаруживается в стихотворениях «Три музыканта» и «Баллада о парикмахере». «Три музыканта» (*The Three Musicians*) были написаны Бердсли летом 1895 г. во Франции, где он жил в то время, так как климат этой страны положительно влиял на его здоровье. На русский язык перевод впервые сделан М.Кузминым [Бердслей 1992: 211], а позже Л.Володарской [Бердслей 2001: 88–89]. Сюжет стихотворения «Три музыканта», которое Я.Флетчер, и мы согласны с ним, определяет как «изящная баллада» («graceful ballad») [Fletcher 1987: 152], представляет собой прогулку трех музыкантов: певицы-сопрано, юноши, мечтающего о славе, и польского пианиста.

Характерное для традиционной баллады богатство действия здесь уступает место описанию героев и природы, передаче состояния. В то же время четкий и упругий прогулочный ритм создается короткими словами, перечислительной интонацией, аллитерацией и ассонансом. Композиция симметричная: восемь строф соответствуют последовательности описания героев: все – певица – юноша – пианист – все – пианист – певица – юноша. В конце 5-й и 8-й строф появляется новый персонаж (*tourist*). Каждая строфа состоит из пяти строк с рифмой *ababb*, причем последняя строка в два раза длиннее остальных.

Вспомним, что в балладах о Робине Гуде «веселый зеленый лес» становится «фоном для каждого события и действия», которые проникнуты «духом свободы, простоты и мужественности» [Жирмунский 1973: 95]. Атмосфера баллады Бердсли скорее чувственная, фривольная и женственная. Природа тоже ей соответствует: огибающая лес тропинка, по которой герои держат свой путь; тенистые деревья, сквозь которые видна сияющая на палящем солнце крыша замка; поля созревающих злаков и маков; теплый ветерок, развевающий оборки платья и принимающий участие в общем ансамбле. Музыканты, гуляя по лесной тропинке, наслаждаются своими мыслями, настроением друг друга, последней песенкой Химмеля, утренней работой, новооткрытой темой, завтраком и летним днем:

Along the path that skirts the wood,

его забота – поправить распутившиеся волосы певицы. Его образ в третьей строфе строится на декадентском и ироническом соединении смерти и удовольствия:

Beside her a slim, gracious boy
Hastens to mend her tresses' fall,
And dies her favour to enjoy,
And dies for réclame and recall
At Paris and St. Petersburg, Vienna and St. James's Hall.

Наиболее подробно с точки зрения музыкальных успехов охарактеризован третий герой – польский пианист. У него большие ангажементы, легкое сердце и железное запястье, а его пальцы могут играть самые сложные композиции, вызывая зависть новичков:

The third's a Polish Pianist
With big engagements everywhere,
A light heart and an iron wrist,
And shocks and shoals of yellow hair,
And fingers that can trill on sixths
and fill beginners with despair.

Живописность и экстравагантность копны *желтых* волос пианиста («shocks and shoals of yellow hair») в 6-й строфе дополняется *красными* (вероятно) маками в руке польского гения («the Polish genius»), который, плетясь за своими спутниками, в одиночестве наслаждается воображаемой мелодией леса и ветра, которые наконец-то понимают его и подчиняются его ритму:

The Polish genius lags behind,
And, with some poppies in his hand,
Picks out the strings and wood and wind
Of an imaginary band,
Enchanted that for once his men
obey his beat and understand.

Музыканты наслаждаются звуками природы, добавляя к ним собственные мелодии и ассоциации, странные и непоследовательные. Здесь и средневековый герой Зигфрид со своим звучащим рогом, вызывающий воспоминание об опере композитора XIX в. Вагнера, и композитор XVIII в. Глюк, которому Гофман посвятил отдельную новеллу.

The three musicians stroll along

And **pluck** the ears of ripened corn,
 Break into odds and ends of song,
And **mock** the woods with *Siegfried's horn*,
And **fill** the air with *Gluck*,
 and **fill** the tweeded tourist's soul with scorn.

Эффект этого странного музицирования создается глаголами *pluck*, *break*, *mock* и метафорами. Повтор глагола *fill* подчеркивает контрастную реакцию нового персонажа – туриста, чья «душа» характеризуется метким эпитетом «одетая в твид» («tweeded tourist's soul»), что подчеркивает его замкнутость и внутреннюю скованность. Музыканты вызывают у него негативные эмоции, наполняют его душу презрением. Я.Флетчер не сомневается в том, что турист – «британец», обвиняющий музыкантов в преступлении «в этом золотом мире пасторальной Франции, самом близком месте к Венериной горе, где искусство и природа едины» [Fletcher 1987: 153].

В 5-й строфе мимолетная реакция туриста лишь на мгновение омрачает чудесное впечатление от веселой прогулки. Но именно после его появления музыканты разделяются и певица с юношей уходят вперед. В 7-й строфе очаровательная певица («the charming cantatrice») прилегла отдохнуть, обмахиваясь веером, полузакрыв глаза и разглаживая платье на своих коленях. В 8-й строфе прелестный мальчик оказался у ее ног, взвешивая свою смелость со своими шансами («weighs his courage with his chance»). Впрочем, во всем виновата жара, заставившая певицу прилечь и растопившая страхи юноши. О том, что произошло дальше, автор умалчивает и внезапно переводит наше внимание на туриста, о котором мы уже успели забыть. Открывшаяся перед ним картина, о которой нам остается только догадываться, будит в туристе ярость, он становится красен, как его путеводитель, идет дальше и возносит молитву за Францию:

...The tourist gives a furious glance,
Red as his guide-book grows, moves on,
 and offers up a prayer for France.

Такой неожиданный финал соответствует пуанту в новелле, соединяясь с характерным для Бердсли умолчанием. Между тем сделанные к балладе рисунки «побуждают читателя увидеть добавочный смысл» [Zatlin 1990: 152]. Первая версия рисунка к

балладе, где в лесу под деревьями изображен юноша, близко стоящий к юбке певицы и положивший одну руку на оборки ее платья, не была допущена Л.Смитерсом к печати, поскольку казалась слишком вызывающей. Тогда Бердсли сделал другой рисунок, на котором певица и юноша шли, держа друг друга под руку (рис. 1). Исследователи Я.Флетчер и Л.Г.Затлин склонны видеть в балладе сексуальную символику, которая подчеркивается иллюстрациями и проявляется в сюжетных поворотах, описании героев, отдельных словах [Fletcher 1987: 153; Zatlin 1990: 152–153]. На наш взгляд, соединяя в сюжете музыкальность и фривольность, Бердсли снижает романтический сюжет странствующих музыкантов, но остается на грани дозволенного – он «не порнограф» [Маковский 2001: 333].

Последнее произведение Бердсли в жанре баллады – «Баллада о парикмахере» (*The Ballad of a Barber*), переведенное М.Кузминым как «Баллада о цирюльнике» [Бердслей 1992: 212], а Л.Володарской – «Баллада о Карруселе» [Бердслей 2001: 90–92]. По предположению С.Уэйнтрауба, стихотворение могло быть навеяно художественным образом середины XIX в.: парикмахер-злодей Sweeney Todd с Fleet Street, который острой бритвой перерезал горло клиенту, а его подруга и сообщница, присутствующая в некоторых вариантах сюжета, запекала трупы в пирог [Weintraub 1967: 175]. Бердсли вводит в свое поэтическое произведение распространенный в литературе рубежа XIX–XX вв. криминальный сюжет, следуя при этом советам романтика Л.Уланда: «материал не должен чересчур перевешивать», так как необходимо оставить «свободное пространство для фантазии» [Уланд₂ 1989: 562].

Жанровая специфика стихотворения Бердсли заключается в сопряжении указанных самим автором жанров *ballad* и *tale*:

Here is the tale of Carrousel,
The barber of Meridian Street¹².

В XIV–XVI вв. старинные народные баллады «были известны под названием songs (иногда tales или ditties)». В XVIII в. существовала разновидность сентиментальной баллады «“legen-

¹² «The Ballad of a Barber» цитируется по изданию [In Black and White 1998: 147–151].

dary tales” – псевдоисторические баллады на средневековые темы», к которой принадлежат баллады Т.Чаттертона [Голиков 1980: 83, 87].

Характерная для традиционной баллады событийность на этот раз у Бердсли в «Балладе о парикмахере» ослаблена и сочетается, как это уже было в «Трех музыкантах», с развернутым описанием и характеристикой героя. Впрочем, криминальный сюжет заставляет его вернуться к простой балладной строфике (четверостишие с перекрестной рифмой). В восьми строфах из семнадцати создается образ парикмахера Карруселя, который напоминает парикмахера Космэ из незаконченного романа «Под Холмом». Автор планировал использовать «Балладу о парикмахере» в качестве главы романа [The Letters ... 1970: 120].

Парикмахер Каррусель (*Carrousel*) с Meridian Street показан величественно. Он – мастер своего дела: «He cut, and coiffed, and shaved so well, / That all the world was at his feet» («Он стриг, завивал и брил так хорошо, / Что весь мир был у его ног»). Король, Королева, весь Двор доверяли ему, и все царствующие красавицы были обязаны ему своими успехами. Экипажи (*carriage*) и кабриолеты (*cabriolet*) днем блокировали (*bloked*) улицу у его дома, а денди (*beaux*) вились (*flocked*) у его двери, как пчелы (*bees*) вокруг яркого букета. Его *искусство* могло с легкостью придать умное выражение самому глупому лицу, «богине старой Греции» (Афродите) добавить красоты и изящества:

Such was his *art* he could with ease
Curl wit into the dullest face;
Or to a goddess of old Greece
Add a new wonder and a grace.

Бердсли создает своего героя не в пейзаже, как это было в «Трех музыкантах», а в интерьере, в окружении «порошков», «румян» и «нежных красок», «ценнейших духов», «редких помад»:

All powders, paints, and subtle dyes,
And costliest scents that men distil,
And rare pomades, forgot their price
And marvelled at his splendid skill.

На Бердсли, безусловно, повлиял А.Поуп и его поэма «Похищение локона» («Here files of pins extend their shining rows, /

Puffs, powders, patches, ...» [Pope 1988: 68]). Искусство Карпуселя подчеркивают не только помады, духи и краски (они «забыли собственную значимость и восхищались его великолепным мастерством»), но и «оживляемые» метафорами щипцы для завивки, и даже бритва, которая сравнивается с волшебной палочкой:

The curling irons in his hand
Almost grew quick enough to *speak*,
The razor was a magic wand
That *understood* the softest cheek.

Имя *Carrousel* (англ. карусель – (1) конное состязание, пришедшее на смену рыцарским турнирам в конце XIX в.; (2) вращающееся сооружение для катания по кругу; франц. карусель – (1) конные состязания; (2) карусельная площадь) подчеркивает динамичный и декоративный характер образа парикмахера. И конные состязания, и аттракционы обычно украшались ярко и пышно.

Характеристика Карпуселя в первой половине баллады завершается ироническим описанием «душевных» качеств парикмахера. Сообщается, что в его сердце не было гордости, он был скромнен в своем деле, одинаково заботился обо всех, надеясь на небольшое вознаграждение:

Yet with no pride his heart was moved;
He was so modest in his ways!
His daily task was all he loved,
And now and then a little praise.

Более того, специально сообщается о его безразличии к противоположному полу, точнее, о том, что он не отдавал предпочтения ни одному из двух.

An equal care he would bestow
On problems simple or complex;
And nobody had seen him show
A preference for either sex.

Эта «похвала скромности» воспринимается как гротескная характеристика образа после того, как мы узнаем о финальных событиях. Более того, повествователь ставит под сомнение высокое общественное мнение об искусстве парикмахера уже в следующей строфе характерным для него вопросом к читателю. Таким образом, направление развития действия изменяется в

самой середине баллады, что соответствует переходу от общей характеристики героя к конкретному событию его жизни:

How came it then *one summer day*,
Coiffing the daughter of the King,
He lengthened out the least delay
And loitered in his hairdressing?

Мастерство Карпуселя, его искусство преобразжать природу, делать ее искусственной теряет свою силу перед красотой живой Принцессы, тринадцатилетним ребенком, прелестным, как весенний цветок:

The Princess was a pretty child,
Thirteen years old, or thereabout.
She was as joyous and as wild
As spring flowers when the sun is out.

Описания Бердсли живописны, но непременно обращаются к музыкальным ассоциациям:

Her gold hair fell down to her feet
And hung about her pretty eyes;
She was as lyrical and sweet
As one of Schubert's melodies.

Основная деталь ее сказочного облика – это роскошные волосы, символ женской красоты и привлекательности. Золотые, они «падали к ее ногам», «свисали вокруг ее прелестных глаз». Когда к Карпуселю пришла Принцесса, под впечатлением ее живой красоты парикмахера охватило волнение. Он несколько раз завивал и выпрямлял ее локоны, дважды опалил железом платье и запнулся о ее шлейф:

Three times the barber curled a lock,
And thrice he straightened it again;
And twice the irons scorched her frock,
And twice he stumbled in her train.

Анафорическое количественное указание на повторяемость действий напоминает прием фантастической (или комической) точности, но главное – передает состояние парикмахера. В следующей строфе загадочность этого состояния подчеркивается неопределенными местоимениями:

His fingers lost their cunning quite,
His ivory combs obeyed no more;

*Something or other dimmed his sight,
And moved mysteriously the floor.*

Волнение, смятение Карруселя усиливается аллитерацией разных по качеству звуков: глухих [f], [h], [t], звонкого [b], сонорного [l]:

*He leant upon the toilet table,
His fingers fumbled in his breast;
He felt as foolish as a fable,
And feeble as a pointless jest.*

В приступе волнения парикмахер разбивает горлышко бутылки из-под одеколона: «He snatched a bottle of Cologne, / And broke the neck between his hands». Это предложение создает двусмысленность (neck – шея, горлышко бутылки), предвосхищает то, о чем в следующей строфе автор не упоминает (подробности убийства).

Каррусель чувствует себя романтическим героем – «одиноким», но одновременно «могущественным»: «He felt as if he was alone, / And mighty as a king's commands». Здесь Бердсли, по сути, описывает психологию убийцы. Для Карруселя Принцесса была прекрасной мечтой, а преступление – сном, в котором сбываются мечты. Однако Бердсли короткими, глухими звуками [k], [sh], [p] создает непосредственное ощущение убийства:

*The Princess gave a little scream,
Carrousel's cut was sharp and deep;
He left her softly as a dream
That leaves a sleeper to his sleep.*

Рисунок «Причесывание» (*The Coiffing*) (рис. 2) к «Балладе...» не раскрывает, а напротив, усиливает загадку и создает иронический подтекст. Изящная ручка Принцессы, приложенная к лифу кружевного, легкого платья, акцентирует внимание на спрятанных руках парикмахера и ножницах в его кармане. Стоящая позади статуэтка девы Марии и младенца на ее руках по расположению параллельна фигурам Карруселя и юной Принцессы, но, как заметил Я.Флетчер, контрастна по смыслу [Fletcher 1987: 155].

В последней строфе читатель узнает, что Каррусель был казнен за свое преступление. Но что именно он совершил, не сообщается. Более того, когда он, улыбаясь, на цыпочках покидает

помещение, кажется, что ему удалось ускользнуть. Характерный для Бердсли скачок повествования во времени перед последними двумя строчками, усиленный контрастным состоянием героя, создает эффект неожиданности. На этот раз автор нас предупреждает, что молитва бесполезна:

He left the room on pointed feet;
Smiling that things had gone so well.
They hanged him in Meridian Street.
You pray in vain for Carrousel.

Авторское умалчивание о подробностях преступления создает его разные интерпретации. Так, Л.Г.Затлин, опираясь на стихотворение Дж.Грея «Парикмахер» (J.Gray «The Barber», опубликованное в 1893 г. в «Silverpoints»), которое представляло собой сексуальную фантазию автора (поэт мечтает, что он парикмахер, причесывающий, иначе – ласкающий, свою молодую клиентку), трактует убийство Принцессы как лишение ее невинности парикмахером [Zatlin 1990: 154].

Из письма Бердсли к издателю Л.Смитерсу мы узнаем, что автор задумал продолжение, которое почти закончено. Первые десять строф дают «очень красочное описание следствия и вскрытия трупа принцессы» [Бердслей 2001: 158]. Художник модерна, отмечает Р.Шмуцлер, обладал «волшебной способностью трансформировать самые отвратительные вещи в предметы исключительно соблазнительной красоты» [цит. по: Ковалева 2002: 93].

Бердсли обращается к синтетическому жанру баллады, создавая лиро-эпический образ парикмахера Карруселя. Он, как романтический герой, одинок и могущественен, и в то же время, будучи цирюльником, эстетизирован. Однако использование событийной хроники своего времени, детективно-криминального сюжета и мотивов, соединение их с эротическим моментом снижает романтический образ парикмахера и создает иронический подтекст.

В «Трех музыкантах» и «Балладе о парикмахере» Бердсли подробно описывает внешность и состояние героев, природу и интерьер, тогда как традиционно в балладе преобладает «не описание, а действие, активное действие, сосредоточенное на одной ситуации» [Мощанская 1966: 86]. Пуант и умолчание в

финале стихотворений сближают их с новеллой. Если баллада «Храбрец» была юношеской пробой пера и близка народной, то две другие баллады более оригинальны в художественном отношении. В поэтике Бердсли соединяются возвышенное и низменное, чудесное и бытовое. Однако всегда соблюдается грань, за которой искусство может превратиться в чистый эпатаж, спекуляцию скандальными темами.

§ 1.2. САТИРА И ИДИЛЛИЯ

Среди лирических жанров в творчестве Бердсли особняком стоят два стихотворения – «Поездка (или прогулка) в омнибусе» (*A Ride in an Omnibus*¹³, 1887) и «Дворцы любви» (*The Courts of Love*, 1891). Их сравнение демонстрирует разносторонность жанровых увлечений английского художника, их синтетический характер.

В сатирическом стихотворении «Поездка в омнибусе» Бердсли создает *зарисовку* социального мира, точнее – делится впечатлениями от поездки в омнибусе (многоместная конная карета, совершавшая регулярные рейсы в городах и между ними).

Сходное начало (выделение омнибуса среди других видов общественного транспорта – *public conveyances*) и конец (поездка покидает омнибус), противопоставление пассажиров и кондуктора, недовольство частыми остановками и т.п. доказывают влияние на Бердсли главы «Омнибус» из «Очерков Боза» (1836) Ч.Диккенса¹⁴. При этом английский график создает поэтическое произведение, которое существенно отличается от очерка Диккенса как содержанием, так и формой¹⁵.

¹³ Стихотворение «A Ride in an Omnibus» было опубликовано в журнале Брайтонского общества № 9 за июль 1887 г., где автор был ошибочно назван как W.V.Beardsley [In Black and White 1998: 199].

¹⁴ Р.Росс, друг Бердсли, вспоминал, что график «никогда не читал Диккенса, Теккерея или Джордж Элиот, хотя в последние месяцы своей жизни наслаждался Вальтером Скоттом» [Росс 1992: 229]. Однако в письме от 1 февраля 1883 г. имя Диккенса упоминается в связи со сделанными одиннадцатилетним Обри рисунками к роману «Барнеби Радж» [The Letters ... 1970: 14].

¹⁵ В импрессионистическом стихотворении О.Уайльда «Симфония в желтом» (*Symphony in Yellow*, 1889), которое впервые появилось в австралийском журнале «Столетие» в 1889 г., омнибус окружен совсем другими смыслами:

Вместо повествования от 1 л. мн.ч. («мы») у Дикенса Бердсли в первом четверостишии вводит *лирическое «я»*¹⁶ – грамматически выраженное первое лицо, которое не является объектом для себя («собственно автор» [Корман 1978: 42–48]). Но уже в четвертой строке появляется местоимение «ты» как обращение к читателю, который становится главным героем повествования. Автор вводит читателя в стихотворение, заставляет его пережить все ощущения неудобства поездки в омнибусе. Читатель становится «героем-обозревателем, <...> “коллекционирующим” улики» [Вулис 1987: 370]:

Of all kinds of conveyances, **I think** the omnibus
For many **little** reasons should be voted **best** by us;
But there are just a **few** annoyances attendant on a ride
In the very **best** of ‘busses that **you** ever yet have tried¹⁷.

Четверостишия с парной рифмой соответствуют четкой повествовательной логике *рассуждения* как формы речи. В первой строфе противопоставляется начальное мнение о преимущест-

An omnibus across the bridge
Crawls like a yellow butterfly,
And, here and there, a passer-by
Shows like a little restless midge

[Complete Works of Oscar Wilde 1977: 808].

Ползет, как желтый мотылек,
Высокий омнибус с моста,
Кругом прохожих суета –
Как мошки, вьются вдоль дорог

(пер. И.Копостинской) [Уайльд 1993, 2: 39]

Здесь омнибус (*a yellow butterfly*) становится поэтической деталью (или живописной точкой) утреннего Лондона, который постепенно просыпается и, как на картине художника-импрессиониста, проступает сквозь дымку. Туман – «своеобразный эстетизирующий покров, скрадывающий неприглядность грязной Темзы, унылость жизненной суеты» [Хорольский 1995: 46]; а лирический герой Уайльда «стоя у реки, занят не столько окружающим миром, а тем, каким ему кажется этот мир» [Хорольский 1987: 102]. Общественный транспорт увиден Уайльдом не изнутри, а снаружи как часть «воссоздаваемой картины», «единый цветовой тон» которой «зафиксирован в названии и реализован <...> через систему уподоблений» [Ковалева 2002: 86].

¹⁶ Термин М.Зусман, который интерпретирует Н.Д.Тамарченко [Теория литературы 2004: 339].

¹⁷ Стихотворение «A Ride in an Omnibus» цитируется по изданию: [In Black and White 1998: 179–182].

вах омнибуса, приписываемое рассказчику от лица «я», и опыт читателя («ты»), который он может получить непосредственно и который последовательно описывается на протяжении всего стихотворения (*first, next, after that, whilst, then, in addition, to conclude*).

Контраст двух точек зрения усиливается повтором наречия превосходной степени *best*, а также параллелизмом *many little reasons* (для признания омнибуса лучшим средством передвижения) и *just a few annoyances* (неприятности, которые могут случиться в дороге). В дальнейшем попытка смягчить отрицательное впечатление (*a little huddled* – немного стиснутый) создает иронический эффект, особенно в сопоставлении с превосходной степенью (*most distracting visions* – самые безумные картины). Слово *little* повторяется в стихотворении пять раз, подчеркивая не преимущества, а недостатки омнибуса.

Во второй строфе дано общее впечатление от поездки в омнибусе. *Zanax* становится здесь метафорой среднего класса (*the odorous «unélite»*), который вынужден пользоваться общественным транспортом. Ирония звучит в каждой строке:

First, you get a **little** huddled with the odorous «unélite»,
And – unless you are a Socialist, and love with such to meet –
You have **most** distracting visions of an army of disease,
Or the tortures of an insect, which are – well, not exactly bees.

Допущение автора, что читатель – социалист и любит встречаться со средним классом, усиливает ужасающее впечатление от «армии болезней» (*army of disease*) и «пыткок насекомого» (*tortures of an insect*), – вероятно, речь идет о вшах. Ироническое уточнение (*well, not exactly bees*) вызывает комический эффект и еще раз ассоциативно напоминает о запахе (пчелы – цветочный аромат), возвращая к первой строке.

С третьей по пятую строфы даются реалистически конкретные описания восьми пассажиров в омнибусе через их зрительное, слуховое, обонятельное и осязательное восприятие предполагаемым читателем. Разнообразие чувственных впечатлений напоминает атмосферу дилижанса в новелле Ги де Мопассана «Пышка» (1880).

Неприятное впечатление производят ужасная старая прачка в клетчатой шали («*the horrible old laundress in a shawl that's al-*

ways plaid»), джентльмен в низко сидящей шляпе, которого люди называют грубияном («low-crowned-hatted gentleman, whom people call a *cad*»), жирный, старый, одетый в рубчатый жилет, землекоп, который «шлепается на сидение» («a *fat old corduroyed navvy goes a flop into a seat*»). Третья строфа заканчивается ироническим замечанием, построенным на контрасте: «...With his *bargy grimy boots just gently stamping on your feet*».

В четвертой строфе даются сатирические портреты только двух людей: маленькой неряшливой девушки, которая запрыгивает в омнибус с несколькими свертками и ребенком, «пронзительным маленьким проклятьем» («a *drably little maiden jumps into the omnibus, / With some parcels and a baby – such a screaming little cuss!*») и продавца, который старается произвести эффект остро пахнущим жиром для волос и, полагая, что омнибус – его собственность, пытается стиснуть соседей («a *showy shopman smelling strong of scented grease, / Thinks the omnibus his own and tries to make his neighbours squeeze*»).

В пятой строфе автор продолжает галерею сатирических образов, которые своим внешним видом, поведением, криками и запахами могут довести читателя-пассажира до обморока. Это дерзкая и грязная девица в жакете, отделанном шнурком, которая усаживается в омнибус с хихиканьем и жужжанием, как скромная горничная («*Whilst a pert and frowzy damsel, in a jacket trimmed with braid, / Sets up giggling and humming – oh, she is a modest maid!*»), а также плотная и вульгарная женщина, «куча румян и краски», пахнущая дешевыми и отвратительными духами («*Then a stout and vulgar woman, quite a mass of rouge and paint, / With her cheap and nasty perfumes almost causes you to faint*»).

Яркие и лаконичные характеристики пассажиров создаются при помощи прилагательных негативной коннотации, глаголов, обозначающих раздражающие действия, существительных, относящихся к разряду грубой лексики. Отталкивающий вид персонажей выражается и через фонетический строй: аллитерацию [dg] – [j], [b] – [p], [m] – [n] и ассонанс [o], [o:], [i:], [u:]. Уже начальные звуки используемых Бердсли слов создают характерный облик персонажа («gentleman, whom people call a *cad*»;

«*showy shopman, smelling strong of scented grease*»; «*giggling and humming, modest maid*»).

Шестая строфа посвящена бесконечному ожиданию конца тягостной поездки, когда битком набитый омнибус стоит на каждой улице и каждом углу. В этой строфе появляется кричащий кондуктор:

In addition to your neighbour's aggravating little ways,
The confounded public carriage at each street and corner stays,
The conductor then **is bawling** that «They go to – »
you know, of course –

Keeps you waiting for an hour all without the least remorse.

Наконец, в заключительной (седьмой) строфе описывается, как читатель-пассажир покидает омнибус («*have to disembark*»). Пассажир не успел еще выйти, а омнибус уже поехал и забрызгал его грязью («*mud*»):

To conclude my **little poem**, I would simply just remark,
That it is not exactly pleasant when you **have to disembark**,
As you're stepping out, the vehicle that very moment starts,
And in the **mud** you find yourself amongst a **score** of carts.

Множество экипажей Бердсли уподобляет партитуре («*score*») многоголосного музыкального произведения, и улица словно начинает «звучать». Выход из омнибуса уподобляется высадке или выгрузке чего-либо с судна (В этой же строфе автор указывает на жанр своего произведения – *little poem*).

Итак, действительность в стихотворении «Поездка в омнибусе» Бердсли изображена *реалистически*. Место действия – омнибус, совершенно обычный вид транспорта для Лондона конца XIX в., как и грязная улица. Представлен определенный социальный слой работающих пассажиров, разные профессии: прачка, землекоп, гувернантка, продавец, горничная, проститутка. Бердсли обсуждает животрепещущую проблему, персонажи представлены как «эти», «здесь» и «теперь». Финал стихотворения, когда пассажир остается на остановке, обрызганный отъезжающим омнибусом, подчеркивает незащищенность человека перед обществом (не только аристократа – перед средним классом). Таким образом, Бердсли создает реалистическую зарисовку, напоминающую *публицистический очерк*, хотя описание социальной действительности в стихотворении во многом *импрес-*

сионистично. Автор использует юмор и сатиру, гиперболу и гротеск, обращение к читателю и портретную деталь, принцип синестезии и игру словами.

Совершенно противоположный мир создается Бердсли в стихотворении «Дворцы любви» (*The Courts of Love*, 1891), которое было оформлено им как страница стихов, украшенная двумя иллюстрациями и другими декоративными рисунками («a page of illuminated verses embellished with two illustrations and other decorative designs» [In Black and White 1998: 200]). Оригинал стал одним из первых творений художника, которое его школьный учитель А.М.Кинг продал Р.Хоурту, одному из своих знакомых.

Создаваемое в стихотворении пространство, как в идиллическом хронотопе, локализовано в одном месте, которое не связано «с другими местами, с остальным миром» [Бахтин 2000: 158], – это *дворцы любви*:

The courts of love are fair to see
Built of shining masonry
Quaintly *carved in olden day*
By the *fairies' hands* they say¹⁸.

Дворцы любви – чудесное место – сверкающее («built of shining masonry»), золотое («golden courts»). Предание связывает его с феями («fairies' hands»), которые жили в старые времена («olden day») и создали этот прекрасный мир. *Court* – *двор*, возможно, королевский; глагольные формы *built*, *carved*, словосочетания *shining masonry*, *arching trees* придают ему сходство с *волшебным дворцом*.

Нежные влюбленные находят приют под склоняющимися деревьями и поют песни (*chanting songs*) во славу любви. Им вторят птицы своей радостной песней (*joyous song they sing*). Таким образом, человек и природа здесь обладают «общим языком» [Бахтин 2000: 159], а дворец превращается в сад:

Underneath the *arching trees*

¹⁸ Стихотворение «The Courts of Love» цитируется по изданию [In Black and White 1998: 191–192]. Хотя в отношении авторства этого стихотворения у исследователей существует сомнение [In Black and White 1998: 200], оно было опубликовано среди других литературных произведений Бердсли.

Gentle lovers take their ease
Chanting songs of Ladye Love,
 Whilst the birds which flit above
 Make the **golden courts** to **ring**
 With the **joyous song** they **sing**.
 «**Love is Lord** of everything».

Пространство и время идиллии характеризуются отсутствием бытовых элементов. Существенная часть идиллической жизни – *Любовь*, которая есть *Бог всего сущего* («Love is Lord of everything»).

Ритм, созданный парной рифмой и хореическим метром, приближает стихотворение «Дворцы любви» к народной плясовой песне. Музыка становится важнейшим элементом сюжета и стиля. Повторы звуков и корней слов внутри строфы («*fair – fairies’ hands*», «*the courts of love*», «*the golden courts*», «*lovers*», «*Love*»), аллитерация [l], [n], [ŋ], ассонансы [i], [a], [eə], [o:] придают музыкальность и благозвучие строкам. Повтор последней строки в обеих строфах («Love is Lord of everything») аналогичен припеву в песне, повтор заключительной рифмы на *-ing* в рефрене кажется отзвуком последней мелодии.

Во второй строфе стихотворения Бердсли описывает майские дни, в течение которых рыцари благородных родов демонстрируют свою отвагу и смелость. Наградой им становятся отдых, внимание и любовь дам:

Maidens in the Month of May
 Watch the **Knights** who ride that way
 Who for noble deeds and name
 Are received with fair acclaim.
At the court they linger long,
Rest is sweet and **Love is strong**.

Первая строка «Maidens in the Month of May» создает аллюзию к европейскому средневековому фольклорному празднику May Day, который знаменовал начало теплой погоды. Одна девушка играла роль *May Queen*. С Королевой «царствовал» *May King*, и они были *Lord and Lady of May* [Пинягин 1996: 147]. Рыцари (*Knights*) напоминают о средневековой традиции рыцарства и рыцарской любви.

Любопытно, что «пляски Майского дня» упоминаются в романе Т.Гарди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1891), созданном в том же году, когда Бердсли написал свое стихотворение «Дворцы любви». Гарди пишет о празднике как о «древнем обычае», как о «веселом пережитке далеких дней, когда беззаботность и май были синонимами» [Гарди 1970: 29]. Если у Бердсли майские гуляния свидетельствуют о *вечной весне*, то праздник в романе Гарди – символ уходящего времени, перестройки социальной действительности.

На сюжеты майских праздников создавала свои иллюстрации К.Гринуэй (1846–1901). Например, на цветной гравюре «May Day» молодые женщины, украшенные венками из цветов, ведут детей. Все несут цветы в руках, в корзинах, в подолах платьев. Гуляющие изображены в лесу: два огромных дерева, похожих на дубы, а позади них расстилаются холмы и поля. Еще ребенком Бердсли делал «копии» с иллюстраций Гринуэй [Сидоров 1992: 268]. Ее рисунки повлияли, как нам кажется, на графические и литературные образы Бердсли, в частности, на особенно изображения костюмов героев.

Финальные строки стихотворения демонстрируют настроенное легкой грусти, таинственности, нереальности. Влюбленные в сумерках под песни «скользят через сады»:

Then at quiet eventide
Lovers through *the gardens* glide
Speaking softly, whilst a *ring*
Of twilight *fairies* strangely *sing*
«*Love is Lord* of everything».

Вторая строфа стихотворения, как и первая, очень музыкальна. Это подчеркнутое созвучие концовок строк (*may, way, name, acclaim, long, strong, ring, sing, everything*), аллитерация [m], [n], [l], [s], [t], ассонансы [a], [i:], [ei], [ai], [o:], повторы, синтаксический параллелизм («Rest is sweet and Love is strong»).

A *ring* (кольцо, хоровод) вновь напоминает о фольклорных традициях и предстает символом гармонии, идиллии на лоне природы. Бердсли придает атмосфере стихотворения сказочность («*fairies*»), таинственность, легкую грусть («quiet eventide», «glide», «speaking softly», «twilight»). Если в первой строфе песня во славу любви – это радостная песня («joyous

song»), которую щебечут птицы, то во второй – это странная песня сумеречных фей («twilight fairies strangely sing»). Обращение к теме любви на лоне природы создает аллюзию к рокайльному Острову любви (мифический остров с храмом Венеры, место любви, наслаждения, где царят безделье, флирт, праздники и забавы). Однако у Бердсли игривость и шаловливость рококо сменяются настроением странным и загадочным.

В простоте сюжета «Дворцов любви», идиллическом хронотопе, обращении к старине, образам рыцарства прослеживается традиция прерафаэлитов. Исследователи считают, что это стихотворение Бердсли выполнено в манере ирландского поэта-прерафаэлиты У.Аллингхэма [In Black and White 1998: 200], дружившего с Д.Г.Россетти, который иллюстрировал некоторые его произведения [Россетти₂ 2005: 239].

В стихотворениях Аллингхэма «The Leprecaun or Fairy Shoemaker», «The Fairies» и других действуют сказочные, мифологические существа [Allingham 1905]. Лирический герой «Twilight Voices» называет себя «дитя духовного мира» (*child of the spirit-world am I*) и слышит странный, мистический голос (*strange, mystical voice*). Повторами слов, звуков, структурой предложения автор в стихотворении «The Lover and Birds» воссоздает песни зяблика, черного дрозда, жаворонка, их «разговор» с лирическим героем. По сравнению с произведениями ирландского поэта язык и образность в стихотворении Бердсли более обобщенные и абстрактные.

Таким образом, стихотворения «Поездка в омнибусе» и «Дворцы любви», созданные с перерывом в четыре года, демонстрируют то, каким разным может быть творчество Бердсли. Кажется, что сатирическая зарисовка городской жизни и галантная майская песнь во славу любви не могут быть созданы одним художником. Однако в обоих стихотворениях автор большое внимание уделяет синтезу визуальной и музыкальной образности, экспериментирует с различными жанровыми формами от публицистического очерка до обрядовой песни.

§1.3. ФИЛОСОФСКАЯ ЛИРИКА

В отечественном литературоведении можно обозначить два подхода к понятию «философская лирика». Е.А.Наймин, иссле-

дую философскую поэзию Любомудров, считает, что данный термин имеет право на существование только в плане историко-литературном [Наймин 1976: 3]. Р.С.Спивак, напротив, пытается определить философский метажанр, которому свойственны особые «предмет изображения, тип сюжетобразующих оппозиций, пространственно-временной континуум, художественный образ и субъектная организация» [Спивак 1985: 32]. С одной стороны, для рубежа XIX–XX вв. в целом характерно *взаимодействие искусства и философии*¹⁹, с другой стороны, мы обнаруживаем в творчестве Бердсли несколько произведений, демонстрирующих разные проявления *структурно-тематического единства философской лирики* и отражающих нравственно-философскую и эстетическую эволюцию художника. С детства больной туберкулезом Обри Бердсли рано начал размышлять о жизни и смерти. К философской лирике можно отнести его стихотворения «Данте в Изгнании» (*Dante in Exile*, 1891), «Строки, написанные в Неопределенности» (*Lines Written in Uncertainty*, 1891), «Здравствуй и прощай» (*Ave atque Vale*, 1896) и «The Ivory Piece»²⁰ (1898).

«Данте в Изгнании» (*Dante in Exile*) по объему (14 строк) и «специфической системе рифм» [Хализев 2000: 320] близко к одной из самых распространенных твердых форм средневековой поэзии – сонету. Однако в издании литературных произведений Бердсли «In Black and White. The Literary Remains of Aubrey Beardsley...» (London: Cypher, MIIM, 1998) это стихотворение разделено на две части (девять и пять строк соответственно).

Рифмовка *abba abba cde cde* с охватной рифмой (в катренах) и по типу «треугольника» (в терцетах) характерна для итальянского сонета [Федотов 1990: 7]. Именно таким образом рифмуются строки в некоторых сонетах Данте Алигьери и в большей части сонетов Ф.Петрарки. Кроме того, по словам

¹⁹ Например, А.Л.Бобылева называет театр М.Метерлинка «ожившей, одетой плотью искусства философией» [Бобылева 2001: 369]. О.Уайльд в «De Profundis» писал: «...Я сделал искусство философией, и философию – искусством...» [Уайльд 1993, 2: 420].

²⁰ Для названия «The Ivory Piece» сложно найти эквивалент на русском языке, который бы передавал все оттенки смысла: *piece* – 1. кусочек, часть; 2. произведение искусства; 3. муз. пьеса.

И.Н.Голенищева-Кутузова, «система художественной выразительности сочеталась у поэтов Флоренции с литературными идеями, возникшими из претворенных в образы философских умозаключений различных мыслителей (Аристотель, Платон, Бернард Клервосский, Альберт Великий, Фома Аквинский, Аверроэс)» [см. Данте 1996: 274].

Первые четыре строки стихотворения Бердсли открываются характеристикой взаимоотношений человека и Бога (*God*). Их суть заключается в том, что в страдании человек постигает божественное:

Through *sorrow's mist* | *God's glory* shines most bright,
Then may we feel *His presence* doubly nigh.
Save for the *dark* no *stars* would stud the sky.
Our *lamps* would be untrimmed save for the *night*²¹.

Первую строку разделяет семантическое противопоставление двух притяжательных конструкций (*sorrow's mist* и *God's glory*), в котором выражается контраст яркого сияния (*shines most bright*) и тумана (*mist*). Во второй строке присутствие Бога (*His presence*) переносится в центр, но не снимает обозначенный выше контраст света и тьмы (*dark – stars – lamps – night*). Напротив, этот контраст, по мысли поэта, необходим для вселенской гармонии, которая поддерживается в стихотворении не только ударением и рифмой, но и ритмическим чередованием согласных звуков и аллитерацией [s], [z] – [t], [d]; [m] – [n].

Уже в первых строках стихотворения звучит тема спасения, подчеркнутая повтором слова *save*. Сюжетно-тематическое строение стиха Бердсли соответствует традиционному сонету, в котором в катренах идет обозначение темы и ее развитие, а в терцетах – ее поворот и разрешение (тезис – антитезис – синтез). Называя субъекта речи «мы» (*we*) в значении «каждый», «любой», Бердсли подчеркивает родовое начало в человеке. Автор стремится к всеобщности, используя образы-символы (*the dark, the night* – испытания человека; *stars, lamps* – свет спасения).

Лирическое «мы», заявленное в первых четырех строках стихотворения, далее конкретизируется в образе Данте (*Thus*

²¹ Стихотворение «Dante in Exile» цитируется по изданию [In Black and White 1998: 193–194].

Dante...). Судьба всякого человека сходна с его судьбой. Бердсли соотносит страдания и победы человека со скитаниями и восхождениями. Реминисценция к Данте, расширяя образную структуру, время и пространство стиха, отсылает нас к «Божественной комедии». Как и Данте, Бердсли интерпретирует мотив пути, пролегающего во тьме (*paths which in the darkness lie*), в «сумрачном лесу» (*the Forest thick*). Однако он делает акцент на душевном опыте великого итальянского поэта, опуская событийность и аллегоризм «Божественной комедии»:

Thus Dante, shrouded in *misfortune's blight* –
A prince in *pilgrim's guise-trod* gloriously
The *bitter paths* which in the darkness lie,
Strove through the *Forest thick*, and reached *the height*,
Raised from the earth where *hopes like leaves lay dead*.

Второй катрен дополнен синтаксически и строфически одной строкой из следующего терцета («...Raised from the earth where hopes like leaves lay dead»). Восхождение Данте от земли к небу, к вышине (*the height*) трактуется Бердсли как путь пилигрима к божеству (*a prince in pilgrim's guise-trod gloriously*). Герой идет во тьме, по «лесу густому», «по усеянными мучениями тропам» (*the bitter paths*). Его надежды метафорически визуализируются в сравнении с мертвыми листьями (*hopes like leaves lay dead*).

Трудность пути героя подчеркивается использованием сложных конструкций, слов и словосочетаний, удлинением двух последних строк и аллитерацией [θ] – [f], [s] – [t], [r] – [l]. Опять семантически противопоставлены притяжательные конструкции (*misfortune's blight* и *pilgrim's guise-trod*), но на этот раз в первой и второй строках. Постепенно происходит переход от трудностей и страданий героя к его спасению, к достижению вершины. Трудности укрепляют дух героя. Их преодоление – это разгадывание тайн (*the mysteries*), «прочтение знаков божественной любви» (*till no sings / Mystic of heavenly love were left unread*). Божественное (высшее) трактуется Бердсли как мера оценки сил человека, его способности вынести тяготы страдания и проявляться в его творчестве (в песне):

His *vision* pierced the clouds, and *soul* grew strong
Dwelling upon the *mysteries*, till no *signs*
Mystic of heavenly love were left unread.

The highest found an utterance in that song
Sung lonesomely beneath Ravenna's pines.

Здесь Данте ассоциируется с Богом (*His vision pierced the clouds*) и с человеком (*and soul grew strong*). Аллитерация [s] – [t], [l] – [n] и ассонансы [o], [u], [i] в пределах даже одной строки создают музыку стиха, образно подчеркнутую в конце стихотворения упоминанием о песне под соснами города Равенны (*that song / Sung lonesomely beneath Ravenna's pines*), в котором находится гробница Данте (памятник XV в., автор Пьетро Ломбардо).

В «Данте в Изгнании», как и в других стихотворениях Бердсли, метрическая схема основана на традиционном для английского стиха пятистопном ямбе [Жирмунский 1975: 73] с хореическими вкраплениями, которые сбивают четкий и плавный ритм, свойственный викторианскому стиху. Перебив двусложных метров связан с особым напряженным состоянием Данте, когда в тяжелых испытаниях («Strove through the Forest thick, and reached the height, / Raised from the earth where hopes like leaves lay dead») укрепляется его дух.

Обобщенность художественных образов, расширение времени до вечности и пространства – до вселенной, субстанциальный характер сюжетообразующих оппозиций [Спивак 1985: 17, 24, 30, 32] позволяют отнести «Данте в Изгнании» к философской лирике. Синтетический характер стихотворения проявляется и в соединении искусства слова с особенностями других искусств. С одной стороны – образы очень зримы, противопоставление тьмы и света является центральным, с другой стороны – музыкальное звучание стиха в финале закономерно выливается в образ песни.

Более того, стихотворение было выполнено рукописно и украшено (*the hand-lettering in the illuminated manuscript of this poem*), что свидетельствует о влиянии Д.Г.Россетти на молодого художника [In Black and White 1998: 200]. В период создания стихотворения Бердсли упоминал о своей верности принципам прерафаэлитского братства [Бердслей 2001: 127]. Р.Росс отмечал, что график «подошел к дантовскому средневековью сперва через Россетти и позже – непосредственно» [Росс 1992: 229]. С.К.Маковский пишет, что в старых итальянских фолиантах XV

в. можно найти заставки и фронтисписы, гравюры на дереве, офорты, напоминающие рисунки Бердсли, который «разгадал губы Прозерпины» Россетти, «утончил чувственный демонизм» [Маковский 2001: 327, 329].

Некоторые сонеты Россетти рифмуются по схеме итальянского сонета, которую применяет и Бердсли. Темы жизни и смерти, любви интерпретируются Россетти и Бердсли в аспекте религиозного чувства (*heavenly lover*). Мотивы пути, восхождения, божественного Россетти развивает в сонетах «Through Death to Love», «The Landmark», «Autumn Idleness», «The Hill Summit».

В стихотворении Россетти «The Hill Summit» (1870) герой, как Данте у Бердсли, поднимается на вершину холма. Путь героя Бердсли сопровождается испытаниями, отгадыванием божественных знаков, и восхождение означает конец не только пути, но и жизни. Герой Россетти, поднявшись на вершину и увидев, как «воздух золотой подернулся серебряной каймой, и птица улетает на закат», вскоре должен продолжить свой путь:

And now that I have climbed and won this height,
I must tread downward through the sloping
And travel the bewildered tracks till night

[Россетти₁ 2005: 167].

Воздействие Россетти на литературное творчество Бердсли проявляется и в самом обращении к образу Данте. Прерафаэлит не только создавал живописные образы итальянского поэта («Данте, рисующий ангела в память о Беатриче» 1853; «Встреча Данте с Беатриче во Флоренции и в Эдемском саду» и «Любовь Данте», выполненные на створках кабинета в «Красном доме» Морриса; «Beata Beatrix» 1863–1864), которые могли повлиять на Бердсли, но и вводил в свои литературные произведения реминисценции к «Божественной комедии» и «Новой жизни». Образы этих произведений Данте занимают Бердсли на протяжении всего творческого пути. Аллюзии к «Божественной комедии» содержатся в сказочно-мифологическом мотиве путешествия героя в подземное царство (загробный мир) в незаконченном романе «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера».

Мотивно-образный план «Данте в Изгнании» близок и графической интерпретации образа Гамлета на карандашном ри-

сунке «Гамлет, следующий за тенью своего отца (Hamlet patris manem sequitur)», созданном Бердсли в год написания стихотворения (рис. 3). На рисунке высокая худощавая фигура Гамлета, сопротивляясь сильному ветру, пробивается сквозь деревья. Лес очень густой. Толстые стволы деревьев и множество тонких веток преграждают путь герою. Фигура отца не изображена на рисунке, мы видим только сосредоточенный взгляд Гамлета – важно состояние героя, находящегося в пути. Лес становится мифологемой творчества Бердсли, символизируя эстетические и духовные поиски художника.

В письме графика от 13.07.1891 г. упоминаются неопубликованные рисунки «Данте при дворе дона Гранде делла Скала» и «Данте, рисующий ангела», которые были высоко оценены Э.Берн-Джонсоном на первой встрече Бердсли и художника-прерафаэлиты: «Это было потрясающее мгновение, скажу я Вам, когда он открыл папку и взглянул на первые рисунки: “Святая Вероника вечером в Страстную Пятницу” и “Данте при дворе дона Гранде делла Скала” <...> Потом стал смотреть дальше (Notre dame de la lune, Dante designing an angel, Insomnia, Post Mortem, Lady Hero etc., etc.)...» [Бердслей 2001: 111–112; The Letters... 1970: 21–22]. Исследователь Д.О.Белл упоминает рисунок «Данте в Изгнании» (1890), на котором «увенчанный лаврами поэт является заместителем самого Бердсли» [Bell 2000: 48].

Мотив изгнания (*exile*), содержащийся в заглавии стихотворения «Данте в Изгнании» может прочитываться и как автобиографический. Бердсли, как Уайльд и другие декаденты, для викторианской Англии был «проклятым» поэтом. Через несколько лет (в 1895 г.) после шумного скандала, связанного с тюремным заключением Уайльда²², журнал «The Yellow Book» будет закрыт и Бердсли останется без работы.

²² Слух, что у О.Уайльда во время ареста (или суда) с собой был журнал «The Yellow Book», спровоцировал закрытие издания и уход О.Бердсли из него. В действительности Уайльд, которого категорически, в т.ч. сам Бердсли, не желали привлекать к сотрудничеству в журнале, держал в руке французский роман П.Луиса «Афродита», издававшийся, как и «The Yellow Book», под желтой обложкой. Под давлением общественного мнения, под угрозами некоторых влиятельных сотрудников покинуть журнал, если Бердсли останется в

Созданное в один год с «Данте в Изгнании» стихотворение «Строки, написанные в Неопределенности» (*Lines written in Uncertainty*, 1891), впервые переведенное Л.Володарской [Бердслей 2001: 115], Бердсли включил в письмо к соученику по средней школе в Брайтоне Д.Ф.Скотсону-Кларку. Переписка с ним велась на протяжении августа – сентября 1891 г. и была закончена, когда Скотсон-Кларк покинул Англию, уехав в США.

Письмо относится к жанру эпистолярной литературы и выполняет, прежде всего, коммуникативную функцию. Оно обязательно имеет адресата, отличаясь этим от дневника и записок. В письме раскрывается личность автора, его вкусы и взгляды. Бердсли в письмах к Скотсону-Кларку сообщает о впечатлениях от произведений искусства (полотна Мантеньи, «Послы» Гольбейна, церковь Святой Троицы в Челси, поэма «Земной рай» Морриса и др.). Переписка приходится на время, когда к молодому графику приходит известность и он полон творческих устремлений и планов. Бердсли в восторге от сделанных им рисунков к «Королю Артуру» Мэлори («Это работа для Дента сделала мне имя. Подписчики валят толпами со всех сторон»), от еженедельной работы в «Pall Mall Budget» (она «вызывала много разговоров, так как никто не ожидал, что я справлюсь с карикатурой и размытой тушью») [Бердслей 2001: 126].

В письмах к товарищу Бердсли прямо говорит о новаторстве своего художественного метода: «Я оставил стариков далеко позади»; «мой портрет Ирвинга встряхнул всех стариков-рисовальщиков» [там же: 125–127]. В это время художник нашел новый метод рисунка и композиции, «отчасти взятый из японского искусства, но по сути не японский», выработал семь стилей и одинаково во всех добился успеха. Из писем Бердсли к Скотсону-Кларку мы узнаем о *первой*, написанной о нем статье Дж.Пеннеля, опубликованной в журнале «The Studio» (№ 1; 1893 г.), а также о признании в художественных кругах. Бердсли

нем как художественный редактор, издателю Д.Лейну и литературному редактору Г.Харланду «пришлось сделать непростой выбор и указать своему главному художнику на дверь». Другая версия ухода Бердсли из журнала основана на самостоятельном решении графика после того, как он узнал об изъятии его рисунков из № 5 «The Yellow Book» [см. Савельев 2007: 268–270].

очень горд тем, что Берн-Джонсон повесил его рисунок Зигфрида на почетное место в своей гостиной.

Стихотворение, позже опубликованное под названием «Строки, написанные в Неопределенности» (*Lines Written in Uncertainty*), завершает письмо Бердсли к Г.Ф.Скотсону-Кларку от 9 августа 1891 г. Оно помещено после подписи «Farewell. Je suis pour toujours, Votre ami AB» [The Letters... 1970: 25]. Если прозаическая часть письма наполнена восторженными отзывами о живой, насыщенной событиями творческой жизни графика, то поэтические строки открывают тревожное настроение автора.

Стихотворение является, как пишет Бердсли в том же письме, «hasty impression» от полотна «Гармония в сером и зеленом. Мисс Сесили Александер» (1873) кисти Уистлера. Не без хвастовства он называет свой поэтический опус «СОКРОВИЩЕМ Подлинного Искусства» (*a Real Art TREASURE*). Вероятно, юный возраст девушки на картине Уистлера, ее хрупкая фигура, необычные сочетания светлых и темных тонов, легкость мазка вдохновили Бердсли на философские размышления о жизненном пути человека, которые вылились в анализируемое стихотворение.

Т.П.Баканова пишет о сильном влиянии Уистлера и французских живописцев на английскую поэзию [Баканова 1986: 8]. У Бердсли это влияние проявляется в передаче субъективных визуальных впечатлений. Само состояние Неопределенности (*one perplexed with doubt*), внутренней неуверенности героя соответствует импрессионистической поэтике.

The lights are shining *dimly* round about,

The Path is **dark**, I cannot see ahead;

And so I go as one perplexed with doubt,

Nor guessing where my *footsteps* may be led²³.

В первой строфе путь героя (*the Path, my footsteps may be led*) характеризуется через визуальный контраст (*the lights, shining – dimly, dark*). Образ сияющего света, вариативно повторяясь в последней строке, образует кольцевую композицию стихотворения:

²³ Стихотворение «Lines Written in Uncertainty» цитируется по изданию [In Black and White 1998: 195].

Would that **the lights shone clearer round about!**

В первой и последней строках сомнение героя усиливается повторением прилагательного *dark*, контрастного *lights*.

Мотив пути (*the Path*) определяет философскую направленность стихотворения. Появившись уже в первой строфе, он акцентирует внимание на проблеме определения будущего (*I cannot see ahead*). В третьей строфе повторяется глагол *lead/led* и мотив пути героя варьируется в существительных (*my*) *journey* и *the way*, что еще раз подчеркивает кольцевую композицию стихотворения.

Жизненный путь *лирического героя* Бердсли позволяет сделать вывод, в соответствии с определением Н.Д.Тамарченко, что герой здесь сам является объектом своего осмысления – «субъект-для-себя» [Теория литературы 2004: 344]. Однако философская обобщенность образа приближает его к лирическому «я», которое есть «субъект-в-себе». По словам Л.Я.Гинзбург, здесь «личность существует как призма авторского сознания, в которой преломляются темы», но «не существует в качестве самостоятельной темы» [Гинзбург 1974: 159].

«Я» в стихотворении Бердсли близко внеличным и обобщенно-личным формам авторского сознания. Во второй строфе субъект сознания вообще не назван, растворен в тексте. Поиск пути изображается как «общий», «неотвратимый для любого человека» [Спивак 1985: 8].

The *wind* is high, the *rain* falls heavily,

The strongest heart may well admit a fear,

For there are *wrecks* on *land* as well as *sea*

E'en though the *haven* may be very near.

Борьба с жизненными невзгодами метафорически обозначена как сопротивление природным стихиям: ветру (*the wind*), дождю (*the rain*), катастрофам (*wrecks*) на земле (*land*) и на море (*sea*). Импрессионистическую смену поэтических объектов подчеркивает характерная для всего стихотворения перекрестная рифмовка четверостиший. Аллитерация [h], [v], [f], [l] и ассонансы [ai], [ei], [i], [e] «озвучивают» бушующий ветер, ливень. Непредсказуемость, мощь катастрофы подчеркивают долгие и широкие звуки в словах *for*, *there*, *are*, *near* в сочетании с [r], [ks], [s]. Центральным образом второй строфы становится «самое силь-

ное сердце» (*the strongest heart*), но его сила (*strength*) не может противостоять страху (*fear*) и терпит поражение (*seems failing fast*).

Мотив пути раскрывается как через природные ненастья – ветер, дождь, катастрофы, так и через указание на время суток – ночь (*the night*). Однако ночь здесь – не только обозначение времени, а ветер, дождь, крушения – не только явления природы, но и всеобщие характеристики человека:

The **night** is **dark** and **strength** seems failing fast

Though on my *journey* I but late set out.

And who can tell where the way leads at last?

Would that the **lights shone clearer** round about!

Середина предпоследней строки стихотворения выделяется на фоне ямбического метра перебивом интонации. Риторический вопрос и восклицание подчеркивают субъективность и противоречивость размышлений героя.

Философское осмысление в 1891 г. проблемы жизненного пути через пять лет приведет Бердсли к размышлению о субстанциальных началах мироздания – жизни и смерти – в стихотворном переводе *carm.* 101 римского поэта Г.В.Катулла²⁴, который, как и Бердсли, умер от туберкулеза. Я.Флетчер называет «Ave atque Vale» (1896) Бердсли лучшим лирическим стихотворением английского *fin de siècle* [Fletcher 1987: 156].

«Следы влияния» Катулла обнаруживаются в англоязычной поэзии от Дж.Скелтона (середина XVI в.) до Э.Паунда (1885–1972). В XIX в. к античному поэту обращаются Д.Г.Байрон, У.Б.Йейтс [Альбрехт 2002: 399]. Катулл стал культурным героем молодых поэтов конца XIX в. как исповедальный поэт (*a confessional poet*) и как создатель эротической лирики (*a writer of intense erotic lyrics*) [Fletcher 1987: 156]. Его переводили А.Саймонс, Л.Смитерс и др. [In Black and White 1989: 171–172]. Последнее из трех стихотворений об умершем брате (№ 65, 68, 101) [Гаспаров 2000: 104] переводил А.Теннисон. Название «Ave atque Vale» взял и А.Ч.Суинберн для заголовка собственного

²⁴ Это произведение Катулла известно по русским переводам А.И.Пиотровского [Катулл, Тибулл, Проперций 1963: 146], С.В.Шервинского [Катулл 1991: 187].

стихотворения, посвященного Шарлю Бодлеру. По словам К.Н.Савельева, Суинберн создает «своеобразный реквием, своего рода плач по брату, поэту-декаденту. Бодлер, которому при жизни суждено было познать и “тайную усладу”, и “пыл любви”, и “безмерный грех”, и “безмолвье наслаждений”, обрел после смерти спокойствие и сон» – «то, к чему он так долго стремился» [Савельев 2007:188].

Перевод Бердсли «Ave atque Vale», опубликованный вместе с рисунком автора в седьмом, предпоследнем, номере «The Savoy» (ноябрь 1896 г.), интерпретируется исследователями как литературное приветствие и прощание художника с журналом [Weintraub 1967: 193]. У.Харрис, С.Уэйнтрауб и др. утверждают, что это стихотворение показывает Бердсли более человечным, он уходит от изображения сладострастия и «изыщества ужасных вещей» («curious of horrible things») [Weintraub 1967: 193]. Эти замечания, безусловно, справедливы, особенно если учитывать фон, на котором Бердсли создавал свой перевод.

В стихах поэтов «желтых девяностых» – А.Ч.Суинберна, Э.Доусона, А.Саймонса – доминирует тема красоты уродливого, красоты угасающей природы. Суинберн в «Саду Прозеппины» тему ухода из жизни сопровождает «смакованием прелестей забвения». Как и у Бодлера, «смерть у него, как и порок, – источник наслаждения» [Хорольский 1991: 88–90]. У Бердсли нет того наслаждения и того любования предельным состоянием, которые характерны для Бодлера, Суинберна, Уайльда. Его стихотворение «Ave atque Vale» проникнуто глубокими философскими раздумьями, личностным переживанием и скорбью, предвосхищением собственной скорой смерти.

Движение авторской мысли последовательно раскрывает тему смерти через называние ее «знаков», «атрибутов», сопровождающих ее сущность: «уединенные и отдаленные воды» (*remote and distant waters*), в мифологии связанные с загробным миром, «печальная могила» (*sad grave-side*), «последние дары мертвым» (*the last gifts to the dead*), «немой прах» (*ashes dumb*).

By ways *remote and distant waters* sped,
Brother, to thy *sad grave-side* am I come,
That I may give the last **gifts** to the **dead**,
And vainly parley with thine *ashes dumb*:

Since **she** who now bestows and now denies
Hath taken thee, hapless brother, from mine eyes²⁵.

Внезапный приход и своеволие смерти, усиленные повтором наречия *now* и противопоставлением *bestows* и *denies*, подчеркивают ее субстанциальность. Соединение *Present Simple Tense* с *Past Perfect Tense* создает впечатление вездесущности смерти, которая одушевляется и не сразу осознается читателем в местоимении «она» (*she*). Местоимения *thy*, *mine* подчеркивают близость лирического героя к умершему брату.

But lo! These **gifts**, the *heirlooms of past years*,
Are made *sad things* to grace thy *coffin shell*,
Taken them, all drenchèd with a brother's tears,
And, brother, for all time, **hail and farewell!**

Мотив «даров» (*gifts*) обрамляет образ смерти. Метафора семейных воспоминаний (*the heirlooms of past years*) и ее развитие в образе гроба-раковины (*sad things to grace thy coffin shell*) придают смерти символическую многозначность.

Эмоциональный тон стихотворения и его композиционная целостность создаются симметричным расположением четверостиший с перекрестной рифмой вокруг парного двустишия (ab-abccdede), трехразовым повторением обращения (*brother*), восклицанием (*But lo!*) и побудительной формой (*take them*). Первое обращение акцентируется переносом слова *brother* в начало строки и образованием хореической стопы на фоне пятистопного ямба: «*Brother, to thy sad grave-side am I come*». Мотив приветствия-прощания выносится в заглавие как латинская цитата (***Ave atque Vale***) и повторяется с обращением *brother* в последней строке стихотворения на английском языке («*And, brother, for all time, hail and farewell!*»), образуя кольцевую композицию. Последняя создается также упоминанием о вечнотекущем времени (*for all time*), которое в первой строке стихотворения выражается метафорой воды (*By was remote and distant waters sped...*).

Стиль авторского рисунка к «*Ave atque Vale*», т.н. *black and white*, обнаруживает возвращение к раннему стилю листов Бер-

²⁵ Стихотворение «*Ave atque Vale*» цитируются по изданию: [In *Black and White* 1998: 155].

дсли для «Саломеи» и «Али Бабы» (рис. 4). Фигура молодого человека с полуобнаженным торсом, накинутой на него тканью, венком на голове вызывает аллюзии к античным статуям. Я.Флетчер видит в фигуре плакальщика «скульптурный баланс» (*sculptural balance*), который проявляется в ритуальном жесте поднятой правой руки, расположенной напротив деревьев в верхней части листа [Fletcher 1987: 157]²⁶. Поднятая рука с открытой от себя ладонью символизирует благословение, мир [Трессидер 2001: 314]. На этом рисунке она, как и склоненная голова плакальщика, связана с вызванными встречей со смертью мотивами скорби, смирения, твердости, которыми проникнуто стихотворение.

В конце творческого пути в январе 1898 г. Бердсли пишет свое последнее стихотворение «The Ivory Piece» [Бердслей 2001: 95], точнее только отрывок (*a fragment of verse* [In Black and White 1998: 159]). Если «Строки, написанные в Неопределенности» были созданы после повторения тяжелого приступа туберкулеза, то «The Ivory Piece» – незадолго до его последнего обострения [ibid: 201, 172]. Создается ощущение, что герой так и не смог освободиться от чар того сна (*a charming dream*), который он вспоминает.

В первой части стихотворения романтический герой, небрежно причесанный, со сползающим шарфом и полуразвязанным галстуком, идет наобум по утреннему городу:

Carelessly coiffed, with sash half slipping down
Cravat mis-tied, and tassels left to stream,
I walked haphazard through the early town,
Teased with the memory of a charming dream²⁷.

Вторая часть стихотворения посвящена описанию таинственного и странного сна, содержание которого близко поэтике символизма. Герой вспоминает огромную комнату, в сумерках которой разыгрывается некое действо: «бледные» и «неожидан-

²⁶ Подобный жест находим у произносящей речь перед афинянками Лисистраты, которая изображена Бердсли на одноименном листе 1896 г.

²⁷ Стихотворение «The Ivory Piece» цитируется по изданию: [In Black and White 1998: 159].

ные» глаза (*the pale and sudden eyes*), актеры в какой-то «странной» пьесе (*the formal play of woven actors in some curious tale*):

I recollected a great room. The day,
Half dead, lit faintly on the walls the pale
And sudden **eyes** that showed the formal **play**
Of woven **actors** in some curious **tale**.
In **fabulous gardens**, where romantic trees
Perched on the branches birds without a name.

Очарованность героя, погруженность в воспоминания ритмически подчеркнуты перекрестной рифмой, синтаксической цезурой в первой строке, аллитерацией [l], [t], [f] и ассонансом [ei], [o], [a], [i]. Слова *eyes*, *play*, *actors*, *tale* создают аллюзию к условному (театральному) пространству, в котором наиболее легко можно оторваться от действительности и уйти в мир грез и снов. Видение «огромной комнаты» и происходивших в ней действий расширяет рамки города, по которому бродит герой, в потусторонний мир. Прямая ассоциация со смертью (*the day, half dead*) не оставляет сомнения в характере этого мира. Две последние строчки стихотворения указывают на то, что герой навеки остается в сказочном саду с романтическими деревьями и безымянными птицами.

Природа у Бердсли вымышленная (*fabulous*), созданная (даже птицы без имен – *birds without a name*). Если у Дез Эссента в романе Ж.-К.Гюисманса «Наоборот» (1884) реальные предметы, цветы, запахи вызывали необычные эмоции, ощущения, чувства, сны, то лирический герой Бердсли без какого-либо особого толчка погружается в мир мечты. В вымышленном пространстве сна *все* создано воображением героя [Гюисманс 1990].

Заглавие стихотворения «The Ivory Piece» вызывает аллюзию к образу «башни из слоновой кости» (*ivory tower*), символу рутбежа веков, «архитектурному памятнику эпохи декаданса» [Андреев 1983: 134]. Выражение «башня из слоновой кости» впервые употребил Ш.О.Сент-Бев в стихотворном послании к французскому критику А.Ф.Вильмену, говоря о «таинственном» А. де Виньи, который «еще до наступления полудня возвращался в свою башню из слоновой кости» (сборник «Августовские мысли», 1837) [Краткая литературная энциклопедия 1962, 1: 484–485]. Г.Флобер в письме к Леруайе де Шантли (от 23 января

1866 г.), говоря о современном состоянии мира, пишет: «Надо примириться с этим и жить в башне из слоновой кости. Это не весело, я знаю: но таким образом не окажешься ни простофилей, ни шарлатаном» [Флобер 1984: 38]. Современный английский писатель Дж.Барнс, воссоздавая историю жизни великого француза, заостряет внимание на культурном факте «башни». Ссылаясь на самого Флобера, он отмечает, что тот пытался, но у него не получилось, «жить в башне из слоновой кости», потому что «волны нечистот бьют в ее стены, грозя разрушить ее» [Барнс 2003: 175].

Для лирического героя Бердсли «кусочек слоновой кости» символизирует мир искусства. При этом символичным становится именно «*pièce*»²⁸, что позволяет говорить об эстетической категории *изящного* в художественной системе Бердсли, а также о завершении эпохи романтической *глобальности* и о переходе к стилю модерн. В стихотворении Бердсли нет романтического противопоставления мечты и действительности, потому что реальный мир как таковой не интересует героя, полностью погруженного в мир мечты (сна).

Таким образом, в философских стихотворениях «Dante in Exile», «Lines written in Uncertainty», «Ave atque Vale» Бердсли размышляет о поисках пути в рамках сущностных, общечеловеческих категорий жизни и смерти, общении с Богом. В последнем стихотворении «The Ivory Piece» герой уходит в мир искусства, напоминающий одновременно сады Эдема и «Элизиум теней» (Ф.И.Тютчев). Вариативность стихотворной формы, субъектной организации и образного строя философской лирики Бердсли выявляет сложную синтетическую природу его художественного мышления: синтез философии и поэзии, разных видов искусства, культурно-исторических эпох, разное отношение к традиции – от подражания до перевода. Связанные с болезнью раннее взросление и ранняя смерть художника обусловили глубину его философских стихотворений, которые обрамляют «ироико-эротический» период творчества Бердсли, свиде-

²⁸ В переводе Л.Володарской стихотворение называется «Цвет слоновой кости» [Бердсли 2001: 95] и теряет отмечаемый нами дополнительный смысл слова *pièce*.

тельствуют о его духовной эволюции и не прекращающихся до самой смерти художественных поисках.

§ 1.4. СТИХОТВОРНЫЙ КОММЕНТАРИЙ К РИСУНКУ

Основа взаимодействия визуального и словесного искусства лежит в идее родственности поэзии и живописи. Помимо ритма, цвета, звука, линии, к которым, по мнению Дж.Рескина, обращаются оба искусства [Ruskin 1856], взаимодействие поэзии и живописи проявляется «в иллюстрациях литературных произведений, стихотворениях поэтов о картинах живописцев, в стихотворных цитатах» [Соколова 1999: 51] к произведениям живописи, а также в живописных полотнах на литературные сюжеты и т.д.

Иллюстрация не только обогащает текст зрительными образами, но и комментирует его. «Иллюстрировать книгу – значит при помощи словесно-пластических художественных образов дать возможность читателю как можно полнее познать, истолковать литературный текст, выявить основные идеи литератора, яснее представить себе героев книги» [Адамов 1959: 8–9]. Иллюстрация как «подвижное, гибкое, отзывающееся на тончайшие вариации литературного и художественного стиля искусство» [Шакина 2000: 419] является своеобразным методом раскрытия смысловой стороны текста [Лебедев 1955: 108]. Вместе с тем, Ю.Н.Тынянов резко отрицательно отзывался об иллюстрациях «самых поэтов» и об иллюстрации вообще. Исследователь, признавая движение искусств по пути сближений и расхождений, выступает против оправдания искусства «синкретичностью психологии творца» и призывает видеть «самое искусство», а не его «расплывающуюся массу ассоциаций» [Тынянов 1977: 317].

Взаимодействие литературы и живописи – устойчивая и давняя традиция в английской культуре. «Прочные основы взаимосвязи этих двух видов искусства были заложены в период создания национальной школы английской живописи, представленной в XVIII в. творчеством Хогарта, и становления просветительского реализма в литературе» [Михальская 2003: 151]. Национальный гений Англии прежде всего блистательно проявился в литературе, а после – в пластических искусствах.

Искусство иллюстрации в Англии восходит к Утрехтской псалтири (ок.830) [Певзнер 2004: 158]. Традиция же словесного пояснения к визуальным произведениям отмечается у У.Хогарта (1697–1764) и сохраняется до конца XIX столетия. Взаимодействие словесного текста и рисунка происходит на разных уровнях, которые определены, с одной стороны, авторством литературного и визуального произведений, и с другой – взаимоотношением видов искусств (доминирование одного над другим или равноправие). Хогарт сам к своим гравюрам давал пояснения, которые комментировали визуальное действие. Его циклы, состоящие из шести-восьми сюжетов, – это целые истории, разделенные на акты. Каждый из них запечатлен в отдельной картине. Воображение зрителя дорисовывает события до следующей картины. Происходит «рассказывание» истории со всеми подробностями. Повествовательному элементу Хогарт отдавал предпочтение перед композицией, а сюжет для него был важнее техники [там же: 38].

О плодотворности развития традиции словесного комментария к живописному произведению и в целом традиции взаимодействия искусств свидетельствует творчество У.Блейка (1757–1827), который стал первым в Англии художником, соединившим талант литератора, живописца, композитора, гравера и типографа. Более того его «Песни Неведения и Познания» («Невинности и Опыта») были не просто лирическим жанром, но в прямом смысле *песнями*: он сочинял их на мотивы придуманных им самим мелодий (однако, так и не записанных). Блейк не только иллюстрировал свои поэмы, сборники стихов, но и издавал книги. Он выжигал на медных листах написанный от руки, точнее – вырисованный, стихотворный текст вместе с окружавшим его орнаментом и иллюстрациями. Затем собственноручно отпечатывал его и раскрашивал полученные оттиски акварелью и позолотой, как средневековые иллюминированные рукописи. «Созданные таким образом уникальные “книги”-гравюры представляли собой прекрасные художественные творения» [Елистратова 1960: 46]. Они отражали традиционное для искусства средневековья единство книжной страницы.

В сборнике «Песни Неведения и Познания» неделимость иллюстрации и стихотворения, их взаимопроникновение выража-

ют целостность и гармоничность мироощущения самого художника. Визуальные образы не просто представлены на отдельном рисунке, а вплетены в текст, сопровождают и пронизывают его. Буквы, фигуры людей, деревья, растительный орнамент (он характерен для всего цикла и позже встречается у художников модерна), сливаются в единстве изобразительного мотива. Виноградная лоза, ковыль и другие травы оплетают текст, вводятся внутрь стиха. Рисунки «врываются в текст, вырастают из заглавий» [Некрасова 1975: 57]. Фигуры у Блейка «не являются прежде всего изображением человеческих тел, а составляют часть общей каллиграфии» [Певзнер 2004: 183].

Традицию словесного комментария к изображению стремился продолжить живописец У.Тернер (1775–1851)²⁹. Он сопровождал свои картины длинными заголовками (например, полное название полотна на тему падения Карфагена состояло из 51-ого слова [Ackroyd 2005: 89]) или цитатами из произведений других поэтов. К названию полотна «Морозное утро. Иней» (1813) художник сделал подзаголовок из стихов Томсона: «Суровый иней начал таять / От первых солнечных лучей» [Некрасова 1975: 127].

«Посмертные записки Пиквикского клуба» (1836–1837) Ч.Диккенса первоначально появились как подписи к готовым (не диккенсовским) рисункам [Кузьмин 1985: 81]. Другой английский романист – У.Теккерей – собирался иллюстрировать «Посмертные записки Пиквикского клуба» (после смерти Дж.Сеймура). Он делал рисунки к собственным произведениям – «Ярмарка тщеславия», «Комические истории и скетчи», «Кольцо и роза», сатирические повести «Знаменитый бриллиант Хоггарты», фронтиспис к «Парижским очеркам», создал множество автошаржей [Теккерей 1990: 208, 214]. Когда создавался роман «Ярмарка тщеславия» (1848), дом Теккерея был заполнен гравюрами, рисунками, наклейками, набросками, а друзья, предметы быта служили моделями для офортов и гравюр [Теккерей 1989: 342].

²⁹ Подробнее о страстном увлечении Тернера литературой см. [Бочкарева 2007].

Словесными комментариями к живописным полотнам являются сонеты Д.Г.Россетти (1828–1882), представителя движения прерафаэлитов – наиболее яркого явления искусства викторианской эпохи. Россетти развил синтетическую традицию Блейка и создал картины, воспринимающиеся в единстве с сопровождавшим их авторским текстом. «Сонеты к картинам» поэт имел обыкновение помещать на раме своих полотен. Они служили объяснением символики картины (как, например, сонет к картине «Отрочество Девы Марии») или раскрывали глубинный смысл полотна (сонет к картине «Мария Магдалина у дверей Симона Фарисея»). По Россетти, сонеты и картины взаимодействуют друг друга – создают «единый синтетический жанр» [Соколова 1995: 31–33].

Во второй половине XIX в. проблема взаимодействия литературного текста и иллюстрации решается в широком масштабе. Книга понимается как гармоническое художественное целое, и заслуга в воплощении этой мысли на практике принадлежит У.Моррису (1834–1896). «Накопленный опыт книгопечатания, новые, возникшие в ходе технического прогресса типографические приемы и способы художественного оформления (литография и цветная литография, фотомеханическая печать), увеличившаяся читательская аудитория» обнаружили тенденцию кризиса в области книжного искусства и требовали рождения новой книги [Верижникова 1987: 141]. Идея книги Морриса базировалась на убеждении о синтезе как «органическом объединении равноправных в едином образном решении и действии» искусств [Ванслов 1987: 94], которое воплощалось в единстве текста, иллюстрации, шрифта, заставки и других элементов книги. Вхождение рисунка в композицию художник четко определяет четырьмя принципами: линии и буквы должны быть равноправны, соотношение тонов печатной массы и рисунка одинаковы, характер и тональное звучание линий рисунка должны повторять шрифтовые линии [Верижникова 1987: 161]. Органическое единство *орнамента и иллюстраций* определяет архитектуру листа.

Продолжая традицию синтеза слова и изображения, Р.Киплинг (1865–1936) создает «Сказки просто так» (*Just so Stories for Little Children with Illustrations by the Author*). Эта книга –

художественное целое, составленное из прозаических текстов, стихотворений-песенок, иллюстраций автора к тексту и словесных комментариев к ним. Л.Льюис считает, что ни один художник не смог создать такие сложные отношения рисунков с текстом, как сам автор [Kipling 1995: XLIII]³⁰.

Иллюстрации Обри Бердсли к собственным литературным произведениям и произведениям мировой литературы воспринимаются как дополняющие и развивающие литературный текст. Иная плоскость взаимодействия словесного и визуального искусств – это комментарии автора к собственным *рисункам*, созданные в форме *лимерика*.

Когда говорят о лимерике, обычно подразумевают под этим особую форму английской поэзии – строфу из пяти строк, рифмующихся по схеме *aabba*. Как правило, в первой, второй и третьей строках используется трехстопный анапест, в третьей и четвертой – двустопный. Вместе с этим лимерик при нарушении рифмовки, количества строк имеет закреплённое интонационно-синтаксическое построение, особенно первую строку, в которой содержатся сведения о персонаже (кто и откуда он) [Юрченко 2001: 447]. Лимерик (*limerick*), как и нонсенс (*nonsense verse*), относят к т.н. легким стихам (*light verse*), призванным развлекать, забавлять читателя и доставлять ему удовольствие. Если в понятии *nonsense verse* закреплёно юмористическое, причудливое содержание, то лимерик может быть непристойным (*naughty*) [Shaw 1972: 160, 189].

Первые образцы жанра обнаруживаются в начале XIX в. в вышедших в Лондоне сборниках «История шестнадцати удивительных старушек» (1820) и «Случаи из жизни и приключения пятнадцати джентльменов» (1822), однако название «лимерик» закрепляется в словарях только в 1896 г. К лимерику обращались А.Теннисон, А.Ч.Суинберн, Р.Киплинг, Р.Л.Стивенсон, М.Твен [Юрченко 2001: 447]. Расцвет жанра связывают с Эдвардом Лиром. Его лимерики обладали чертами нонсенса (*nonsensical limerick*), а его самого называли «отцом английского ‘нонсенса’». Созданные в 1832–1836 гг. для раз-

³⁰ Подробнее о взаимодействии слова и изображения в книге Киплинга см. [Бочкарева 2004].

влечения детей и иллюстрированные карандашными рисунками *абсурдные лимерики* были собраны в «The Book of Nonsense» (изд. 1846 г.) [Lear 1994: 5].

Э.Лир создавал рисунки к лимерикам одновременно (или после) их написания, в результате чего лимерики Лира воспринимаются как словесно-графическое единство. Бердсли, наоборот, писал стихотворения как *комментарий* к графическим листам, которые, в свою очередь, иллюстрировали написанное ранее литературное произведение другого автора. Первое стихотворение такого рода – «По поводу значительности задачи иллюстрирования “Смерти Артура”» («Occasioned by the Magnitude of the Task of Illustrating *Le Morte d'Arthur*»):

There was a young man with a salary,
Who had to do ***drawings*** for ***Malory***;
When they asked him for more,
He replied: «Why? Sure
You've enough as it is for a ***gallery***»³¹.

Бердсли, как и Э.Лир, начинает свое стихотворение с фразы *There was...* и называет героя *young man*. Э.Лир часто конкретизировал своих героев (*Old Man, Old Lady, Young Lady, Young Person*), упоминая местность, из которой они родом (*Parma, Wales, Russia, Spain, Ryde* и т.д.), или указывая на предмет, над которым забавляется автор (*nose, flute, bonnet, hill*). У Бердсли конкретизация социальная – «с жалованьем» (*with a salary*).

Стихотворение написано по поводу большого объема работы по иллюстрированию «Смерти Артура». Осенью 1892 г. молодой график получает свой первый крупный заказ – серию иллюстраций к средневековому произведению. Он уходит с работы в страховом обществе и бросает учебу в Вестминстерской вечерней школе рисования при Лондонском университете в классе профессора Брауна [Бердслей 2002: 176]. Однажды (в 1893 г.), когда Бердсли был еще в кровати, а Дж.М.Дент досаждал своему молодому протеже серией срочных рисунков, с его уст срываются слова, записанные в строфу.

³¹ Пятистишие «Occasioned by the Magnitude of the Task of Illustrating *Le Morte d'Arthur*» цитируется по изданию [In Black and White 1998: 197].

Лимерик не столько поясняет сами иллюстрации к Мэлори, сколько комментирует *жизненную ситуацию*, в которую попал автор, будучи их иллюстратором. В стихотворении акцентировано внимание на взаимоотношениях художника и заказчика, что обусловило присутствие в нем элементов эпиграммы.

Эпиграмма зародилась в античной поэзии как *короткое лирическое стихотворение произвольного содержания*. В Новое время под эпиграммой стали понимать «короткие сатирические стихотворения, обычно с остротой (пуантом) в конце» [Гаспаров₄ 1987: 511]. Расцвет эпиграммы приходится на XVIII в. и начало XIX в., после чего «она быстро пришла в упадок» [Томашевский 2002: 242]. Между тем жанр эпиграммы в конце XIX столетия не был забыт, о чем свидетельствуют слова Уайльда в «De Profundis»: «...Все философские системы я умел воплотить в одной фразе и все сущее в эпиграмме» [Уайльд 1993, 2: 420].

В небольшом по объему лимерике Бердсли первые три строки вводят читателя, как в эпиграмме, в «описываемые обстоятельства» [Томашевский 2002: 242]: молодой человек, служащий в конторе и получающий там хорошее жалованье, должен сделать рисунки для некоего заказчика, при этом, вскоре его просят сделать их гораздо больше, чем оговаривалось вначале. Две последние строки лимерика выступают как эпиграмматическая «острота», «пуант» [Гаспаров₄ 1987: 511], подчеркнутые вопросительным предложением и прямой речью.

Строки «Стихотворение, написанное по поводу полной опубликованной версии иллюстрации к “Саломее” “Выход Иродиады”» («Verse Inscribed on a Proof of the Unexpurgated Version of the Salome Illustration Enter Herodias», 1894) и «Сопровождение печати рисунка “Святая Роза из Лимы”» («To Accompany a Print of the Drawing of Saint Rose of Lima», 1896), обозначенные исследователями как *lines on pictures*, в большей степени соответствуют *комментарию* к рисунку, чем первый, проанализированный нами пример, названный просто *verses* [In Black and White 1998: 135, 197]. Вместе с тем схема рифмовки *aabba* и длина строк соответствуют жанру лимерика:

Because one figure was **undressed**
This little **drawing** was **suppressed**.
It was unkind –

But never mind –
Perhaps it was *all* for the *best*³².

Как и в первом примере, слово *drawing* находится здесь в середине второй строки, определяя тему. Лимерик комментирует не столько сам рисунок «Выход Иродиады» (*Enter Herodias*) (рис. 5), сделанный к пьесе Уайльда «Саломея», сколько его судьбу, культурную ситуацию 1890-х гг. и авторский жизненный опыт. Последняя строка стихотворения содержит неожиданный вывод и акцентирует внимание на игре, которую ведет Бердсли в предыдущих строках: «It was unkind – / But never mind –...». Кажется, что он соглашается с цензорами, запретившими рисунок с обнаженной фигурой. Однако на рисунке накладка Иродиады, которую приподнимает скрюченными пальцами уродливая фигура, украшенная розочками (возможно, евнух), содержит больше намеков, чем обнаженные мужские гениталии. Ирония содержится также в характеристике «запрещенного» (*suppressed*) «маленького» рисунка (*little drawing*).

Игра Бердсли с условностями времени, в котором он творил, усилена в лимерике «To accompany a print of the drawing of *Saint Rose of Lima*» [Benkovitz 1981: 169], который выступает как комментарий к рисунку «Святая Роза из Лимы» (*Saint Rose of Lima*). Тема рисунка – вознесение. Однако оно изображено у Бердсли как сказочный полет героини с прекрасным принцем, как чудесный сон (на это указывают закрытые глаза, распущенные волосы и платье Розы в виде ночной сорочки). Сам художник находил в нем «шарм» (*a sort of charm*), который не встречается ни в каких других его рисунках [The Letters... 1970: 123].

В романе «Под Холмом» Бердсли подробно рассказывает легенду о Св.Розе и ее вознесении, при этом образ святой подан в обрамлении интимно-личных подробностей туалета Шевалье Тангейзера [Beardsley 1996: 106–107]. Стихотворный комментарий к рисунку (рис. 6) еще более откровенен:

There was a young lady of Lima

Whose life was as fast as a steamer.

She played dirty tricks

³² «Verse Inscribed on a Proof of the Unexpurgated Version of the Salome Illustration *Enter Herodias*» цитируется по изданию [In Black and White 1998: 135].

With a large crucifix
Till the spunk trickled right down her femur³³.

Бердсли использует здесь традиционные для лимерика начало (*There was...*), называет героя, точнее – героиню (*young lady*), и указывает местность, связанную с ней (*Lima*). Но уже во второй строке жизнь Розы из Лимы сравнивается с пароходом (*as fast as a steamer*). В трех следующих строчках изящная музыкальность и благозвучность стиха, созданные богатой рифмой, аллитерацией и повтором, контрастируют с непристойностью и даже кощунством содержания. При этом сам автор называет свой поэтический опус «непорочным» (*chaste thing*) [The Letters... 1970: 236].

Приватное и бытовое назначение лимерика подчеркивает тот факт, что Бердсли помещает его в письмо к Л.Смитерсу (от 31 декабря 1896 г.), где парадоксально сочетаются разговор о визите врача, благодарность за присланную газету «Daily Mail», впечатления о прочитанном, финансовые вопросы. При этом Бердсли объясняет, что написал его по просьбе некоей леди, которая попросила выслать копию *стихов* к одному из его рисунков (*a copy of verses upon any of my pictures*) [The Letters... 1970: 236].

Созданием *лимериков*, как называет их сам Бердсли, он пытается *развлечь* себя, пребывая во время болезни в наводящем скуку отеле (*abysmal dullness*). В письме к Л.Смитерсу от 1 мая 1896 г. художник пишет о своих «неприятностях» (*my troubles*):

There once ***was*** a ***young invalid***
Whose lung would do nothing but bleed
[The Letters... 1970: 128].

В этих двух рифмованных строчках, напоминающих незаконченный лимерик, автор пытается шутить над самим собой, своей молодостью и приближающейся смертью.

Словесные комментарии к рисункам, выполненные Бердсли в форме лимериков, подчеркивают авторскую самоиронию и игру с условностями викторианской эпохи. Написанные «по случаю» и не предназначенные для широкой аудитории, эти стихотворе-

³³ «To Accompany a Print of the Drawing of ‘Saint Rose of Lima» цитируется по изданию [In Black and White 1998: 136].

ния, в сущности, совершенно свободны от рисунков, послуживших толчком к их написанию.

Поэтические жанры, к которым обращается Бердсли, имеют нечеткую дефиницию, постоянно провоцируя автора на соединение мировой литературной традиции и культурных знаков современности, балансирование между приватной и публичной сферами жизни и искусства, взаимодействие словесных и графических произведений.

Лирика XIX в. выработала «универсальную», синтетическую, свободную, с точки зрения старых жанровых условностей, форму, в которой как элементы формы, как предметы арсенала претворяются “кристаллы” уже отработанного лирического содержания» [Сквозников 1964: 209]. В английской поэзии второй половины XIX в. «наряду с традиционными лирическими стихотворениями и сонетами в большом ходу были “нарративные” жанры: новелла в стихах, зарисовка нравов, баллада с элементами драмы, поэма-драма» [Хорольский 1991: 123–124]. Усиление эпического и драматического моментов в лирике В.В.Хорольский объясняет «стремлением к синтезу» [там же: 123–124]. Кроме того, в художественной практике многих писателей и поэтов конца XIX в. (Гарди, Стивенсон, Уайльд, Киплинг, Моррис, Йейтс и др.) наблюдается сочетание «стихотворчества с написанием прозы» [там же]. В литературном наследии Бердсли границы между поэтическими и прозаическими жанрами тоже легко преодолеваются.

Глава 2

ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ В МАЛОЙ ПРОЗЕ ОБРИ БЕРДСЛИ

Литература представляет собой вид искусства, в котором множество возможностей синтетических образований, не поддающихся «однозначной жанровой характеристике» [Каган 1972: 414]. В теоретико-литературном аспекте жанровый синтез понимается как «художественный синтез жанровых форм, особое соединение, сочетание конкретных признаков различных жанров, образующих в единстве новый тип формы, более глубокую жанровую сущность. Подобный синтез создает качественно иное целое, чем сумму составляющих его элементов: характеризуется художественной слитностью, органичностью целого, развитым состоянием последнего» [Гапоненков 1995: 3]. Постановка вопроса о новом качестве «синтетических форм» по сравнению с традиционными жанрами «направляет исследовательскую мысль на изучение наиболее радикальных в истории литературы жанровых изменений, на выявление различных типов жанров» [Чернец 1982: 90].

Вопрос о жанровом синтезе может рассматриваться в пределах одного искусства как внутрилитературный синтез [См.: Подкопаева 2005; Киреева 2005; Замалиева 2006; Казанцева 2006 и др.]. Здесь уместно упомянуть высказывание В.Г.Белинского о неопределенности границ между тремя родами поэзии, об их нередкой «смешанности»: например, эпическое по форме произведение отличается драматическим характером и наоборот [Белинский 1978: 308]. Эпос как «родовую форму» В.В.Кожин определяет как «синтез драмы, лирики и своего собственного начала, принадлежащего только ему» [Кожин 1964: 43]. С другой стороны, жанровый синтез понимается как взаимодействие жанров разных искусств [см.: Завгородняя 2005; Дмитриевская 2006 и др.]. Охватывая несколько видов искусства, жанровый синтез представляет собой «исключительно сложное явление» [Минералова 1991: 4]. Такие «жанровые эксперименты» О.Уайльда, как офорт, панно, этюд, набросок, обладают художественными качествами «нелитературных жанров» [Ковалева 2002: 83–84]. В самой поэзии заключены «все элементы

других искусств», она «как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств» [Белинский 1978: 296].

Рассмотрение вопроса о жанровом синтезе в прозе часто фокусируется на жанре романа. Его синтетическую природу обнаруживает В.Д.Днепров: «Сосредоточив в себе эпическое содержание с небывалой полнотой, роман одновременно вышел за рамки эпического рода поэзии, осуществив синтез эпоса с лирикой и драмой»; «роман – кристаллическая фигура, образованная тремя гранями» [Днепров 1980: 117, 138]. Уже Ф.Шлегель писал, что «все произведения должны стать романами, вся проза – романтической» [цит. по: Литературные манифесты... 1980: 65]. Вокруг романа, «в окрестностях его» «держались книги путешествий, мемуары, биографии, автобиографии», однако, роман «потеснил всех этих былых родичей» [Берковский 2001: 114]. Новелла романтиков – Шамиссо, Гофмана, Клейста – «тяготеет в сторону маленького романа» [там же: 115]. Романтические жанры новеллы и повести близки друг другу и «малоразличимы» [Берковский 2001; Яшенкина 2006]. Новелла характеризуется связью со сказкой. В последней Новалис находит «абсолютный, чудесный синтез», «ансамбль чудесных вещей и событий» [цит. по: Литературные манифесты... 1980: 98].

Унаследовав от романтизма «гибкость и смелый синтез жанров», реализм XIX в. создает собственную жанровую систему [Днепров 1980: 100, 104, 105–107]. Наблюдения исследователей над процессами «интенсивного смешения и интеграции жанров» в русской литературе рубежа XIX–XX вв. справедливы и для европейской словесности. Приемы лаконизма, емкости, многоаспектности письма, используемые в частности А.П.Чеховым, придавали «изображаемым явлениям широкий обобщающий характер, что вело к жанровым преобразованиям: рассказы и повести нередко стали вмещать в себя такой обширный материал, который раньше мог вместить лишь роман» [Черников 2004: 180].

Для XIX–XX вв. характерна эссеизация литературных жанров, прежде всего романа. В романе происходит контакт со становящейся действительностью, с внероманным миром [Бахтин 2000]. По словам М.Н.Эпштейна, «в своей приверженности на-

стоящему эссе опережает роман и указывает ему творческую перспективу, поскольку не вымышляет особую действительность, не специфицирует образ как художественный, а выводит его на простор той действительности, в которой живут автор и его читатели» [Эпштейн 1988: 364].

Прозаические произведения Бердсли, исследуемые нами во второй главе работы, созданы на стыке разных жанров. Прозаические жанры, к которым обращается автор, как и стихотворные, не укладываются в традиционные жанровые классификации. Бердсли соединяет жанры «беллетристические» (роман и рассказ), «критические» (эссе и афоризм) и выходящие за рамки собственно «литературы» (исповедь и виньетка). Своеобразным венцом литературного творчества английского графика конца XIX столетия становится незаконченный роман-сказка, в который Бердсли, кажется, пытался вместить все известные ему жанровые формы.

§ 2.1. ПРОЗАИЧЕСКИЙ ФРАГМЕНТ

Два прозаических фрагмента Бердсли «Небесный возлюбленный» (*The Celestial Lover*, 1897) и «Леса Оффрея» (*The Woods of Auffray*, публ. 1904 г.) трудно классифицировать в жанровом отношении.

«Небесного возлюбленного» исследователи определяют как *короткий прозаический фрагмент (a short prose fragment)*, в который вовлечен один из любимых героев Бердсли и который «рассеивает ностальгию автора по Парижу» [Fletcher 1989: 262], и как просто *фрагмент (a fragment)* [In Black and White 1998: 157], ориентируясь, по-видимому, на незаконченность произведения³⁴. В таком определении отражено понимание анализируемого произведения как «части художественного творения», которая «может отделяться от целого и обретать некоторую самостоятельность» [Хализев 2000: 147].

Х.Маас, С.Каллоуэй, Д.Колвин называют «Небесного возлюбленного» *рассказом (story)* [The Letters... 1970: 280; In Black and White 1998: 172]. Сам Бердсли пишет об этом произведении

³⁴ В Princeton University Library хранятся три страницы заметок Бердсли для «Небесного возлюбленного» [The Letters... 1970: 280].

как о *маленькой сказке* (*small conte*) [The Letters... 1970: 286]. В английском литературоведении *conte* используется как французский термин, обозначающий короткую историю (*short story*) или рассказ (*tale*) с легендарными, необычайными и воображаемыми событиями [Shaw 1972: 66]. Эпоха модерна воскресила «моду» на сказку. Уайльд называл свои сказки *этюдами в прозе, для которых избрана форма фантазий* [Уайльд 1993, 1: 551]. Его сказки, увидевшие свет в 1888–1889 гг., были известны Бердсли.

Еще одним источником для «Небесного возлюбленного» стали сказки из сборника французского писателя Жака Казотта (Cazotte, 1719–1792). Именно Казотт, по словам Бердсли, вдохновил его на создание «нескольких маленьких contes» [The Letters... 1970: 285]. В «Продолжении “1001 ночи”» (т. 1–4, 1788–1789), последнем произведении Казотта, обнаруживается «условная восточная экзотика традиционного жанра волшебной сказки» [Жирмунский, Сигал 1967: 264]. Отечественный исследователь А.Сидоров, ссылаясь на влияние Казотта, называет «Небесного возлюбленного» *новеллой* [Сидоров 1992: 275], а переводчик литературных произведений Бердсли Л.Володарская – «отрывком стихотворения в прозе» [Бердслей 2001: 362], жанровые черты которого действительно обнаруживаются во фрагменте.

Стихотворение в прозе является лирическим произведением в прозаической форме, *синтетичным* жанром (Д.Комб), в котором соединяются поэтические и прозаические черты (А.Бонне) [цит. по: Швейбельман 2002: 27, 45]. Главным жанрообразующим признаком стихотворения в прозе считается *объем* произведения, «принципиально меньший по сравнению с традиционной эпической прозой» [Орлицкий 1991: 57], «небольшой объем» [Гаспаров 1993: 12], «краткость» [Швейбельман 2002: 44]. По мнению С.Бернар, благодаря «краткости, интенсивности, автономности» стихотворение в прозе «приобретает свою собственную красоту, делается действительно поэзией, а не отрывком более или менее обработанной прозы» [Пинковский 2004: 72].

С одной стороны, стихотворение в прозе «всегда обнажает сущность прозы» [Тынянов 1965: 66], это «проза, и только проза» [Гаспаров 1993: 12]. С другой стороны, в нем очевидны при-

сущие поэзии «признаки лиризма», которые «не традиционны в прозе и поэтому в ней особенно ощутимы и действенны»: установка на выражение субъективного впечатления, переживания; круг, образов, мотивов, идей, которые характерны для поэзии данного времени, обычно бессюжетная композиция, повышенная эмоциональность стиля [там же: 11–12]. Метр, ритм, рифма в жанре стихотворения в прозе не играют главенствующей роли и не являются жанрообразующими признаками, как в лирическом стихотворении [Гаспаров 1987: 425]. Вместе с тем ритм стихотворения в прозе «более упорядоченный, чем в больших прозаических произведениях» [Левина 1971: 222].

Стихотворение в прозе – это «модификация прозаической конструкции», «новый, “строфический” тип прозы» [Орлицкий 1991: 12]. Поэтической строфе здесь соответствует *абзац* [Гаспаров 1993: 12]. Деление текста на множество абзацев способствует тому, что ритмическая организация не только слышна, но и видна [Левина 1971: 233].

Стихотворение в прозе появляется в эпоху романтизма, когда культивировался лиризм и стиралась граница между жанрами. Истоки нового жанра – библейская традиция европейской религиозной лирики в прозе и французская традиция прозаического перевода иноязычных стихов. Первым сборником стихотворений в прозе «как особого поэтического жанра» принято считать книгу А.Бертрана «Гаспар из тьмы: Фантазии в манере Рембрандта и Калло» (1827–1833, изд. 1842 г.) [см. Балашов 1981: 235]. Термин «стихотворение в прозе» ввел Ш.Бодлер в «Цветках зла». Вслед за ним жанр разрабатывался Лотреамоном, Рембо, Малларме, Уайльдом, Бретоном и др. На русской почве термин утвердил И.С.Тургенев [Гаспаров 1972: 205].

Стихотворение в прозе по объему близко *миниатюре*, которая прежде всего характеризуется небольшим объемом [Дынник 1925: 443]. Если в стихотворении в прозе часто присутствует сюжетная ситуация и ярко проявляется лирическое начало (близость автора и героя), то в миниатюре «образное, сюжетное начало» обязательно. Отсюда предмет миниатюры – «воспринимаемый мир, а не мир внутренний, воспринимающий». Поэтому миниатюра – это «законченное в себе литературное произведение, построенное в объективных образах» [там же: 444].

Фрагмент «Небесный возлюбленный» (*The Celestial Lover*) разделен на три абзаца³⁵. Каждый абзац, будучи подвержен влиянию «стиховой модели», обладает «смысловой и ритмической самостоятельностью» и содержательно может быть сопоставлен с предыдущей и последующей «строфой» [Орлицкий 1991: 58]. Бердсли создает зримую картину, а через нее выражается *состояние* героя.

В первом абзаце, состоящем из одного предложения, представлено пустое пространство кафе «Стрелиц»: «The Café Strelitz was almost *empty*»³⁶. В третьем абзаце создается картина самого модного Ресторана, в котором было бело от незанятых столиков: «The most fashionable of Restaurants was white with *empty* tables...». Безлюдное пространство кафе «Стрелиц» и Ресторана подчеркивается повтором слова *empty* в обоих абзацах.

Во втором абзаце фрагмента появляется герой Дон Жуан, «вечный образ», который «формирует определенный ракурс восприятия и определенный горизонт ожидания» [Прозорова 2007: 3]. Традиционный Дон Жуан – герой-любовник, обольститель, ловелас, с которым часто связано авантюрно-приключенческое начало. У Бердсли он, как романтический герой Байрона, одинок и изображается вне светского общества, которое «отправилось на скачки без него». Начало абзаца (*Upon a...*), глагол *wander* (бродить, странствовать) в сочетании с бытовой обстановкой – июльская полуденная жара, завтрак в пустом кафе (*a hot midday in July, breakfast*) – создают атмосферу *ожидания* какого-то происшествия.

Неожиданное появление во втором абзаце голоса автора (*I know*), противоречащего общей для всего стихотворения форме речи от третьего лица, драматизирует повествование. Атмосфера напряженного ожидания подчеркивается отсутствием видимой причины, по которой Дон Жуан не поехал на скачки (*by what chance*), и загадочным упоминанием о поисках приключе-

³⁵ В переводе Л. Володарской «Небесный возлюбленный» разделен на два отдельных произведения [Бердслей 2001: 93, 94].

³⁶ «The Celestial Love» цитируется по изданию [In Black and White 1998: 157].

ния в последнем незаконченном предложении второго абзаца: «Whether in search of some adventure...».

Причина опустевшего кафе (скачки в Валдау) называется во втором абзаце (*he had left the rest of the world to go that day to the the Valdaу races*) и повторяется в третьем, объясняя атмосферу в Ресторане (*for the Prix d'Honneur was being run that afternoon at Valdaу*). Спокойное, невозмутимое ожидание официантов (*unruffled expectation*) завораживает, подчеркивая таинственность обстановки. Ритм очень длинного предложения создается размеренным чередованием сочинительной и подчинительной связи, повтором слова *magnificent*, аллитерацией и ассонансом: «...*magnificent* waiters sat about in *magnificent* unruffled expectation of the telegrams from the racecourse and rose reluctantly when there came some demand for coffee or *the addition*...».

В «The Celestial Lover» обнаруживаются структурно-содержательные особенности стихотворения в прозе, подчеркивающие синтетическую природу фрагмента. При небольшом объеме (восемь строк) лирическое начало проявляется в характеристике состояния героя и атмосферы, в соотношении голосов автора и героя. Торжественность, заключенную в необычности обстановки, автор соединяет с романтизацией героя, однако, снижает его образ бытовыми, повседневными поступками.

Для «The Celestial Lover» Бердсли планировал «цветную иллюстрацию» (*a coloured picture*) (письмо от 26 марта 1897 г.) [The Letters... 1970: 285] и даже купил для этого набор красок [Macfall 1928: 96]. В письме к Г.Ч.Дж.Поллитту, датированном этим же числом, Бердсли сообщает, что заканчивает цветной фронтиспис к произведению (*a coloured Frontispiece to a small conte of mine*), на котором предполагал изобразить в качестве фона Королевский дворец, однако, иллюстрация, отмечает Х.Маас, не была закончена [The Letters... 1970: 286, 280].

Небольшой объем, размеренный ритм и лиризация, характерные для стихотворения в прозе, наблюдаются и в другом прозаическом фрагменте – «Леса Офрея» (*The Woods of Auffray*), – который был опубликован в 1904 г. в книге, изданной

Дж.Лейном³⁷. Следует отметить, что в полной версии романа «Под Холмом», в *девятой* главе [Beardsley 1996: 117–118], содержится текст, подобный «Лесам Офрея». Стихотворение в прозе могло задумываться Бердсли как *набросок* к роману, его *фрагмент*, который стал самостоятельным произведением. Сравнение прозаического фрагмента и отрывка из романа позволяет выявить ряд структурно-содержательных отличий, а также жанровую специфику текстов.

В основе сюжета «Леса Офрея» – видение. Английская литература часто прибегала к видениям как к «механизму развития сюжета» [Савельев 2004: 168]. К жанру видения относится и средневековый «Роман о Розе» Г. де Лорриса, который Бердсли особенно любил. В этом романе происходит «иллюзорное путешествие сновидца», «пространственно-временные рамки романа замкнуты сновидением» [Забабунова 2005: 91]. В «Лесах Офрея» герой «вдали», «сквозь деревья» видит «мерцание» чудесного озера: «In the distance, through the trees, gleamed a still, argent lake, a reticent 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» («Вдали, сквозь деревья, сверкало тихое серебристое озеро, в молчаливых водах которого, должно быть, плавали причудливые рыбы, какие можно себе представить. На берегах его непробудно спали деревья, камыши и ирисы»)³⁸. Сонная атмосфера подчеркивает ситуацию видения (*unbreakably asleep*). Тема видения во фрагменте «Лесов Офрея» связана с мифологическим героем Орфеем через анаграмму *Auffray – Orpheus / Офрей – Орфей*³⁹. В романе «Под Холмом, или

³⁷ Далее английский текст «The Woods of Auffray» цитируется по этому изданию: Beardsley A. Under the Hill and Other Essays in Prose and Verse. With Illustration. London, New York: Lane, 1904. P. 65.

³⁸ Здесь и далее перевод «Леса Офрея» цитируется по изданию: Орфейский лес // Бердслей О. Избранные рисунки. Венера и Тангейзер. Застольная болтовня. Письма. Пер. М.Ликиардопуло. Стихи. Пер. М.Кузмина... М.: Скорпион, 1912. С. 127–128.

³⁹ Название «The Woods of Auffray» в издании 1912 г. переведено как «Орфейский лес» [Бердслей 1912: 127], что, на наш взгляд, нейтрализует языковую игру, характерную для поэтики Бердсли, огромное значение придававшего звучанию слов.

История Венеры и Тангейзера» Тангейзер тоже «спускается» в царство Венеры, как Орфей – в Аид, а Данте – в Ад.

Во втором абзаце «Лесов Офрея» продолжается характеристика странного озера через *состояние* лирического героя: «*I fell into a strange mood as I looked at the lake, for it seemed to me that the thing would speak, reveal some curious secret, say some beautiful word, if he should dare wrinkle its pale face with a pebble*» («Когда я стал глядеть на это озеро, странное настроение охватило меня. Мне начало мерещиться, что если я только осмелюсь потревожить камешком ясную гладь его, оно тотчас же начнет говорить, раскроет чудесную тайну, скажет волшебное слово»). В воображении героя озеро не только хранит какую-то тайну (*some curious secret*), но говорит (*beautiful word*) и оживает (*pale face*).

В третьем абзаце, самом большом по объему, совершаются метаморфозы озера: «*When the lake took fantastic shapes, grew to twenty times its size, or shrank into a miniature of itself, without ever losing its unruffled calm and deathly reserve*» («Потом озеро стало принимать странные формы, то разрастаться в двадцать раз, то сокращаться до миниатюры, не теряя невозмутимого своего покоя и мертвящей скрытности»). «Странное» впечатление усиливается сочетанием фантастических изменений формы (*grew to twenty times, shrank into a miniature*) и неподвижности поверхности (*unruffled calm and deathly reserve*).

Второе предложение третьего абзаца занимает семь строк. Оно разделено на две части точкой с запятой и союзом *but*, указывающими на смену состояния героя и озера. Ритм создается синтаксическим параллелизмом и повтором. Настроение героя изменяется так же быстро, как изменяются формы озера и размеры живущих в нем лягушек: «...*When the water increased I was very frightened, for I thought how huge the frogs must have become, I thought of their big eyes and monstrous wet feet; but when the water lessened, I laughed to myself, for I thought how tiny the frogs must have grown, I thought of their legs that must look thinner than spiders', and of their dwindled croaking that never could be heard*» («...И, когда воды прибавлялись, я пугался, ибо представлял себе, как выросли лягушки, представлял себе их огромные глаза и чудовищные мокрые ноги. Когда же воды спадали, я тихо хо-

хотал, ибо представлял себе, какими крошечными сделались лягушки, представлял себе их ножки тоньше даже паутинных, их пискливое кваканье, которого никому уже не слышать...»). Бердсли акцентирует внимание на *разнообразных* проявлениях настроения героя: «странное настроение охватило меня» (*I fell into a strange mood*), «я пугался» (*I was very frightened*), «я хохотал» (*I laughed*). Размышления (*I thought*) сопровождают оценку его состояния. Ирония выражается в самом содержании мыслей героя, представляющего то огромные глаза и мокрые лапы, то тонкие паучьи ножки и неслышное кваканье лягушек.

В последнем, самом коротком, абзаце «Лесов Офрея» герой выражает сомнение в существовании озера в действительности, сравнивая свое видение с живописью и театром: «Perhaps the lake was only *painted*, after all; I had seen things like it at *the theatre*» («А впрочем, быть может, это озеро существовало только где-нибудь на картине. Я что-то в этом роде видел в театре»). Происходит характерное для новеллистического повествования неожиданное переворачивание ситуации (пуант).

Описание озера и связанная с ним характеристика настроения героя в романе «Под Холмом» вписаны в пейзажную зарисовку парка, тоже подверженного метаморфозам: «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] («Ландшафт становился довольно таинственным. Парк, уже более не украшенный и не взволнованный фигурами, был наполнен сырым эхо и таинственными звуками; листья шептались чуть-чуть грустно, а какой-то грот тихо бормотал, как голос, витающий над молчанием покинутого оракула» [Бердслей 2001: 80]). Пейзаж в романе тоже мистический и загадочный (*grew rather mysterious, full of grey echoes and mysterious sounds*) в духе символистской поэтики, листья и грот оживают в таинственном звучании (*whispered a little sadly, murmured like a voice*).

В обоих произведениях описаны метаморфозы, происходящие с озером в сознании героя. В романе вода в озере не только «хранящая молчание» (*reticent*), как во фрагменте, но и «роман-

тичная» (*romantic*), а Шевалье Тангейзер как герой-романтик немного печален: «Tannhäuser became a little *triste*». Состояние Тангейзера характеризуется через эпитет, напоминающий имя другого средневекового рыцаря – Тристана.

Во фрагменте «Леса Офрея» повествование ведется от первого лица и создается образ лирического героя через передачу его состояния. В романе соединяется повествование от третьего лица с речью косвенной, несобственно и собственно прямой: «“I should be frightened to do that, though,” he said to himself. Then he wondered what might be upon the other side; other gardens, other gods? A thousand drowsy fancies passed through his brain» [Beardsley 1996: 118] («Но я бы не осмелился этого сделать, – сказал он про себя. Потом он стал размышлять, что могло быть на том берегу: еще сады, еще боги? Тысячи фантазий промелькнули в его мозгу» [Бердслей 2001: 81]). Пространство расширяется далеко за пределы царства Венеры в фантазиях Тангейзера. Описание озера в романе заканчивается еще одним пассажем, иронически возвращающим героя от сновидения и искусства к реальности: «Anyway, it was a wonderful lake, a beautiful lake, and he would love to bathe in it, but he was sure he would be drowned if he did» [Beardsley 1996: 118] («Но это было чудесное озеро, прекрасное озеро, и ему страшно хотелось выкупаться в нем, только он был уверен, что непременно утонет» [Бердслей 2001: 81]).

Вставляя фрагмент в роман, Бердсли разрушает его целостность, изменяя субъектную организацию, количество и размер абзацев, добавляя новые предложения. Он часто разбивает длинные предложения на несколько коротких, при этом увеличивая абзацы, что меняет ритм. Однако в романе, как и во всех своих произведениях, Бердсли тоже тщательно работает над каждым словом и каждой фразой, добиваясь гармоничного и ритмичного звучания.

В прозаических фрагментах «Небесный возлюбленный» и «Леса Офрея» Бердсли использует сквозные образы, повторы, параллелизмы, которые создают музыкальный ритм, характерный для жанра стихотворения в прозе. В основе обоих произведений – повествовательная ситуация, но это скорее внутреннее состояние героя (состояние ожидания). Повествование от первого лица соответствует лирической составляющей стихотворения

в прозе. Через описание обстановки создается настроение лирического героя, выражаются его эмоции.

§ 2.2. АФОРИЗМ

Афоризм (от *греч.* определение, краткое изречение) – «обобщенная мысль, выраженная в лаконичной, художественно заостренной форме» [Гаспаров₁ 2001: 64]⁴⁰. Афоризм является «малым жанром» [Дарвин 2000: 451] «преимущественно прозаической формы» [Фюрстенберг 1985: 222]. Исследователи различают две разновидности афоризмов: «вводные» (афоризмы, включенные «в инородный, неафористический контекст художественных, философских или научных сочинений» [В.В. 1930: 279]) и «обособленные» (созданные и определенные автором изначально как афоризм).

Афоризм считается «самым кратким литературным жанром», заключающим в себе «обобщающую мысль, сжатую в одном предложении», хотя еще более кратким жанром М.Н.Эпштейн называет *однословие*, где слово предстает «как законченное произведение, как самостоятельный результат словотворчества». В однословии «достигается наибольшая, даже по сравнению с афоризмом, конденсация образа: максимум смысла в минимуме языкового материала» [Эпштейн₁ 2005]. В.Е.Хализев указывает на сходство между «устремленными к предельной компактности, максимально “сжатыми”» лирическими текстами и афоризмами, пословичными формулами, сентенциями, с которыми они «нередко соприкасаются и соперничают» [Хализев 2000: 310].

Афоризм и другие подобные ему разновидности малой прозы, такие как сентенция, максима, гном, хрия [Эпштейн 1987: 43], а также высказывание, миниатюра, изречение, каламбур, апофегма [Фюрстенберг 1985: 223], изучает афористика – наука об афоризмах [Федоренко, Сокольская 1985: 254]. С другой стороны, афористика – это вид словесного искусства, «отражающий жизненный опыт в виде кратких по форме и обобщающих

⁴⁰ Подобное определение афоризма дано М.Л.Гаспаровым в «Литературном энциклопедическом словаре» (1987. С. 43), «Краткой литературной энциклопедии» (1962, 1. С. 366).

по смыслу высказываниях-суждениях» [Эпштейн 1987: 43]. Жанровая дифференциация афористики, по словам М.Н.Эпштейна, понятийно и терминологически не упорядочена. Исследователи пытаются обозначить жанровые границы афоризма, отделить его от таких близких понятий, как изречение, парадокс, крылатое слово, пословица, эссе [Федоренко, Сокольская 1985, 1990; Фюрстенберг 1985].

Множество существующих в науке точек зрения на афоризм А.В.Кузнецов обобщает в три направления: «афоризм как жанр литературы, афоризм как философская (мыслительная) форма и афоризм как особая интегральная форма познания, гармонично объединяющая в себе мыслительный (понятийный) и художественный (образный) компоненты» [Кузнецов 2001: 4]. Последний подход к афоризму раскрывает синтетическую природу этого жанра. Двучленное строение – частное и общее, конкретный жизненный опыт и суждение, т.е. рефлексия на опыт, – является особенностью афористических текстов [там же: 7].

Афоризм «воспроизводит структуру общего логического суждения», но если «научное суждение направлено на исчерпывающее развитие своих положений и стремится к логически ясной расчлененности», то афоризм «повсюду как бы обрывает логические периоды, превращая тем самым любое положение в самостоятельный смысловой организм. Афористическое мышление никогда не представляет собою единого логически спаянного рассуждения» [В.В. 1930: 279]. Не соблюдая требования логики, афоризм стремится достичь «внезапной убедительности» средствами «изошренного стиля» [там же].

Возникший как дидактический жанр [Эпштейн 1987: 43] афоризм после XVII в. развивался под влиянием «глубокого философского осмысления разнообразных явлений жизни, тонкого иронического раскрытия существа человеческой природы, человеческих недостатков» [Фюрстенберг 1985: 222]. Европейскому афоризму XVII–XVIII вв. был свойственен «высокий моралистический пафос» [Кулишкина 2004: 51]. Среди крупнейших европейских моралистов, первых признанных творцов афористического жанра, – Ларошфуко и Лабрюйер [Размышления и афоризмы... 1994]. Афоризмы, созданные мыслителями русского Просвещения, «проповедуют важнейшую для эпохи идею

разумности бытия, отличаясь открыто нравоучительным характером» [Кулишкина 2004: 26].

Й.Геррес в книге «Афоризмы об искусстве» (1801) опирается на понимание афоризма как *определения* (в соответствии с греческим словом) в научной, медицинской литературе с древности до начала XIX в. Подобное осмысление афоризма принадлежит Ф.Бэкону в «Афоризмах об истолковании природы и царстве человека» (1620) [Михайлов 1986: 576]. У Шлегелей и Новалиса афоризм принимает форму фрагмента, «спонтанной лирической рефлексии, в которой понятия связаны *ассоциативно* и несут утверждение не столько о предмете, сколько о *субъекте* высказывания» [Эпштейн 1987: 44]. В философско-эстетических афоризмах и фрагментах романтиков (Ж.-П.Рихтер, Ф.Шлегель, Новалис) отражены положения их теории искусства.

На немецких романтиков (Лихтенберг, Новалис) повлияли французы-просветители (Лабрюйер, Шамфор), которые «задали» общественную направленность и философскую значимость афоризму. Произведения этого жанра, по словам Г.М.Васильевой, создаются как реакция автора на положение дел в разных сферах современной ему общественной жизни и содержат их авторское осмысление. Воздействие английских сатириков-просветителей (Свифт, Филдинг, Стерн) на романтиков проявляется в *разговорности* интонаций [Васильева 1987: 95].

На закате XIX в. афористический жанр стал особенно востребован. Ф.Ницше в труде «Сумерки идолов, или Как философы молотом» (1888), сжимая, по словам К.А.Свасьяна, «как бы в единый афоризм <...> содержание целой книги», писал, что афоризмы и сентенции «суть формы “вечности”» [Ницше 1990: 624]. Мышление афоризмами – это «философская задача и стратегия» [Ковалева 2002: 33]. В Англии афоризмы создавали Дж.Рескин, О.Уайльд⁴¹, Б.Шоу, Г.К.Честертон; во Франции – Т.Готье, Г.Флобер, А.Франс, А.Жид; в Германии –

⁴¹ Его произведение, переведенное как «Заветы молодому поколению» [Уайльд 1993, 1: 17], в оригинале носит название «A Few Maxims for the Instruction of the Veredicated. Phrases and Philosophies for the Use of the Young» (maxima – максима, аксиома; афоризм, изречение, сентенция).

Г.Гейне, А.Шопенгауэр, Ф.Ницше, К.Краус и др. Ф.Ницше писал: «Мое честолюбие заключается в том, чтобы сказать в десяти предложениях то, что всякий другой говорит в целой книге, — чего всякий другой *не* скажет в целой книге» [Ницше 1990: 624].

Дидактический (нравоучительный) пафос афоризма в конце XIX в. уходит («редукция моралистической афористики» [Кулишкина 2004: 174]). Произведения этого жанра больше не притязают на формулирование правил житейского поведения, абсолютную истину. Афоризм отразил ситуацию рубежа веков с ее кризисом в естествознании («казалось, что материя “исчезла”» [Барковская 1999: 8]), «непостижимостью смысла Бытия (“последней истины”» [Хорольский 1995: 71, 171].

В афоризме конца столетия опровергаются традиционные ценности, а суждения подаются в виде *парадокса*. Парадоксальность афоризмов находила соответствие в театральности эпохи, масочности художественных образов, эпатажном поведении, ставшем нормой повседневности. Так афоризмам Ф.Ницше свойственна «крайняя парадоксальность, индивидуализм и иррационализм, отрицающий логику научного познания» [Федоренко, Сокольская 1990: 23]. В афоризмах О.Уайльда важны не полемика с традиционной эстетикой, не философия жизни-наслаждения, а *культ игры*, эпатаж [Хорольский 1995: 43, 70].

«The Table Talk of Aubrey Beardsley»⁴² (1896) отражает характерные для конца XIX в. «философию декаданса», понимание сущности произведений искусства как синтеза всех ценностей, активность творческого сознания и любовь к оригинальному, необычному, свойственную стилю модерн. Жанр этого произведения Дж.Г.Нельсон и М.Дж.Бенковиц определяют как *aphorisms* (афоризмы, изречения, максимы) [Nelson 2000: 149; Benkovitz 1981: 160], хотя «The Table Talk» обычно переводится как «Застольная болтовня»⁴³. Название ориентирует читателя на легкую, непринужденную беседу, где можно блеснуть мыслью, метким изречением, сыграть, как это делал современ-

⁴² Название сборника О.Бердсли «The Table Talk» в определенном смысле продолжает традицию «Table-Talk, or Original Essays» (1821–1822) У.Хэзлитта.

⁴³ Переведенное на русский язык это произведение впервые было напечатано в издании [Бердслей 1912].

ник Бердсли О.Уайльд, «гений разговора, беседы» [Чуковский 1993: 517]. *Читатель, слушатель* имеет здесь большое значение, поскольку «определенный текст становится афоризмом лишь в диалоге с читателем», которому обычно неизвестен процесс его возникновения, поэтому афоризм побуждает читателя «проверить» сказанное: «читатель должен “восстановить” путь его возникновения, т.е. в конечном итоге верифицировать суждение, выражаемое афоризмом, наполнив его своим собственным опытом» [Кузнецов 2001: 17, 16].

«Застольная болтовня» – это собрание *обособленных* афоризмов О.Бердсли. Они демонстрируют афористическую форму мышления автора и неслучайность его обращения к *фрагментарному* способу фиксации мыслей. В двух известных нам изданиях собрано разное количество афоризмов⁴⁴, поэтому мы можем говорить о *незавершенности* «Застольной болтовни», как и романа «Под Холмом».

Каждый из тринадцати афоризмов «Застольной болтовни» имеет подзаголовок, обозначающий его тему, или *объект наблюдения*. В коротких фразах Бердсли создает художественные образы французских («George Sand, etc.») и английских («Shakespeare», «Alexander Pope») писателей и английской литературы в целом («English Literature»), художников («Impressionists», «Turner»), музыкантов («Weber», «Mendelssohn»), произведений искусства («Rossini’s “Stabat Mater”») и учреждения культуры («The Brompton Oratory»), истории религии («Christianity») и состояния человека («His Affectation», «Taking a Chill»). Афоризмы «Застольной болтовни» вступают в отношения взаимодополнения, создают поле

⁴⁴ В книге «Under the Hill and Other Essays in Prose and Verse. With Illustration» (London, New York: Lane, 1904), изданной Д.Лейном в Лондоне в 1904 г., где собраны все опубликованные ранее в номерах журнала «Савой» работы Бердсли, «The Table Talk» состоит из десяти афоризмов с вычеркнутыми местами (Р. 63–65). В посвященной 100-летию со смерти Бердсли книге, включающей в себя все известные литературные работы автора, «The Table Talk» состоит из тринадцати афоризмов (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. P. 129–132). Афоризмы цитируются нами по данному изданию.

взаимодействия искусств, культуры и жизни, что подчеркивает их синтетический характер.

В то же время афоризмы «Застольной болтовни» имеют строение, близкое к логическому парадоксу. Бердсли, отталкиваясь от конкретного факта, приводит нас к парадоксальной идее, переворачивающей его. Например, Бромптонскую ораторию художник называет «единственным местом в Лондоне, где можно забыть, что день воскресный» («**The Brompton Oratory**. The only **place** in London where one can forget that it is **Sunday**»).

Синтетичность афоризмов Бердсли проявляется также в соединении литературного текста и графических листов к нему. По-видимому, художник планировал опубликовать афоризмы отдельным изданием. Х.Маас, комментируя одно из писем Бердсли, упоминает «маленький том афоризмов и иллюстраций» [The Letters... 1970: 139]. Дж.Г.Нельсон пишет о «Застольной болтовне» как о «маленьком иллюстрированном томе афоризмов» («a small illustrated volume of his aphorisms») [Nelson 2000: 149]. В действительности «The Table Talk» были опубликованы в журнале «The Savoy» (№ 8; 1896 г.).

На двух рисунках к афоризмам – портреты К. фон Вебера (1786–1826) и Ф.Мендельсона (1809–1847). Создавая *визуальные* образы немецких композиторов-романтиков (рис. 7, 8), Бердсли трансформирует *пропорции* их фигуры. Гротескная черта становится знаком гениальности. Так, голова Мендельсона увеличена в несколько раз по сравнению с телом, а тело Вебера, напротив, неестественно вытянуто по вертикали.

Конструктивная идея этих рисунков связана с афоризмом о Мендельсоне, чей музыкальный талант Бердсли оценивает через противопоставление понятий *construction* (конструкция, композиция) и *continuity* (непрерывность, длительность): «Mendelssohn has no gift for construction. He has only a feeling for continuity» («Мендельсон не обладал даром конструкции. У него просто была склонность к повторениям и развитиям») ⁴⁵. Соединяя фортепианные пьес Вебера с великолепными стеклянными люстра-

⁴⁵ Здесь и далее перевод афоризмов цитируется по изданию [Бердслей 2001: 96–98], кроме специально оговоренных случаев.

ми в Брайтонском павильоне, где юный Бердсли давал фортепианные концерты, автор демонстрирует *единство чувственных впечатлений*, рожающее причудливые ассоциативные связи: «Weber's pianoforte pieces remind me of the beautiful glass chandeliers at the Brighton Pavilion» («Пьесы Вебера для рояля напоминают мне прекрасные стеклянные люстры в Брайтонском павильоне»).

Кроме афоризмов о Вебере и Мендельсоне, Бердсли создает еще один на тему музыки – «Rossini's "Stabat Mater"», где соединяет итальянскую музыку с испанской живописью. Партия скорбящей Богоматери в «Stabat Mater» (1842) Джоаккино Россини (1792–1868) вызывает у него ассоциацию с женскими образами испанского художника-маньериста Луиса де Моралеса (ок.1510–1586): «The dolorous Mother *should be sung* by a virgin of Morales...» («Партия Скорбящей Матери должна исполняться одной из дев Моралеса...»). Через *экфрасис* живописных полотен Моралеса Бердсли косвенно характеризует музыку итальянского композитора: «...one of the Spanish painter's *unh^[h] eal^[l] thy^[i] and h^[h] ardly^[li] deiparous^[s] creatures^[s], with h^[h] igh, egg-shaped^[t], cream^[kri:m] y foreh^[h] ead^[d] and well-crim^[krim] ped^[t] sil^[l] ken h^[h] air*» («...одним из тех болезненных и вряд ли благочестивых созданий испанского художника, с высокими яйцевидными млечно-белыми лбами и мелко завитыми шелковистыми волосами»). Несколькими «штрихами» Бердсли воссоздает чрезвычайно точно и абсолютно узнаваемо известный живописный образ, переходя от *эпитетов*, характеризующих общий облик девушки («нездоровая» и «вряд ли способная родить») к описанию формы и цвета лба (высокий, яйцевидный, кремовый) и волос (мелко завитые, шелковые). Завораживающая сила прекрасного и мистического живописного образа подчеркивается ритмом периодов и повторов, а также фонетическим «хроматизмом».

В афоризме «George Sand, etc.» Бердсли соотносит Муз и женщин, утверждая, что нужно быть мужчиной, чтобы понастоящему овладеть теми и другими: «After all the Muses are women, and you must be a man to possess them – properly» («В конце концов, все музы – женщины, и чтобы владеть ими вполне, надо быть мужчиной»). Фигура французской писательницы первой половины XIX в. занимала умы Уайльда и Ницше. Свои

мысли о Жорж Санд английский писатель и базельский философ высказывают почти одновременно. Уайльд опубликовал две эстетические миниатюры «Письма великой женщины» («The Letters of a Great Woman») и «Месье Каро о Жорж Санд» («M. Caro on George Sand») в 1886 и 1888 гг. соответственно. В них разобраны переведенные на английский язык и опубликованные письма писательницы и книга французского литератора Э.М.Каро о ней. Ницше пишет упомянутые выше «Сумерки идолов» в августе 1888 г.

Уайльд оценивает французскую писательницу как «великую романистку» и «великую женщину», выступавшую «заодно с благороднейшими движениями ее века и обладавшую абсолютно неисчерпаемым даром сострадания к людям», а также занимающую «достойное место в ряду поэтических гениев» [Уайльд 1993, 2: 111–112]. Английский писатель подчеркивает связь между ее частной жизнью и творчеством: «грандиозность этого глубокого женского начала», «значительная личность», частная жизнь «мадам Санд, каковая столь интимными узами связана с ее творчеством (ибо, подобно Гете, ей суждено было сначала переживать любовные связи, чтобы затем описывать их в романах)» [там же: 168]. Уайльд восторгается Жорж Санд как мастером эпистолярного жанра, критиком, говоря, что она – «само воплощение хорошего вкуса. Собранные вместе ее письма могут считаться драгоценной сокровищницей смелых и далеко идущих суждений о литературе и о политике» [там же: 114].

Ницше, напротив, дает резко отрицательную оценку как письмам, так и самой Санд: «Я читал первые *letters d'un voyageur* <...> они фальшивы, деланы, напыщенны, лишены чувства меры» [Ницше 1990: 596]. Немецкий философ саркастически оценивает художественный талант Санд с биологической точки зрения. Он называет ее «плодовитой пишущей королевой», упоминая о работоспособности жвачных животных и замечая, что француженка «заводила себя, как часы, – и писала» [Ницше 1990: 596–597]. Комментатор К.А.Свасьян упоминает слова Т.Готье из «Дневников» братьев Гонкуров, как однажды Ж.Санд «дописала роман в час ночи... и той же ночью взялась за другой... Писание у г-жи Санд – это естественное отправление» [там же: 797]. Гонкуры тоже видели в Санд сходство с

животным, но с мифологическим: «В ее позе тяжесть, невозмутимость, нечто от полуспячки жвачного... Г-жа Санд жвачный сфинкс, корова Апис» [там же]. Негодование Ницше по поводу творчества Жорж Санд, ее стиля выливается в критику ее личности и поведения: «Я не выношу этого пестрого коровьего стиля; так же, как плебейской претензии на благородные чувства. Самым худшим, конечно, остается женское кокетничанье мужскими повадками, манерами невоспитанных малых» [там же: 596].

В афоризме Бердсли «George Sand, etc.» нет ни восхищения творчеством Жорж Санд, которое мы находим у Уайльда, ни оскорбления ее личности, присущего стилю Ницше. Бердсли сначала льстит всем женщинам, сравнивая их с Музами («After all the Muses are women...»), но тут же переворачивает ситуацию, упоминая о мужчине («...and you must be a man to possess them...»), и в заключительном аккорде выносит окончательную оценку («— properly»). Так лаконично, изящно и остроумно Бердсли выносит Жорж Санд и всем женщинам-писательницам суровый приговор, не обижая и не оскорбляя их⁴⁶.

Размышления о Жорж Санд Бердсли продолжает в частном письме к А.Раффаловичу от 27 февраля 1897 г. После чтения книги П.Марьетона «История любви» (*Mariéton, Histoire d'Amour*) и, по-видимому, под влиянием Ф.Ницше график называет Санд «милым пышным созданием» (*nice, ample creature*) и сравнивает ее с «красивой старой коровой со всеми своими телятами» (*like a wonderful old cow with all her calves* [The Letters... 1970: 258]). Бердсли соотносит творчество Санд со своим детством (мальчиком, он начал писать роман, в котором героиня «была печально испорчена чтением “Лелии”. Она тоже отказывалась есть за столом, однако всегда держала в карманах конфеты и сладкое печенье» [Бердслей 2001: 202]) и муками голода, посетившими его во взрослом состоянии при чтении книги Марьетона. Бердсли пишет, что видел портрет Жорж Санд – ее «любовные истории» кажутся ему необъяснимыми (*the love stories seem to me inexplicable* [The Letters... 1970: 263])

⁴⁶ В письмах Бердсли упоминает о чтении ранних романов (*earlier novels*) Ж.Санд – «Mauprat», «Indiana», «Horace» [The Letters... 1970: 193].

В афоризме «Shakespeare» он высказывается об образовании и воспитании, косвенно намекая на национальную черту английского характера – снобизм – как синоним косности и консерватизма. Повторы подчеркивают логику парадоксального умозаключения, через противопоставление (*general – particular*) возвращающего читателя обратно к Шекспиру: «When an Englishman has professed his belief in the supremacy of **Shakespeare** amongst all poets, *he feels himself excused from the **general** study of literature. He also feels himself excused from the **particular** study of Shakespeare*» («Когда англичанин высказывает убеждение в первенстве Шекспира меж поэтами, он уже считает для себя излишним изучение общей литературы. Мало того, он считает тогда излишним и более близкое знакомство с самим Шекспиром»).

В афоризме «Alexander Pope» Бердсли непосредственно характеризует поэтику английского писателя первой половины XVIII в., чью поэму «Похищение локона» он иллюстрировал в 1896 г. «**Pope** has more virulence and less vehemence than any of the **great satirists**» («Поуп более ядовит, но менее запальчив, чем кто-либо из великих сатириков»). Художественный эффект создают здесь синтаксический параллелизм (*more – less*), созвучия слов, обозначающих противоположные качества (*virulence – vehemence*), сравнение с великими сатириками, вынесенное в конец предложения и возвращающее к его началу (*Pope <...> the great satirists*). В следующем предложении автор переходит от общего к частному, упоминая о персонаже Спорусе из «Послания к Арбеноту» (1735) Поупа и высоко оценивая его: «His character of Sporus is the *perfection of satirical writing*» («Его образ Спориуса – верх совершенства сатиры»). Но самая высокая и оригинальная оценка содержится в заключительной фразе, еще раз свидетельствуя о музыкальности эстетического восприятия Бердсли: «The very *sound of words* scarify before the sense strikes» («Еще не поразил вас смысл его слов, как уже хлещет самый звук их»). Как и в первом предложении, автор использует здесь синтаксический параллелизм, аллитерацию и сравнение. Сам Поуп, по словам А.А.Елистратовой, был «мастером четкого и лаконичного афоризма, меткого и острого словца». Многие строки его поэм вошли в обиходный английский язык как обще-

известные поговорки и употребляются как привычные изречения теми, кто никогда не читал «Опыт о критике» или «Сатиры» [Елистратова 1945: 313].

Об английской литературе в целом Бердсли высказывается в афоризме «English Literature», используя для ее характеристики очень меткое выражение «stay-at-home» («домоседка») и риторический вопрос-восклицание с инверсией: «What a *stay-at-home* literature is the **English!**» («Что за домоседка английская литература!») Синтаксический параллелизм и условная форма двух следующих предложений усиливают противопоставление французской и английской литератур (*easy – difficult, lesser – greatest*): «*It would be easy to name fifty lesser French writers whose names and works are familiar all over the world. It would be difficult to name four of our greatest whose writings are read to any extent outside England*» («Легко назвать целых пятьдесят незначительных французских писателей, чьи произведения знакомы всему миру, и трудно указать четырех наших величайших авторов, сочинения которых читались бы большой публикой за пределами Англии»).

Касаясь искусства живописи, Бердсли сосредоточивает свое внимание на английском романтизме и импрессионизме. В афоризме «Turner» он остроумно характеризует живописную манеру художника и особое отношение к нему Рескина: «Turner is only a *rhetorician in paint*. That is why Ruskin likes him» («Тернер – красноречив красками. Поэтому он нравится Рескину»). Известно, что английский критик выступил с защитой Тернера в трактате «Современные художники» (1843–1860). В «Прогулках по Флоренции» он утверждает, что торговцы картинами «не знают Тернера и его достоинств», отмечает «мягкий теплый колорит» полотен художника, сравнивая его с живописью итальянского Возрождения [Рескин 2007: 171, 91].

Афоризм «Impressionists» посвящен не французским живописцам, как можно было ожидать, поскольку именно они во второй половине XIX столетия обладали мировой известностью, а английскому художнику Уолтеру Сиккерту (1860–1942). Упрекая молодых английских художников в неразличении палитры (*palette*) и картины (*picture*), Бердсли косвенно указывает на особенность импрессионистической техники раздельного мазка,

рассчитанной на оптический эффект: «How few of our young English impressionists knew the difference between a palette and a picture!» («Как мало наших молодых английских импрессионистов знало разницу между палитрой и картиной!») Уже отмеченное ранее использование вопросительного слова в восклицательном предложении подчеркивает авторскую иронию, которая выражается и в словосочетании «хитрый пес» (*sly dog*), лаконично характеризующем Сиккерта: «However, I believe that Walter Sickert did – sly dog!» («Впрочем, мне кажется, эта хитрая собака Уолтер Сиккерт – знал!»)

Личное отношения автора в афоризмах часто выражается в форме первого лица, но только в двух («His Affectation», «Taking a Chill») непосредственно создается образ героя, близкого автору. Как известно, Бердсли с детства был болен туберкулезом, но выглядел как денди. Тонкая ирония обоих афоризмов строится на противопоставлении хрупкой природы и утонченного искусства, организма человека и эстетической рефлексии. Синтаксический параллелизм, повтор и сравнение используются во фразе: «I'm so *affected*, that even my *lungs* are *affected*» («Я так *тронут*, что даже мои легкие *поражены*» – пер. Н.С.Бочкаревой). Игра деталями одежды, реквизита составляет важную черту поэтики Бердсли-художника: «I caught cold – by going out without the tassel on my walking stick» («Я схватил простуду, гуляя без кисточки на моей трости» – пер. И.А.Табункиной). В сочинениях О.Уайльда, в частности в его эстетических миниатюрах «Женское платье», «Еще о радикальных идеях реформы костюма», тоже уделяется особое внимание одежде, что характеризует эпоху модерн.

История религии становится объектом последнего афоризма «Christianity»: «Nero set Christians on *fire*, like large tallow *candles* – the only *light* Christians have ever been known to give». *Костер*, на котором Нерон сжег христиан, как и *свечи* в христианских храмах, выступает аллюзией *духовного света*, традиционно связываемого с христианской верой.

Таким образом, в тринадцати афоризмах «Застольной болтовни Обри Бердсли» используются английские, французские, итальянские, испанские культурные реминисценции, музыкальные, живописные и литературные образы и ассоциации. Вместе

с тем «Застольная болтовня» выражает субъективное отношение автора, его мысли, чувства, жизненные обстоятельства. На парадигматическом уровне синтетическую структуру афоризма образуют точные наблюдения, оригинальная мысль, яркий образ и изящная фраза. На синтагматическом уровне двух- или трехчастная композиция высказывания организована в одном, двух или трех предложениях. Художественный образ создается по принципу логического парадокса или словесного каламбура. При построении фразы используются такие приемы, как сравнение, антитеза, аллегория, синтаксический параллелизм, аллитерация, повтор, риторический вопрос-восклицание, оценочный эпитет и образное определение.

В «Застольной болтовне» особенно ярко проявляется тщательная работа Бердсли над словом и соблюдается общая направленность афоризма конца XIX в. – отсутствие назидательности и дидактики, парадоксальность, передача субъективных мыслей автора. Афористическая структура актуализирует значение читателя, принцип диалогичности, а субъективность сближает жанр афоризма с эссе, также нашедшим отражение в литературном творчестве Бердсли и Уайльда.

§ 2.3. ЭССЕ

В двух эссе «Искусство рекламного щита» (*The Art of Hoarding*, 1894) и «Проспект для *Вольпоне*» (*Prospectus for Volpone*, 1897, публ. 1898) наиболее последовательно выразился талант Бердсли как художественного критика. В них он обращается к разным эпохам и областям искусства – к плакату стиля модерн и к комедии младшего современника Шекспира – Бена Джонсона.

Эссе (от франц. *essai* – попытка, проба, очерк; от лат. *exagium* – взвешивание) – прозаическое сочинение небольшого объема и свободной композиции, трактующее частную тему и представляющее попытку передать индивидуальные впечатления и соображения [Муравьев 1975: 961]. Возникновение эссе в Европе связывают с «Опытами» М.Монтеня (1580). Однако в Англии эссе, по словам В.И.Липиной, предстает как «самобытный феномен», создается «национальная модель жанра» [Липина 1990: 13, 2]. Исследовательница оспаривает гипотезу «монтеневского отцовства» английского эссе. В конце XIX в. жанр эссе стано-

вится особо важным в творчестве М.Бирбома, Х.Беллока, Э.В.Льюкаса, Р.Линда. В эссеистике XIX–XX вв. пробуют свои силы Б.Шоу, Г.Уэллс, С.Моэм. Особо выделяются эссе О.Уайльда и Г.К.Честертона. В.В.Хорольский отмечает, что «английские художники 1890–х гг. не были склонны к объективности и последовательности, предпочитая жанр эссе, а не научного трактата» [Хорольский 1995: 56].

Эссеистика – область литературного творчества, которая не вписывается в традиционную триаду «эпос, лирика, драма». Сложность в определении специфики этой «внеродовой формы» [Хализев 2000: 317], по-видимому, обусловлена ее особой природой, которая заключается в «динамичном чередовании и парадоксальном совмещении разных способов миропостижения <...> Эссе держится как целое именно энергией взаимных переходов, мгновенных переключений из образного ряда в понятийный, из отвлеченного – в бытовой» [Эпштейн 1988: 345]. Жанр эссе обладает «принципиальной внежанровостью» и, абсолютизируя один из видов освоения действительности (научный, документальный, интимный, художественный), эссе теряет свое существо и превращается в жанр статьи, дневника, исповеди, рассказа [Эпштейн₂ 2005: 373].

Эссе сходно, с одной стороны, с трактатом и статьей, а с другой – с рассказом [Дьяконова 1970: 58]. В Англии словом «эссе» обозначают «разнообразные сочинения, которые в России соответственно своему содержанию носят различные названия»: *трактат* Мальтуса о народонаселении; *заметки* о любви, сохранившиеся в бумагах Шелли; *рассуждения* Лэма об ушах; *рассказы* Аддисона о собеседниках «Зрителя» [там же: 58]. Н.Я.Дьяконова называет эссе «одним из видов очерка» и пользуется обоими терминами как синонимичными. Расцвет очеркового творчества в Англии приходится на первую половину XVIII в., когда «в сатирических журналах Р.Стила и Дж.Аддисона печатались социально-критические зарисовки характеров и бытовые сценки» [Поспелов 1987: 263]. Журнальные статьи (*articles in magazines*), передовицы (*editorials*), рубрики (*columns*), книжные обзоры (*book reviews*), некоторые формы критических работ (*some forms of criticism*) являются разновидностями эссе [Shaw 1972: 104].

В.И.Липина понимает эссе как особо организованную систему, основным законом существования которой является *свобода* как жанровый признак. Свобода, открытость уже во второй половине XVII в. станут «непременными свойствами жанра английского эссе», «устойчивыми типологическими ориентирами этого жанра». Другие специфические признаки английского эссе, выделяемые исследовательницей, – наблюдения над индивидуальностью, единичные и автопортретные, изображение индивидуально-конкретного «я», лиризм, созвучность поэзии, личностное, интимное начало [Липина 1990: 2–27]. По своей субъективной составляющей эссе сходно с такими жанрами, как духовные биографии, лирические дневники, интимные письма, которые тоже участвовали в его формировании.

«Искусство рекламного щита» (*The Art of Hoarding*), опубликованное в «The New Review» (№ 11, июль 1894, р. 53–55), Я.Флетчер оценивает как самое значительное из ранее созданного Бердсли (*the most significant of his early pieces*) [Fletcher 1987: 143]. Исследователи называют «Искусство рекламного щита» *эссе* (*essay* [Zatlin 1990: 3], *epigrammatic and condensed essay* [Brophy 1976: 51]), а также *статьей* [Lavers 1967: 265]; *short but cogent article on the Poster* [Walker 1948: 18]). Жанр научной статьи предполагает жесткую структурированность, определенную объектом исследования и методологией. В эссе важнее индивидуальная точка зрения автора, субъективные особенности восприятия, эмоциональная атмосфера, свободное развитие мысли.

Неожиданна для «изысканного эстета» Бердсли уже сама тема массового искусства и городской рекламы, «демократичность» и «авангардность» подхода к художественному творчеству, сближающая его эссе с манифестами футуристов, которые появятся через пятнадцать лет. Плакаты, афиши, реклама в целом стали неотъемлемым атрибутом эпохи рубежа XIX–XX вв. Д.В.Сарабьянов пишет, что «сами художники идут в массовое производство – охотно берутся за плакат, за рекламу, разные виды оформительского искусства» [Сарабьянов 2001: 21]. Первые плакаты во Франции были созданы в конце 1870-х гг., а первым мастером плаката стал Жюль Шере, начавший работать в этом жанре еще в 60-е гг. Обри Бердсли в Париже познакомился с творчеством А. де Тулуз-Лотрека, А.Мухи, Ж.Шере

[Raby 1998: 53]. Заметим, что свое эссе Бердсли опубликовал в июле 1894 г., а Муха стал известен как плакатист после создания в январе 1895 г. литографированной афиши для Сары Бернар и ее Театра Ренессанс. В начале 1890-х гг. он «был талантливым, но, тем не менее, обычным иллюстратором художественных и модных журналов» [Ульмер 2002: 7].

Автор «Искусства рекламного щита» в своих размышлениях обращается к общественно значимому факту распространения рекламы. Однако он не стремится к выявлению *объективных* причин возникновения этого явления. Для Бердсли важнее выразить свое индивидуальное мнение, чем подвергнуть исследованию общественные отношения и проблемы, состояние «среды», тенденции ее развития. Традиционное для эссе субъективное начало проявляется в отборе фактов, расположение которых подчеркивает открытость эссе и свободное развитие мысли. Бердсли выступает против современной живописи в защиту нового искусства плаката.

Первый абзац эссе Бердсли – это тезис о том, что реклама является «безусловной необходимостью современной жизни», и если она может быть сделана так же «красиво», как и «понятно», то это еще лучше для производителей мыла и для публики, которая любит мыться: «*Advertisement is an absolute necessity of modern life, and if it can be made beautiful as well as obvious, so much the better for the makers of soap and the public who are likely to wash*»⁴⁷. Примечательно, что Бердсли пишет не о театральных афишах, а о торговой рекламе. Иллюстрируя свои идеи, автор приводит аргументы из жизни, из конкретного опыта, что характерно для жанра эссе. Свободное расположение мыслей, структурированное абзацами и вспомогательными словами (*now, then*) подчеркивает публицистичность текста Бердсли, его стремление убедить читателя.

Плакат, рекламу Бердсли противопоставляет картинам *станковой живописи*, останавливаясь лишь на негативных сторонах последней: «*The popular idea of a picture is something told in oil or writ in water to be **hung** on a room's wall or in a picture gallery to*

⁴⁷ «The Art of Hoarding» цитируется по изданию [In Black and White 1998: 117–120].

*perplex an artless public. <...> Our modern painter has merely to give a picture a good name and **hang** it*». Обрамляющие первое предложение словосочетания *popular idea* и *artless public* подчеркивают критическое отношение автора к «общепринятому». Уничижительно отзываясь о современной живописи (что-либо «рассказанное» маслом или «написанное» акварелью), Бердсли акцентирует внимание на «хорошем названии» и стремлении «озадачить» зрителя. Дважды повторяется глагол «hang» (повесить) по отношению к картинам, украшающим стены комнат и картинных галерей.

Станковая живопись и плакат (*the poster*) как форма нового искусства противопоставлены по принципу полезности: «No one expects it to *serve a useful purpose or take a part in everyday existence*». Никто не ожидает, что станковое искусство будет *служить полезной цели* или *принимать участие в повседневной жизни*. Напротив, искусство плаката полностью отвечает принципам полезности (*useful, utility*), оправдывая свое существование, что Бердсли оценивает с положительной стороны: «Now the poster first of *all justified its existence on the grounds of utility...*». Повтор слова *existence* подчеркивает противопоставление станковой живописи и плаката.

Однако полезность не исключает, по мнению Бердсли, *красоты* рекламы. Мысль эта выражена не прямо, а в форме риторического вопроса: «...and should it further aspire to *beauty of line and colour*». Бердсли поддерживает стремление плакатистов к *красоте линий и цвета* и считает возможным уподоблять рекламные щиты галереям живописи (без платы за вход и без каталогов), а создателей афиш ставит в один ряд с живописцами голландской школы или французами-барбизонцами: «...*may not our hoardings claim kinship with the galleries, and the designers of affiches pose proudly in the public eye as the masters of Holland Road or Bond Street Barbizon (and, recollect, no gate money, no catalogue)?*». Упоминая известные живописные школы, худож-

ник иронически использует словосочетания с *Road* и *Bond Street*⁴⁸, вынося искусство на улицы города

Бердсли пишет о непонимании критиками, художниками и публикой искусства плаката. Кажущаяся легкость последнего объясняется общим впечатлением от оставленной на улице на милость солнечного света, грязи и дождя плохо отпечатанной вещи, созданной без рамы, без кисти и моделировки: «Still there is a *general feeling* that the artist who puts his art into the poster is *déclassé* – on the streets – and consequently of light character. The critics can discover *no brush work* to prate of, the painter looks askance upon a thing that achieves publicity without a *frame*, and beauty without *modelling*, and the public find it hard to take seriously a poor printed thing left to the mercy of sunshine, soot, and shower, like any old fresco over an Italian church door». В последней строчке абзаца Бердсли неожиданно сравнивает рекламную афишу со старинной фреской над входом в итальянскую церковь, тем самым апеллируя к знаменитым «путеводителям» Джона Рескина⁴⁹.

Защищая рекламу, Бердсли не разделяет устойчивое мнение критиков о том, что «общедоступность искусства накладывает свою печать на творчество даже лучших мастеров модерна. Ибо контакт с широким потребителем того времени обязательно чреват “прелестями” мещанского вкуса» [Сарабьянов 2001: 21]. По мнению английского графика, расклейщик афиш (*the bill-sticker*) может заменить выставочный комитет, а человек-реклама (*sandwich man*) – это лучшая компания, чем чья-либо картина, и менее навязчивая, чем штампованная фуксиновая бумага: «What view *the bill-sticker* and *sandwich man* take of the subject I have yet to learn. The first is, at least, no bad substitute for a hanging committee, and the clothes of the second are better company

⁴⁸ Бонд-Стрит – одна из главных торговых улиц Лондона, известная фешенебельными магазинами (особенно ювелирными) и частными картинными галереями.

⁴⁹ Джон Рескин (1819–1900) – английский писатель и теоретик искусства, литературный и художественный критик, пропагандировавший искусство раннего итальянского Возрождения (в частности, фрески Джотто) в своих многочисленных работах, в том числе «Прогулках по Флоренции» (*Mornings in Florence*, 1875–1877).

than somebody else's picture, and less obtrusive than a background of stamped magenta paper». Тем самым художник оценивает в искусстве рекламы элементы театрального действия и актерской игры.

Бердсли убежден, что реклама делает художника *свободным* от несправедливого суда критиков и расшаркивания торговцев, позволяя ему «держат дистанцию» и отдавать предпочтение «приватной оценке», а также избегать «беспокойств», связанных с организацией собственных выставок: «Happy, then, those artists who thus escape the injustice of juries and the shuffling of dealers, and choose to keep that distance that lends enchantment to the private view, and avoid the world of worries that attends on those who elect to make an exhibition of themselves». Плакат или афиша, выставленные на улице для всеобщего обозрения, не нуждаются в особом зрителе и адресованы каждому прохожему.

Наконец, реклама выполняет функцию художественной организации городской среды. В этом выражается идея стиля модерн, который стремился соединить красоту и пользу. Бердсли надеется, что свинцовое небо Лондона вскоре засверкает арабесками рекламы: «London will soon be *resplendent* with advertisements, and, against a *leaden* sky, sky-signs will trace their formal *arabesque*». Красота «возьмет город в осаду», и телеграфные провода перестанут быть единственной радостью, удовлетворяющей эстетические чувства граждан: «Beauty has laid siege to the city, and telegraph wires shall no longer be the sole joy of our aesthetic perceptions». В этом пассаже можно обнаружить аллюзию к поэзии современника Бердсли, поэта и критика А. Саймонса, который в некоторых стихах девяностых годов «любуется эффектами искусственного освещения», а его отношение «к городу носит эстетический характер» [Баканова 1986: 10].

Наиболее эмоционален в «Искусстве рекламного щита» последний абзац, где непосредственно появляется «я» автора. Бердсли подходит к разговору о технической стороне искусства плаката, но не собирается устанавливать какие-то правила на этот счет, так как обобщение может противоречить частностям: «Now, as to the technicalities of the art, *I* have nothing to say. To generalise upon any subject is to fall foul of the particular, and

'twere futile to lay down any rules for the making of posters». Он отказывается слушать «учителя рисования», который сидит, как попугай на насесте, изучая жаргон художественных мастерских, создавая его бедную копию и называя это критикой: «One's ears are weary of the voice of the *art teacher* who sits like the parrot on his perch, learning the jargon of the studios, making but poor copy and calling it criticism». Лирическое «я» здесь расширяется до публицистического «мы»: «*We* have had enough of their omniscience, their parade of technical knowledge, and their predilection for the wrong end of the stick» («Нам уже надоело их всеведение, их демонстративный показ технического знания и их склонность понимать все совершенно неправильно»). Резко отрицательное отношение к критикам отделяет Бердсли от классической морально-дидактической традиции английского эссе с ее назидательностью (например, эссе С.Джонсона). Он не претендует на «исчерпывающую трактовку предмета» [Хализев 2000: 317].

В то же время, намекая, вероятно, на Тулуз-Лотрека, Шере, Грассе и других современников-плакатистов, Бердсли предлагает дать адреса «джентльменов», которые знают, каким должен быть плакат. Они «взяли искусство под свое крыло и могут дать всю необходимую информацию»: «But if there be any who desire to know – not *how posters are made* – but *how they should be*, I doubt not that I could give them the addresses of one or two gentlemen who, having taken art under their wing, would give all necessary information». Свобода как жанровый признак эссе проявляется у Бердсли не только в авторской субъективности, но и в нарушении границ, выходе в реальную жизнь, открытости текста и непосредственном обращении к читателю. В этом обнаруживает себя *публицистичность* эссе, его отличие от собственно художественной литературы (*fiction*), где автор создает вымышленный и эстетически заверченный образ. Более того, «Искусство рекламного щита» Бердсли само обретает рекламный характер.

Особую убедительность и эмоциональность ему придает личное отношение автора к обсуждаемой теме. Бердсли сам рисовал плакаты, выступая за новую форму искусства, за цели, которые в XIX в. «никак не считали высокими» [Сарабьянов 2001: 21]. По свидетельству П.Раби, актриса и режиссер Фло-

ренс Фарр (Florence Farr) уполномочила Бердсли нарисовать программку для «Комедии вздохов» Джона Тодхантера («A Comedy of Sights» by John Todhunter). Она планировалась для представления в Театре Авеню в марте 1894 г., и Бердсли сделал программку и *постер* (большой плакат), но пьеса потерпела фиаско. Тогда был вызван Бернард Шоу для создания новой пьесы («Arms and the Man») взамен предыдущей. Рисунок Бердсли стал использоваться и для этой постановки [Raby 1998: 53].

К искусству театра Бердсли-критик непосредственно обращается в «Проспекте для *Вольпоне*» (1897, публ. 1898 г.). «Вольпоне, или Лис» – комедия Бена Джонсона (1573–1637), который в XVII в. был «признанным классиком», а его комедия – «всемирно известным шедевром» [Парфенов 1982: 39]. А.Ч.Суинберн в 1888 г. создал «Этюд о Бене Джонсоне», а Дж.А.Саймондс написал книгу «Бен Джонсон» (серия «Английские классики»), которую издал литератор и переводчик Эндрю Лэнг. На эту книгу О.Уайльд напишет «эстетическую миниатюру», «рецензию», впервые опубликованную без подписи в еженедельнике «Pall-Mall» 20 сентября 1886 г. [Мурат 1993: 481, 491]. В соответствии с жанром *рецензии* Уайльд отзывается на *новое* явление в литературной жизни рубежа XIX–XX вв. – только что опубликованную *биографию* английского драматурга начала XVII в. Отмечая положительные и отрицательные стороны содержания и стиля книги Дж.А.Саймондса, он пользуется случаем, чтобы высказать *собственное мнение* о пьесах Джонсона, о сущности драматического характера вообще и о существовании такого феномена, как критика в форме пьес [Уайльд 1993, 2: 121–125].

Бердсли по совету эссеиста и поэта Э.Госсе (Edmund Gosse), предложившего художнику еще в конце 1895 г. для иллюстрирования три книги («Мадемуазель де Мопен» Т.Готье, «Вольпоне» Б.Джонсона и «Похищение локона» А.Поупа), в конце 1897 г. обращается к пьесе Бена Джонсона [Nelson 2000: 143] после работы над поэмой Александра Поупа⁵⁰ и романом Теофиля Го-

⁵⁰ В 1896 г. Л.Смитерс издал «Похищение локона» с рисунками Бердсли, а также его «Лисистрату» Аристофана «для частного распространения» [Raby 1998: 117].

тье. Возникшие в это время у Л.Смитерса финансовые трудности, связанные с расходами на публикацию графических листов к роману Т.Готье «Мадемуазель де Мопен», не помешали графику и издателю, «как двум легкомысленным парням» (*like two giddy boys*), взяться за проект *Вольпоне* «с удовольствием и веселой энергией» (*with gusto and gay abandon*) [ibid: 162].

Переехав из холодного и туманного Парижа, Бердсли 20 ноября 1897 г. поселяется с матерью в г.Ментона в Hôtel Cosmopolitain и приступает к созданию рисунков к пьесе Джонсона «Вольпоне» (1607), которые станут последними в его жизни. В письме от 24 ноября график сообщает сестре Мэйбел: «Я работаю над “Вольпоне” и молюсь, чтобы мне хватило терпения сделать все намеченные рисунки, прежде чем я начну их продавать». И далее: «“Вольпоне” получится замечательный» (письмо к Мэйбел от 3 декабря); «Сейчас рисую картинки к прекрасной и удивительной (*adorable and astonishing* [The Letters... 1970: 406]) пьесе “Вольпоне” Бена Джонсона, так что пожелайте мне удачи» (письмо к Ф.Г.Эвансу от 11 декабря); «Ты прочитала <...> “Вольпоне”; Я думаю <...> закончить к концу <...> месяца!» (письмо к Мэйбел от 24 февраля 1898 г.) [Бердслей 2001: 272–274, 299].

Проиллюстрированная Бердсли пьеса «Вольпоне» планировалась к публикации как отдельная книга. График договаривается с О’Салливаном, чтобы тот написал предисловие к изданию, а Доусон занялся редактурой и примечаниями. Книга должна была быть совершенно необычной. В письме Л.Смитерсу Бердсли пишет, что это будет не только большая (*as big as an atlas* [The Letters... 1970: 418]), но и *важная книга* (*important book* – курсив Бердсли), судя по рисункам. С иллюстративной и декоративной точек зрения она не будет похожа на любые другие художественные книги (*any other arty book*) и должна пробудить интерес к себе (*must create some attention* – курсив Бердсли) [ibid: 409]. График успел создать только несколько рисунков (из 24 задуманных) к этой новой и важной для него книге: фронтиспис, обложку, пять буквиц. По словам А.Саймонса, Бердсли в заглавной букве к *Volpone* «впервые» нарисовал «нагую фигуру реалистично» [Симонс 1992: 247].

Пьеса Б.Джонсона вдохновила художника не только на создание графических листов, но и на эссе. Смитерсу он пишет 19 декабря 1897 г. о задуманной им «небольшой статье» для нового журнала «Павлин» (*The Peacock*), который станет преемником «Савоя» и будет создаваться совместно Бердсли и Л.Смитерсом [The Letters... 1970: 409, 413]. В декабре 1897 г. Бердсли посылает «Prospectus for *Volpone*» издателю Л.Смитерсу. Проспект⁵¹, содержащий фронтиспис, отпечатанный на особенной бумаге (*art paper*), и «замечания» (*notes*) Бердсли о комедии Б.Джонсона «Вольпоне», появился только в начале января 1898 г. [Nelson 2000: 164–166], а издан в июле того же года в качестве *рекламы* для будущей книги с иллюстрациями. Бердсли не удалось закончить иллюстрирование книги: 16 марта 1898 г. он скончался в Ментоне (Франция). В декабре увидело свет издание, в которое вошли *критическое эссе* о Джонсоне В.О’Салливана, *панегирик* Бердсли, написанный Р.Россом, и *иллюстрации* (фронтиспис, пять буквиц, обложка) Бердсли [ibid: 168].

Английский график прекрасно владеет жанром *анонса*. Чтобы продемонстрировать композиционно-содержательную выверенность «Проспекта для “Вольпоне”», анализируем каждый фрагмент.

В первом абзаце дается краткая историческая справка о пьесе: «*Volpone* was first brought out at the Globe Theatre in 1605 and printed in quarto in 1607, after having been acted with great applause at both Universities, and was republished by Jonson in 1616 without alterations or additions. *Volpone* is undoubtedly the finest comedy in the English language outside the works of Shakespeare»⁵² («“Вольпоне” был впервые поставлен в театре “Глобус” в 1605 г. и напечатан в формате ин-кварто в 1607 г., после он был сыгран под гром аплодисментов в обоих университетах и переиздан Джонсоном в 1616 г. без изменений и добавлений. “Вольпоне”,

⁵¹ Prospectus – это публикация, посвященная описанию и рекламе литературного произведения [см., например: The New Century dictionary... 1956: 1412; Collins... 1986: 1228; Roget’s II 1988: 776].

⁵² «Prospectus for *Volpone*» цитируется по английскому изданию [In Black and White 1998: 163–167].

без сомнения, наилучшая комедия на английском языке, не считая произведений Шекспира»). Отечественные литературоведы, в частности, Г.В.Аникин и Н.П.Михальская, говоря о творчестве Джонсона, которое явилось, с одной стороны, своеобразным итогом в истории драматургии английского Ренессанса, а с другой – связующим звеном между реализмом Возрождения и классицизмом XVII в., традиционно отмечают коренное отличие характеров Шекспира и Джонсона. Шекспир в пьесах показывает многогранность, разносторонность в изображении человека, неповторимость индивидуальности. У Джонсона характеры статичны, в них подчеркивается общая, основная, определяющая черта [Аникин, Михальская 1985: 81,82]. Эта точка зрения совпадает с мнением Дж.А.Саймондса, но ни Уайльд, ни Бердсли не разделяли его, сравнивая Джонсона с Шекспиром [Уайльд 1993, 2: 123].

Следующее предложение эссе Бердсли содержит четкую и в то же время эмоциональную характеристику идеи (*conception*), исполнения (*execution*) и достоинств (*merits*) пьесы, выраженную оценочными эпитетами: «*Daring and forcible in conception, brilliant and faultless in execution, its extraordinary merits have excited the enthusiasm of all critics*» («Дерзкая и убедительная по идее, блестящая и безупречная по исполнению, ее незаурядные достоинства вызвали восторг всех критиков»). Для подтверждения собственной оценки Бердсли использует цитату – «восхитительные страницы» (*the most splendid pages*) о «Вольпоне» из «знаменитого труда» (*famous work*) великого французского историка английской литературы (*great French historian of English literature*), которого Бердсли называет «Генри Тэном»⁵³ (*Henry Taine*): «...*œuvre sublime, la plus vive peinture des mœurs du siècle, où s'étale la pleine beauté des convoitises méchantes, où la luxure, la*

⁵³ По всей вероятности, речь идет о французском философе-позитивисте Ипполите Адольфе Тэне (Hippolyte Adolphe Taine), которого Бердсли называет Henri Taine, создателе «Истории английской литературы» (*Histoire de la Littérature Anglaise*, Paris 1863; <http://books.google.ru>). Во время работы над «Вольпоне» Бердсли в письме от 3 декабря 1897 г. просит Мэйбел, чтобы она заказала для него в каком-нибудь французском книжном магазине первый и третий тома «Английской литературы» Тэна, опубликованные в 1863 г. [The Letters... 1970: 400–401].

cruauté, l'amour de l'or, l'impudeur de vice, déploient une poesie sinistre et splendide, digne d'une bacchanale du Titien» («...совершенное творение, самое живое полотно уходящего века, раскрывающее прекрасную полноту дурных вожделений, где сладострастие, жестокость, любовь к золоту, бесстыдству, пороку создают зловещую и великолепную поэзию, достойную вакханалии Тициана»). Обильное цитирование (как и живописные реминисценции) – специфическая черта жанра «эстетической миниатюры» (и шире – литературно-критической эссеистики того времени, в частности О.Уайльда) [Мурат 1993: 481]. В данном случае французский язык и упоминание о Тициане создают *романскую атмосферу*, царящую, по мнению Бердсли, в пьесе.

Далее Бердсли вводит «Вольпоне» в *контекст* творчества Бена Джонсона («Алхимик», «Варфоломеевская ярмарка», «Молчаливая женщина»), при этом отмечая, что нигде больше с таким совершенством не проявился его талант: «изумительный интеллект и пылкий сатирический гений» (*prodigious intellect and ardent satirical genius*). Более того, «Вольпоне» сравнивается с иллюстрированными самим Бердсли сатирами Ювенала, с одной стороны, и комедиями Мольера – с другой.

Бердсли утверждает, что сатирическое начало комедии Джонсона можно сопоставить со знаменитыми творениями латинского поэта по *нафосу* (силе презрения и негодования, страстной злобе) и по поведению *героев*: «The whole of Juvenal's satires are not more full of scorn and indignation than this one play, and the portraits which the Latin poet has given us of the *letchers, dotards, pimps and parasites* of Rome, are not drawn with a more *passionate virulence* than the English dramatist has displayed in the portrayal of the Venetian *magnifico*, his *creatures* and his *gulls*». Если у Ювенала действуют *развратники, глупые старики, сводники, тунеядцы*, то у Джонсона *проделки и плутни* совершает венецианский *вельможа*.

Бердсли размышляет о жанре «Вольпоне», сравнивая его с *комедиями* Мольера «Мизантроп», «Каменный гость», «Скупой», которым больше бы подошло называться *трагедиями*. Безжалостное разоблачение Лиса (Вольпоне) в финале пьесы представляется Бердсли скорее ужасным, чем достаточным:

«Like *Le Misanthrope*, *Le Festin de Pierre*, like *L'Avare*, *Volpone* might more fitly be styled a *tragedy*, for the pitiless unmasking of the fox at the conclusion of the play is terrible rather than sufficient». Напомним, что в финале Вольпоне выдает слугу-сообщника Моску, который плел интриги против своего хозяина, при этом сам Вольпоне тоже лишается всего состояния, нажитого обманым путем [Джонсон 1960].

Бердсли восхищается противоречивым характером героя комедии Джонсона: «*Volpone is a splendid sinner and compels our admiration by the fineness and very excess of his wickedness. We are scarcely shocked by his lust, so magnificent is the vehemence of his passion, and we marvel and are aghast rather than disgusted at his cunning and audacity*» («Вольпоне – это великолепный грешник, вызывающий наше восхищение изяществом и переизбытком его злодеяния. Мы вряд ли шокированы его вожделением – так великолепна неумеренность его страсти, и мы скорее восхищены и ошеломлены, чем чувствуем отвращение к его хитрости и дерзости»). Обобщенно-личная форма «мы» подчеркивает восхищение Бердсли, выраженное каскадом оценочной лексики, а также контрастом великолепия и обмана в характере героя. Этот контраст аллегорически представлен цитатой из работы А.Ч.Суинберна «*Study of Ben Jonson*»: «...there is something throughout of the lion as well as the fox in this original and incomparable figure» («...есть что-то львиное и лисицыно в этой оригинальной и несравненной фигуре»).

Бердсли отмечает в Вольпоне соединение таких доминирующих в итальянском характере черт (*equally dominant in the Italian*), как «способность к удовольствию» (*capacity for pleasure*), «способность к преступлению» (*capacity for crime*) и «страсть к театру» (*the passion for the theatre*). Страсть к удовольствию для Вольпоне, по мнению Бердсли, важнее, чем страсть к преступлению. Для него не так важно *обладать* золотом (он презирает жадность, скупость), как *удовлетворять свои потребности* с его помощью [Парфенов 1982: 62]. Обман окружающих приносит ему искреннюю радость.

Но особое удовольствие Вольпоне, по словам Бердсли, доставляют *театральные переодевания*. Английский художник модерна больше всего ценит актерское мастерство итальянского

плута: «*Disguise, costume, and the attitude* have an irresistible attraction for him, the blood of the *mime* is in his veins. To be effective, to be imposing, to *play a part* magnificently, are as much a joy to him as the consciousness of the most real qualities and powers; and how perfectly Volpone *acts*, how marvellously he *improvises*! He *takes up a rôle* with as much gusto and sureness as a *finished comedian* for whom the *stage* has not yet lost its glamour, and each new *part* gives him the huge pleasure of developing and accentuating some characteristic of his *inexhaustibly rich nature*, and of exercising his *immensely fertile brain*» («Маска, костюм и поза обладают для него непреодолимой притягательностью, кровь мима течет в его венах. Быть эффектным, импозантным, великолепно *играть роль* – это для него такая же большая радость, как осознание самых настоящих способностей и сил; и как совершенно он *играет*, как изумительно *импровизирует*! Он *подхватывает роль* с таким огромным удовольствием и уверенностью, как уже *опытный комедиант*, для которого *сцена* еще не потеряла своего очарования, и каждая новая *роль* доставляет ему громадное удовольствие, развивая и акцентируя некоторые характерные черты его *неисчерпаемо богатой натуры* и упражняя его *необычайно плодovitый мозг*»). Театрализация образа Вольпоне получает всестороннее освещение через подчеркнутую гиперболизацию оценочных характеристик его натуры.

Бердсли вписывает рассматриваемую комедию Бена Джонсона и в контекст культуры рубежа XVI–XVII вв., что характерно для жанра искусствоведческой статьи. Вместе с тем автор заостряет внимание лишь на отражении *итальянской* природы в произведениях *английских* поэтов: «One of the most striking features in Elizabethan and Jacobean drama is the *wonderful knowledge* which our poets possess of the *Italian nature*, but it is generally upon the *more gloomy side* of that nature that they have dwelt with the *greatest success*» («Одна из самых поразительных черт драмы эпохи королевы Елизаветы I и короля Якова I – это прекрасное знание итальянской природы у наших поэтов, но в своей поэзии они наиболее успешно отразили мрачную сторону этой природы»).

Вновь цитируя историю английской литературы Тэна, Бердсли подчеркивает в Вольпоне *beau-idéal*, характерный для Ита-

лии XVII в., каким он представлен в «Жизнеописании Бенвенуто Челлини»: «In *Volpone* we find the *beau-idéal* of manhood as the seventeenth century in Italy conceived it. “Faire de l’homme un être fort, muni de genie, d’audace, de presence d’esprit, de fine politique, de dissimulation, de patience, et tourner toute cette puissance à la recherche de tous les plaisirs, de luxe, des arts, des lettres, de l’autorité, c’est-à-dire, fermer et déchaîner un animal admirable et redoutable”, such, in the words of Taine, was the aim of polite education in the days of Benvenuto Cellini». Тэн подчеркивает, что создать человека, наделенного силой, гениальностью, отвагой, присутствием духа, политическим чутьем, скрытностью, терпением и повернуть все эти способности на поиск удовольствий, роскоши, искусства, литературы, власти – это значит запереть и выпустить на свободу «восхитительное и грозное животное». Французский язык усиливает чувственный, физиологический характер Вольпоне в интерпретации Тэна и Бердсли. По словам русского исследователя комедии Джонсона, *ренессансная личность* в отрицательном ее варианте – это «человек-зверь» [Парфенов 1982: 55].

В последнем абзаце эссе образ Вольпоне получает новый обобщающий акцент через ассоциацию с античностью: «The qualities which the *Latin nations* admire most are *beauty, strength, cunning* and *versatility*, and *Volpone* is Latin to the finger tips» («Качества, которыми латинские нации восхищаются больше всего, – это красота, сила, хитрость и разносторонность, и Вольпоне – латинянин до кончиков пальцев»). Швейцарский историк культуры Пьер Боннар предполагает, что маска ревнивого, скупого, похотливого старика (как общий тип народной комедии) называется Паппом в ателланских зрелищах, Евкалионом у Плавта, Пантолоне в Венеции, Вольпоне у Бена Джонсона и во французском классическом театре, Гарпагоном у Бартола [Боннар 1991: 240].

Наконец, заключительный аккорд эссе Бердсли возвращает читателя к великому английскому современнику Джонсона – Шекспиру – в типологическом сопоставлении *южного* темперамента Вольпоне с *северным* – Гамлета: «He is as perfect an epitome of the *Southern* races as Hamlet is of the *Northern*» («Он такое же совершенное воплощение южной расы, как Гамлет – север-

ной»). Привлекая широкий научный, театральный, поэтический, языковой контекст, Бердсли идет от частного к общему и обратно, играя многочисленными цитатами, реминисценциями, аллюзиями, сравнениями и противопоставлениями.

Прием контраста, неоднократно используемый в тексте организует и композицию *рисунка* «Вольпоне, поклоняющийся своим богатствам» (рис. 9), помещенного вместе с проанализированными выше *замечаниями* [In Black and White 1998: 162]. На одной части листа изображено белое одеяние героя на фоне черной стены, разделенной тонкими и строгими линиями на геометрические фигуры. На другой части – за занавесом из штор – «скрыт» столик-алтарь с множеством драгоценностей. Пустота левой части рисунка противопоставлена множественности деталей правой части. Соединяют обе части заостренный (лисий) профиль Вольпоне и молитвенно сложенные руки, тянущиеся к драгоценностям. Сценичность пространства подчеркивается не только занавесом, но и изящной вывеской с названием пьесы в правом верхнем углу рисунка. Бердсли поддерживает аллегоризм Джонсона в создании отвлеченно-иносказательного образа Вольпоне-Лиса, пришедшего из народной смеховой культуры, обогащая его изощренной чувственностью.

Таким образом, соединение публицистики и художественности, профессионального критицизма и субъективных авторских размышлений, рекламного анонса и личного творчества, театральности и непосредственности в «Искусстве рекламного щита» и «Перспективе для *Вольпоне*» расширяет жанровые границы классического английского эссе, позволяя говорить об эволюции жанра на рубеже XIX–XX вв., в эпоху господства «стиля модерн». Проанализированные нами тексты подчеркивают чуткость Бердсли-художника не только к культуре прошлого, но и к современности, понимание тех новых требований, которые жизнь предъявит искусству XX в.

§ 2.4. РАССКАЗ ОБ ИСПОВЕДАЛЬНОМ АЛЬБОМЕ

«The Story of a Confession Album» – прозаическое произведение Обри Бердсли, опубликованное 4 января 1890 г. в № 429 «Tit Bits» [The Letters... 1970: 18]. Основным предметом повествования становится *альбом* – «своеобразный рукописный аль-

манах», в котором можно было найти песни, стихи, любовные объяснения, «рисунки лучших артистов», «почерк известных литераторов», советы, «травки и сушеные цветы», «вырезанные из книг офорты и гравюры» [Лотман 1983: 241–242]⁵⁴. Альбом одной «барышни» [Пушкин 1986: 250] был доступен всем посетителям дома и являлся важным фактом «массовой культуры» XIX столетия [Лотман 2005: 241].

В рассказе⁵⁵ Бердсли подчеркивается *игровой характер* альбома как забавы, развлечения, шутки (*it is very funny; I had tried to be very funny*). Стараясь соблюдать правила игры, герой сделал шутливую запись в альбоме своей приятельницы, за что лишился невесты, так как в соединении *альбома* и *исповеди* (*Confession Album*) содержится противоречие (*funny to make yourself out as fast or as foolish as possible*). Таким же оксюмороном как *Confession Album*, является словосочетание *private publicity* («приватная публичность»), в котором выражается сущность *исповедального альбома*.

Жанр «Рассказа об Исповедальном Альбоме» исследователи определяют как *short story* [Lavers 1967: 265; Zatlin 1990: 3]. *Short story* – относительно короткое повествование, которое должно произвести единственный главный эффект (*a single dominant effect*) и которое содержит элементы драмы (*the elements of drama*), т.е. концентрируется на единственном характере и единственной ситуации в единственный момент времени (отсюда принцип единства – *unity*). Герой в *short story* выступает против основ (*a background*) или вовлекается в ментальное или физическое действие (*mental or physical action*), в ситуацию. Драматический конфликт (*dramatic conflict*) – коллизия противоположных сил – лежит в основе каждой *short story* [Shaw 1972: 249].

По своему размеру «Рассказ об Исповедальном Альбоме» соответствует *short short story* или *vignette*. Виньетка – француз-

⁵⁴ Традиция альбомов известна в Европе со средних веков: «...в XVI–XVII веках они были популярны у странствующих студентов». В Германии альбом назывался *Stammbuch*, в Англии – *keepsake* [Чеканова 2003]

⁵⁵ Рассказ «The Story of a Confession Album» цитируется по изданию [In Black and White 1998: 183–189].

ский термин для обозначения маленького отрывка, краткого эпизода, сцены, описания. Он предполагает создание «приятной картины» (*a pleasing picture*) или «краткого впечатления» (*a brief impression*) [Shaw 1972: 286]. Под виньеткой подразумевается также *орнамент, украшение, небольшой рисунок* в начале или в конце текста в рукописи или книге, поэтому виньетка связана с альбомом. Бердсли создал серию графических виньеток к книге С.Смита и Р.Шеридана «Острословия» («*Bon-Mots*» by S.Smith, R.Sheridan), на которых изображены причудливые, гротескные существа.

Случай, описанный в рассказе Бердсли, связан с «любовью», точнее – с замужеством. Автор использует французские слова: *fiancée* наряду с английским *intended* – по отношению к невесте Miss..., чье имя остается неизвестным для читателя, и *beau ideal* – по отношению к воображаемой *Emily*, которая наделена именем, но не существует в действительности (*without a particle of truth*). Собственно *любовь* в рассказе не упоминается, она заменяется словами *desirable, satisfaction, happiness, pleasure*.

The general opinion (общественное мнение) – главное, что высмеивается в произведении. Его составляют, во-первых, круг *приятелей* героя: «At first I had to put up with a considerable amount of chaff from my old chums» («Сначала я должен был стерпеть множество подшучиваний моих старых приятелей»). Отношение к ним автора подчеркивается аллитерацией в словах *chaff – chums*. Во-вторых, это *незамужняя тетка*, ожидающая кусок свадебного торта: «I nearly lost the friendship of a maiden aunt for having omitted to send her a piece of the wedding-cake» («Я чуть не потерял дружеское расположение незамужней тетки из-за того, что не прислал ей кусочек свадебного торта»). Комизм выражен через парадоксальность ситуации и бытовую деталь. В-третьих, это *дед* героя, полностью вставший на сторону его бывшей невесты: «My grandfather wrote me a long letter, telling me that I had acted disgracefully in jilting Miss ..., and that he considered she had shown the greatest delicacy and good feeling in not bringing a “breach-of-promise” against me» («Мой дедушка написал мне длинное письмо, утверждая, что я действовал позорно, изменив Мисс..., и что он решил, что она проявила величайшую деликатность и добрые чувства, не выставив против меня обви-

нения в “нарушении обязательства” жениться»). Используя юридический термин *breach-of-promise* как комический прием, Бердсли вновь подчеркивает парадоксальность ситуации. Наконец, общественное мнение в рассказе выражает *общая подруга*, в доме которой произошли решающие события.

Удивление и шок, которые герой пережил *как философ* («Being a bit of a *philosopher*, I sustained the blow better than might have been expected»), связаны с тайной (*the mystery*), которую он хотел разгадать и ключ к которой был недоступен для него из-за его скромности и норм общественного поведения: «But nothing they said afforded me the slightest *clue* to *the mystery*, while I, always bashful, was far too timid to speak on the subject myself» («Но ничего из того, что они сказали, не дало мне ни малейшего ключа к разгадке тайны, в то время как я, всегда застенчивый, был слишком робок, чтобы заговорить об этом сам»).

В повествование от лица рассказчика вводятся *письмо* бывшей невесты и *запись* в альбоме, которые становятся значимыми в судьбах героев и поворачивают сюжет. Письмо о расторжении помолвки может восприниматься как *завязка* событий. После его получения великое удовольствие, которое испытывает герой (*pleasure was great*), сменяется удивлением (*astonishment*). Загадка содержится в самом содержании письма, в котором объяснения поступку нареченной не дается: «***After the discovery*** I made *this morning*, all is at an end between us. I leave England to-morrow. “p.s. Your presents shall be returned by Parcel Post”» («После открытия, которое я сделала этим утром, все между нами кончено. Я покидаю Англию завтра. “p.s. Ваши подарки будут возвращены по почте”»). Вспыльчивость и решительность героини подчеркивается временным противопоставлением *this morning – to-morrow*. Запись в Альбоме, обнаруженная героем в конце рассказа, воспринимается как *развязка*, т.е. разрешение загадки: «I had tried to be very funny and had written without a particle of truth, “Sitting beside Emily”. Now, unfortunately, “Emily” was not the name of my intended» («Я попытался быть очень забавным и написал без особой правды: “Сидеть подле Эмили”. К сожалению, “Эмили” не было именем моей нареченной»). Реакция героини, заинтересованно (*interest*) читающей запись в аль-

боме, сменяется «яростным припадком истерики» (*violent fit of hysterics*), который объясняет ее письмо о разрыве помолвки.

Нарушение симметрии в композиции, как и *пуант*, Н.Д.Тамарченко считает признаком *новеллы* [Теория литературы 2004: 389]. Роль *случайности* выражается в настойчивом повторении глагола *to appear* и прилагательного *unfortunate* (*unfortunate event, unfortunate page*). В рассказе Бердсли значимы и такие повествовательные элементы, как (1) обрамление, представляющее собой авторские размышления об исповедальном альбоме и подчеркивающее кольцевую композицию рассказа; (2) воспоминание о прошлом, составляющее основной сюжет (указание на время очень подробное); (3) повествование от первого лица (рассказчика и главного героя), по сути – его монолог, что характерно для исповеди⁵⁶; (4) введение в повествование диалога, письма и записи в альбоме. Все вышеуказанные приемы характерны для *modern short story*, чью традицию связывают с Э.По, Мопассаном, Мериме, Золя, Тургеневым, Чеховым, Горьким, Стивенсоном, Гарди и др. [Shaw 1972: 249].

Рассказ Бердсли начинается с *обобщения*, в котором выражается отрицательное отношение автора к исповедальному альбому. Иронический эффект создается характеризующими альбом выражениями *minor nuisances* (*незначительные, или печальные, неприятности*) и *none surpass*: «Of all the *minor nuisances* of life, I think *none surpass* the Confession Album» («Из всех незначительных неприятностей жизни, я думаю, нет превосходящей Исповедальный Альбом»). Бердсли сравнивает исповедальный альбом как *private publicity* с инквизицией, используя прилагательное «скверный» (*miserable*): «It is a *miserable* sort of private publicity, a new *inquisition*, though no doubt it is as well-meant as the old one» («Это скверная разновидность *private publicity*, новая инквизиция, хотя, без сомнения, она тоже создана из лучших побуждений, как и старая»). Наконец, исповедальный альбом сравнивается с болезненной ортодоксальностью тех, кто заявля-

⁵⁶ Однако в жанре исповеди, в отличие от рассказа-виньетки, «рассказчик (сам автор или герой) впускает читателя в самые сокровенные глубины собственной духовной жизни, стремясь понять “конечные истины” о себе, своем поколении» [Ваховская 2001: 320].

ет, что Шекспир – их любимый поэт, Бетховен – любимый композитор, а Рафаэль – любимый художник: «...*though even worse than this is the painful orthodoxy of those individuals who claim Shakespeare for their favourite poet, Beethoven for their favourite composer, and Raphael for their favourite painter*». Здесь повторяется тема проанализированного ранее афоризма «Шекспир».

В финале рассказа герой возвращается к характеристике Исповедального Альбома, акцентируя внимание на его роли в собственной жизни: «The sight of a Confession Album fairly makes me feel queer now. My friends seem to know this, so I am spared the aggravation of having to give my opinions succinctly on subjects of which I am perfectly ignorant» («Вид Исповедального Альбома теперь заставляет меня неважно себя чувствовать. Мои друзья, кажется, знают об этом, поэтому я избавлен от необходимости высказывать свое мнение о предметах, в которых я совершенно ничего не понимаю»). Финал рассказа спокойный, не драматичный и даже положительный, хотя помолвка героя расстроилась. Комический эффект связан с избавлением рассказчика от необходимости впредь писать в Исповедальных Альбомах.

Таким образом, рассказ-виньетка об Исповедальном Альбоме строится на жанровом оксюморе, соединяющем такие противоположные установки, как исповедальность и публичность. Парадоксально подменяя любовь помолвкой, а реальные чувства – игрой воображения, автор заставляет героя-рассказчика переживать не столько разрыв отношений, сколько загадочность и курьезность ситуации. Гротескное изящество Бердсли-прозаика, витиеватость сюжетной линии и неожиданность кульминационных точек сродни «виньеточному» стилю Бердсли-графика.

Глава 3

«ПОД ХОЛМОМ, ИЛИ ИСТОРИЯ ВЕНЕРЫ И ТАНГЕЙЗЕРА» КАК ОПЫТ «СИНТЕТИЧЕСКОЙ» КНИГИ

За время недолгого творческого пути (около десяти лет) Бердсли попробовал свои силы в самых разных литературных жанрах. «Человек незаурядных дарований», «ренессансная натура» – ему было «тесно внутри одного вида искусства» [Савельев 2007: 274]. Незаконченное прозаическое произведение «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» (*Under the Hill or The Story of Venus and Tannhäuser*, 1894–1898) с авторскими рисунками было той формой, в которой Бердсли хотел *объединить все* созданное ранее, максимально выразив главное стремление эпохи – идею синтеза. Специально для «Истории Венеры и Тангейзера» создавалась «Баллада о парикмахере» с рисунком. Прозаический фрагмент «Леса Офрея» можно считать наброском к девятой главе романа, а афоризм о «Stabat Mater» Россини – к десятой. Впрочем, связь с самым объемным незаконченным литературным творением графика можно обнаружить в каждом из проанализированных нами ранее произведений Бердсли – писателя и художника.

Неоднозначность жанрового определения «Под Холмом» подчеркивает синтетическую природу произведения. Исследователи видят в нем черты разных жанров. У самого Бердсли в заглавии используется слово *story*, которое обозначает повествование вообще и близко русскому термину *повесть* (именно так называют «Историю Венеры и Тангейзера» И.М.Катарский [История английской литературы 1958: 69], К.Н.Савельев [Савельев 2005: 20–24], А.Ю.Тимашков [Тимашков 2008: 483–486]). Вместе с тем, *story* близко итальянскому термину *новелла* (*novella*), обозначающему короткое прозаическое повествование («short prose narrative»), сравнимое по длине с «long short story» или *novelette* («short novel») [Shaw 1972: 190, 189]. Бердсли в предисловии к своему произведению употребляет слово *history* [Beardsley 1996: 69], придавая событиям частной жизни героев характер всемирной истории.

Другие исследователи называют «Под Холмом» близким к *story* термином *tale* [Weintraub 1967: 164, 170] или *erotic tale*

[Calloway 1998: 10]. *Fairy tale*, или *сказкой*, называет свое произведение сам автор [The Letters... 1970: 107], а также К.Фосс [Beardsley 1955: 16]. *Tale* – это повествование о реальных или воображаемых событиях или происшествиях. Ведя свое происхождение от старого английского слова *speech*, *tale* часто относят к простым историям (*stories*) со свободно развивающимся сюжетом, рассказанным от первого лица (Chaucer's *The Canterbury Tales*, Jonathan Swift's *A Tale of a Tub*, Sir Walter Scott's *Wandering Willie's Tale*). Термин *tale* может также относиться к роману (Charles Dickens' *A Tale of Two Cities*, Arnold Bennett's *The Old Wives' Tale*) [Shaw 1972: 269].

С другой стороны, «Под Холмом» приближается к роману. Такое жанровое определение дают ему большинство исследователей: *novel* [Macfall 1928: 74, 84; Н.Маас – см. The Letters...1970: 41; Fletcher 1987: 150; Weintraub 1967: 170; Lavers 1967: 247], *obscene novel* [Macfall 1928: 78], *erotic novel* [Nelson 2000: 171], *romantic novel* [Raby 1998: 58; Slessor 1989: 68; Reade 1967: 350, Clark 1979: 132], *rococo novel* [Slessor 1989: 71]. Называя «Под Холмом» *романом*, нужно иметь в виду не столько повествование о реальном времени и реальных событиях, что характерно для *novel*, сколько создание «чудесного мира в авантюрном времени», как в хронотопе рыцарского романа [Бахтин 2000: 83], т.е. красочные сцены (*colorful scenes*), страстную любовь (*passionate love*) и сверхъестественные приключения (*supernatural experience*), характерные для жанра *romance* [Shaw 1972: 236]. Если одни исследователи называют «Под Холмом» *romance* [Jackson 1988: 122; Easton 1972: 139], то другие видят его своеобразие в соединении жанра *эссе* и стиля *рококо* (*essay in Rococo*) [Walker 1948: 19].

Синтетическая природа «Под Холмом» выражается в самом замысле произведения как *Книги*. В августе 1894 г. Бердсли пишет, что создание *Книги* (*the Book*) доставляет ему огромное удовольствие (*great pleasure*) и продвигается хорошо, но медленно. В ноябре этого же года автор восторгается: «The Book really will be fine. I certainly don't mean to hurry». Книга всецело занимает мысли Бердсли. Во время приступов легочных кровотечений, которые не только приносят жестокие физические мучения, но и надолго останавливают работу, Бердсли весь день

находится в подавленном состоянии, беспокоится о своем «любимом Венесберге» (*beloved Venusberg*) и не может думать ни о чем другом (письмо Эвансу от ноября 1894 г.) [The Letters... 1970: 73,79]. Своей «первой книгой» (*my first Book*) называет автор «Историю Венеры и Тангейзера» [Beardsley 1996: 69].

В своем замысле Бердсли развивает идею французских символистов о создании «синтетической», универсальной Книги. В 1885 г. Стефан Малларме в письме к Полю Верлену пишет, что мечтает о *Книге*, в которой проявится *связь всего со всем*. Это «единственная Книга <...> только она одна и существует, и всякий пишущий, сам того не зная, покушается ее создать, даже Гении» [Малларме 1995: 411]. Такая Книга является «орфическим истолкованием Земли», в котором «заключается подлинное призвание поэта и высшее предназначение литературного действия»; в «подобной книге все – от ритма, безличного и живого, вплоть до нумерации страниц – должно соотноситься с требованием этой мечты, или Оды» [Поэзия французского символизма 1993: 427].

Одной из попыток Малларме создать *мировую Книгу* является «*Igitur*», дошедший до нас во фрагментах. Жанровую принадлежность этого текста определить трудно. Сам Малларме называл его «повестью», хотя по содержанию «это скорее мистерия, в которой поэт более открыто, чем где-либо еще в своем творчестве, обращается к фундаментальной метафизической проблематике» [Зенкин 1995: 33]. В свою очередь «метафизика» Бердсли, балансирующего на грани жизни и смерти, греха и благочестия, зрения и слуха, слова и изображения, поэзии и прозы, свидетельствует о *закате викторианской эпохи* и в своем утопическом стремлении «охватить» и «завершить» всю историю культуры предвосхищает не только *модерн*, но и *постмодерн*.

По мнению А.Лаверс, Бердсли соотносил завершение своей *Книги* с завершением собственной жизни [Lavers 1967: 247]. Однако незавершенность «Истории Венеры и Тангейзера», создаваемой автором, по словам А.Саймонса, с «трогательным упорством» (*pathetic tenacity*) [Beardsley 1925: 15], связана не только с ранней смертью художника, но и с поиском *универсальной синтетической* романной формы, который продолжают в XX в. Марсель Пруст, Джеймс Джойс, Вирджиния Вулф и др.

Первое упоминание о литературно-художественном проекте «История Венеры и Тангейзера» встречается в письме от 27 июня 1894 г. к Ф.Г.Эвансу. В это время Бердсли посещает представления опер Р.Вагнера и обеспокоен, как бы они не повлияли на его собственную интерпретацию художественных образов⁵⁷. Очередной концерт откладывается на месяц, чему молодой автор рад: «...I can finish a big long thing of the reveals in act I of *Tannhäuser* – it will simply astonish everyone» [The Letters... 1970: 71–72]. *Большой и длинной*, вероятно, задумывалась и книга Бердсли, которую автор так и не смог *завершить*.

Существует несколько версий незаконченного романа Бердсли. Первая имеет название «The Story of Venus and Tannhäuser» и делает главными героями Венеру и Тангейзера. Полностью этот вариант романа был опубликован только после смерти автора в 1907 г. Л.Смитерсом и позже переиздан [Beardsley 1996: 65–123]. Бердсли предложил несколько уже написанных им глав «Истории Венеры и Тангейзера» издателю Джону Лейну, планируя их выход на начало 1895 г. [The Letters... 1970: 76]. Однако скандал, связанный с арестом О.Уайльда, увольнение Бердсли из журнала «The Yellow Book», отказ Дента поддержать молодого художника задержали их выход до января 1896 г. Первые три главы появились в № 1 журнала «The Savoy», издаваемого Л.Смитерсом, под названием «Under the Hill» вместо «The Story of Venus and Tannhäuser» и с другими именами героев (первоначальные Венера и Тангейзер были заменены на Елену (*Helen*) и аббата Фанфрелюша (*Abbé Fanfreluche*)⁵⁸. В апрельском номере опубликована четвертая глава произведения⁵⁹. В июле 1896 г. Л.Смитерс объявляет, что выпуск романа по частям будет прекращен, но произведение будет издано в форме книги с множе-

⁵⁷ Примечательно, что, отталкиваясь от Вагнера, Бердсли в своей интерпретации немецкой народной баллады о Тангейзере с ее антиклерикальной направленностью [Немецкие народные баллады 1959: 50–56], оказывается ближе к Гейне [Гейне 1971: 160–167], а не к Вагнеру.

⁵⁸ Возможно, аллюзии на образы Елены Прекрасной, за которой Фауст спускается в подземное царство [Гете 1986: 13–421], и образа аббата де Бюкуа у Жерара де Нерваль [Нерваль 1985].

⁵⁹ Эти четыре главы опубликованного в сокращенном виде романа соответствуют семи главам полного варианта.

ством иллюстраций (*in book form with numerous illustrations* [The Letters... 1970: 135]), чего так и не произошло при жизни художника. «Журнальный» вариант был опубликован Д.Лейном в виде книги с рисунками автора в 1904 г. [Beardsley 1904: 7–36] и переведен на русский язык в 1905 г. в № 11 «Весов» [Бердслей 1905: 30–49]. Он содержал несколько рисунков Бердсли, и русский читатель смог познакомиться с «синтетической» книгой английского графика.

Бердсли создавал текст романа «Под Холмом» и рисунки к нему одновременно, о чем свидетельствуют как его письма, так и сама публикация глав романа вместе с листами в «The Savoy». В течение 1895–1896 гг. были созданы девять иллюстраций: «Аббат» (*The Abbé*), «Туалет» (*The Toilet*), «Разносчики фруктов» (*The Fruit-Bearers*), «Для третьей картины “Золота Рейна”» (*For the Third Tableau of Das Rhinegold*), «Возвращение Тангейзера в Венесберг» (*The Return of Tannhäuser to the Venusberg*), «Святая Роза из Лимы» (*St. Rose of Lima*), фронтиспис «Венера между божествами жизни и смерти» (*Venus*), заставка «Портрет Венеры» (*Portrait of Venus*), фронтиспис и титульный лист к роману (рис. 10–16). Первые четыре рисунка были опубликованы вместе с романом.

Произведение «Под Холмом» получило самые разнообразные оценки исследователей: от резкого отрицания (это «глупая болтовня, лишенная чувства и художественности» [Macfall 1928: 78]) до восхищения («прелестный опыт рококо в литературе» [Росс 1992: 229]). Интерес современников Бердсли и исследователей в основном вызывает язык романа (А.Саймонс, Х.Макфолл, С.Уэйнтрауб). Тангейзер часто интерпретируется как автобиографический герой (Н.Евреинов, Х.Макфолл, Б.Брофи).

Главные персонажи романа «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» (1894–1898) относятся к разным культурным эпохам и символизируют разные виды искусства. Венера – античная богиня любви и красоты, связанная прежде всего с визуальной образностью. Пальма первенства в ее изображении принадлежит в античности – скульптуре, в европейской культуре – живописи. Тангейзер – герой немецкой средневековой легенды, рыцарь-миннезингер («певец любви») – символизирует

музыкальное начало. В европейском сознании конца XIX в. он прочно связан с одноименной оперой Р.Вагнера.

Венеру и Тангейзера часто рассматривают как языческий и христианский символы. Исследуя поэзию рыцаря по фамилии Tannhäuser, М.Г.Белоусов отмечает, что «сильное чувственное и гедонистическое начало» не подвергает сомнению «основы христианской веры Тангейзера»: «Тангейзеру был свойственен не суровый идеал крестоносца с его требованием самоотречения и стойкости, а некий оптимистический фатализм – он считал, что за стойкость в вере и безропотное перенесение несчастий, Бог не оставит его, даже если он сейчас грешит с точки зрения христианской морали» [Белоусов 2003: 11–12]. По мнению К.Н.Савельева, в романе Бердсли Венера «предстает как символ языческой чувственности, противостоящей христианскому аскетизму Тангейзера, за идеализацией которого легко угадывается авторское “я”» [Савельев 2003: 231]. На наш взгляд, характерная для творчества Бердсли самоирония распространяется и на Тангейзера.

Художественный синтез в книге Обри Бердсли «Под Холмом» обусловлен как творческой индивидуальностью талантливого художника (музыканта, графика, литератора), так и характером эпохи (формирование стиля модерн). Основу художественной деятельности Бердсли как графика составили многочисленные иллюстрации к произведениям литературы, музыки и театра. Незаконченный роман «Под Холмом» – самое значительное произведение, в котором многогранная одаренность художника проявилась непосредственно в синтезе *искусства слова и изображения*.

В книге Бердсли осуществляется синтез не только романа и иллюстрации, но и всех видов искусства (музыка, танец, живопись, архитектура, поэзия, театр) и составляющих культуры (быт, костюм, трапезы, прогулки, развлечения) как в их исторических проявлениях, так и в современном автору состоянии. В романе сопоставляются и взаимодействуют не только английская, французская и немецкая культуры (от специфических особенностей языка до выдающихся проявлений духа), но также Восток и Запад, Античность и Средние века, Ренессанс и Декаданс.

§ 3.1. ТУАЛЕТ ВЕНЕРЫ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Для богини любви и красоты *внешний вид*, несомненно, имеет определяющее, если не самое главное, значение. Среди сюжетов, связанных с Венерой [см., например: Мифы народов мира 1980, 1: 135–136], излюбленным у художников и поэтов называют сюжет «Туалет Венеры» [Мифы в искусстве... 1993: 195]. Особенно распространен он, конечно, в изобразительном искусстве.

В большинстве античных статуй Венера (в Древней Греции – Афродита), богиня красоты и любви (в более древних культах – плодородия), обнажена, ее волосы собраны в прическу. Филострат в описании картины «Певицы священных гимнов» говорит об обнаженной и полной стыдливости прекрасной Афродите. К ее статуе, изображенной на полотне, хочется прикоснуться, потому что невозможно принять ее за нарисованную [Филострат 1996: 59]. Распущенные волосы богини акцентированы на знаменитом рельефе «Рождение Афродиты». По свидетельству французского художника Рене Менара, есть изображение Венеры, выжимающей роскошные волосы (Венера Анадиомеда) [Мифы в искусстве... 1993: 203]. Античное искусство эволюционирует от бесформенных изображений богини-прародительницы к символу женской красоты и чувственной любви. Среди наиболее известных статуй античной богини Р.Менар называет Венеру Мелосскую, Венеру Капитолийскую, Венеру Медицейскую, которая также носит название Венеры Genetrix, если изображена с обнаженной грудью и в длинной одежде, в руке – гранат, и Венеры-победительницы, если держит копьё и шлем [там же: 197, 203].

Средневековые изображения Венеры, встречающиеся, например, в книжной миниатюре, «носили знаково-аллегорический характер, недвусмысленно негативный. Это всегда указание на мерзкий грех любодеяния, сладострастия» [Любовь земная и небесная 2001: 128]. В живописи Возрождения и последующих веков изображения почти обнаженной богини подчеркивают чувственный характер образа, его телесность. Основные живописные сюжеты: рождение (вариант – купание),

отдых (вариант – сон), туалет (вариант – перед зеркалом), триумф (варианты – поклонение, праздник), любовные похождения с Марсом и Адонисом (вариант – изображение с Амуром и Сатиром).

Сюжет «туалет Венеры» актуализируется в живописи XVI–XVIII вв. Его предвосхищают картины Боттичелли «Рождение Венеры» (ок. 1485) и Джорджоне «Спящая Венера» (1508–1510). Вариант «Туалета Венеры» – «Венера перед зеркалом» – появляется у Тициана (венецианская школа XVI в.), где он соединяется с мотивом триумфа, о котором свидетельствует Амур, надевающий венок на голову богини. Только намечающееся в картине «раздвоение» Венеры перед зеркалом развивается и становится основным в работах художников XVII в. – Рубенса и Веласкеса. Душа, отраженная в зеркале, противопоставляется телу, которое изображено на переднем плане. У Рубенса (фламандское барокко) делается акцент на прелести телесного образа, негр подчеркивает золотистость кожи и волос Венеры. Преклоняясь перед женщиной, художник воспринимает ее «прежде всего как самку, символ плодородия» [Лазарев 1974: 50]. У Веласкеса (испанское барокко) в большей степени заострено трагическое разделение души и тела, подчеркнутое S-образным изгибом фигур. В обеих картинах очевиден постепенный отход от классических форм. Амурчики воспринимаются не как «путти», а как мальчики.

Собственно сюжет «Туалет Венеры» с множеством персонажей и деталей (грации, амур, ленты, цветы и т.д.) особенно близок итальянскому маньеризму (Аннибалле Карраччи) и французскому рококо (Франсуа Буше). Именно эту линию продолжает английский график стиля модерн Обри Бердсли, опираясь на подчеркнутую телесность образа Венеры, его визуальное воплощение в культуре. Однако, описывая в романе свою героиню, автор утверждает, что «видевшие Венеру только в Ватикане, в Лувре, в Уффици или в Британском музее, конечно, не могут себе представить, как прекрасна и восхитительна она была в действительности» [Бердслей 2001: 49]. Сравнение героини романа с Венерами из знаменитых музеев ориентирует на визуальность образа богини любви.

У Карраччи фигура Венеры занимает почти все полотно, располагаясь в левой, наиболее акцентной, по мнению А.Дина [см. Арнхейм 1974: 43], стороне полотна, и выделяется величием форм, которая подчеркнута колористически. Основная гамма картины – золотисто-зеленая. Золотой – божественный цвет, а зеленый, по словам В.Кандинского, – наиболее спокойный. Это основная летняя краска, «когда природа преодолела весну – время бури и натиска – и погрузилась в самодовольный покой» [Кандинский 1992: 70]. На картине Буше Венера изящная, в розово-голубых тонах, почти фарфоровая. Не случайно этот сюжет выбран для эмалевого медальона.

В романе Бердсли и на иллюстрациях к нему Венера прекрасная, величественная и высокая, но в то же время легкая, изящная, стройная и даже маленькая, как девочка. Графический контраст белого и черного оживляется в тексте яркой палитрой гардероба. Множественность и хаотичность окружения богини у Бердсли усиливается, принимая подчеркнуто гротесковый характер. Прелестные амуры заменяются на уродливых карликов и маникюршу миссис Марсапл, а обнаженные грации – на раздетых слуг, служанок и парикмахера Космэ.

У Карраччи длинные пряди волос Венеры причесывают три прелестные грации. Удлиненные формы обнаженных тел свидетельствуют о маньеризме художника. У Буше волосы богини убраны в прическу из мелких завитков, что характеризует стиль рококо. Грации здесь заняты в основном украшениями. В романе Бердсли созданию прически Венеры посвящается почти половина второй главы, а на иллюстрации (рис. 11) в глаза бросаются прежде всего чудовищные шевелюры окружения богини. На картинах Карраччи и Буше полуобнаженная Венера едва прикрыта накидкой. Бердсли подробно описывает детали гардероба Венеры, однако они призваны лишь подчеркнуть красоту и сексуальность обнаженного тела.

На полотне Карраччи не видно отражения Венеры в зеркале. Кажется, что богиня сквозь его раму любит себя не собой, а мужской статуей на пьедестале в саду. У Карраччи «в применении к образам библейского или антично-мифологического круга вряд ли возможно говорить о действительном синтезе идеала и реальности» [Ротенберг 1989: 164]. На картине Буше Венера, уве-

ренная в своей неотразимости, отвернулась от зеркала, в котором отражается ее прелестный профиль. Красная накидка подчеркивает несомненный триумф богини любви и красоты. Во второй главе романа Бердсли «зеркалом», которое само любит-ся прелестным обликом Венеры, становятся глаза повествователя. На иллюстрации «Туалет Венеры» изображаются по меньшей мере два зеркала, хотя эффект отражения создается не в них, а в сочетании точек, пятен и изогнутых линий на поверхности листа.

Таким образом, Бердсли переосмысляет живописную традицию в духе модерна через синтез словесного и визуального искусств. Кроме иллюстрирования литературного текста, он обращается к *экфрасису* – словесному описанию произведения искусства в другом произведении – и в первую очередь к полотнам, на которых изображена Венера [Савельев 2005: 24]. Описание вымышленных картин находим в десятой главе книги, когда Венера и Тангейзер посещают мастерскую художника Де Ла Пина. Он показывает небольшое полотно, одну из своих «восхитительных, утренних» картин (*small canvas, one of his delightful morning pieces*), изображение на которой подробно охарактеризовано (р.122)⁶⁰. Если образ парикмахера Космэ акцентирует осязательные и обонятельные ассоциации, то образ Де Ла Пина – непосредственно зрительные.

Ко второй главе под названием «О том, каким образом была причесана и одета Венера» (р.79) Бердсли создал лист «Туалет Венеры» (1896). По словам Н.Евреинова, графика Бердсли «в линиях раскрывает очарование, которое было лишь замкнуто в литературных строках» [Евреинов 2001: 30]. На наш взгляд, взаимодействие графики как пространственного и непосредственно изобразительного искусства с временным и непосредственно выразительным искусством слова происходит у Бердсли по диалогическому принципу *взаимной дополнительной и серьезно-шутливой игры*.

⁶⁰ Здесь и далее английский текст «Under the Hill» цитируется с указанием страниц по изданию [Beardsley 1996: 65–123]; русский перевод «Под Холмом» цитируется с указанием страниц по изданию [Бердслей 2001: 35–87].

В тексте романа подчеркивается временная последовательность событий с ужином в центре, а туалет Венеры – это подготовка к ужину. На временные отношения во второй главе, посвященной туалету, указывают фразы в начале абзацев (*Before a toilet; As the toilet was in progress; When the toilet was at the end; at the same moment; in the middle of it all*). Примечательна игра временными и пространственными значениями предлогов *before* и *in the middle of*. По сути, указание на время в тексте романа – лишь условный повествовательный прием, как и изображение часов на туалетном столике на иллюстрации. Композиция романа в целом и второй главы, в частности, представляет собой чередование статичных описательных фрагментов, которые к тому же периодически повторяются и варьируются. Сама история была задумана автором «как ряд сцен и ситуаций» [Савельев 2005: 22]. Вместе с тем поражает стройность каждой главы на образном и стилевом уровнях. Вопреки шутливому утверждению Н.Евреинова о том, что Бердсли рассматривает женщину «с ног до головы» [Евреинов 2001: 20], описание Венеры во время туалета разворачивается в обратном порядке – с верхней части головы (прическа) до кончиков ног (туфли).

Начинается туалет Венеры с прически. Волосы – основной атрибут богини, символ ее женского обаяния и сексуальной энергии. Мотив волос заявлен уже в предваряющих главу строках: «о том, каким образом была *причесана* <...> Венера» (р.79). Н.Евреинов пишет о головках, «бывших <...> последним пунктом образа “богинь”, у которых прическа важнее окружающего их ореола!...» [Евреинов 2001: 21]. Примечательно, что в романе Бердсли создание прически обозначается словами французского происхождения (*coiffer, coiffing, coiffeur*). Французские слова встречаются на всем протяжении романа, передавая в основном нюансы обонятельных и осязательных ощущений. В последнем абзаце два французских слова «*frôler*» («слегка касаться» – о голубях) и «*mêlée*» («драка» – о карликах) выделяются курсивом, подчеркивая характер окружающей Венеру атмосферы (р. 82, 83). Вместе с тем домашний халат Венеры, который в русском издании романа переводится как *канот* (от фр. *capote* – домашняя женская распашная одежда широкого покроя), Бердсли называет *dressing-gown*, зато домашние туфли (*slippers*) обо-

значаются как *pantoufles* в начале абзаца с их подробным описанием.

Торжественная поза богини во время причесывания вызывает у повествователя одновременно средневековые (*Notre Dame*) и античные (*des Victories*) ассоциации: Венера «сидела перед туалетным столиком, сияющим, как *Notre Dame*, в то время как куафер Космэ возился с ее надушенными волосами», «прелестные замысловатые локоны <...> спадали, как легкое дыхание, на лоб, под самые брови, и извивались, как усики цветов, вокруг нежной шеи» (с. 46).

Выраженный в одном предложении процесс причесывания как заботливый и ласкающий (*was caring, caresses*) передается через запахи (*scented chevelure*), звуки (*tiny silver tongs*) и осязательные ощущения (*warm from ... the flame; delicious intelligent curls; clustered like tendrils*), усиленные аллитерацией звуков [k], [s], [t], [n], [l]. Парикмахер (*coiffeur*) с французским именем *Cosmé* – загадочная фигура мастера, не лишённого таланта и вдохновения, очень странная («the antique old thing with a girlish giggle under his black satin mask» – p. 81), в черной атласной маске (в маске бродит по саду и автобиографический герой Бердсли – Тангейзер).

Осязательные ассоциации вызывают и крошечные щипчики (*tiny silver tongs*), с помощью которых создается прическа богини. Они согреты «ласками пламени» (*warm from the caresses of the flame*). Прелестные локоны (*delicious intelligent curls*) спадают на лоб, на брови легко, как дыхание, как вздох (*fell as lightly as breath*), вьются, как усики вокруг шеи (*clustered like tendrils round her neck*). Интересно, что *tendril* – это (1) ботанический усик, (2) завиток (волос); одно из значений *curl* – курчавость (болезнь растений), а *cluster* переводится как (1) расти пучками, кистями или гроздьями, (2) собираться группами, толпиться, тесниться и т.д. «Природность» формы соединяется с искусственностью, декоративностью завивки, вплетая растительное начало модерна в художественное пространство романа. Значения слов посредством метафоризации создают атмосферу игры, что в образной системе подчеркивается загадочной фигурой парикмахера Космэ.

На графическом листе «Туалет Венеры» одетая в черное фигура Космэ располагается в центре и совершает основное «священнодействие». Если в романе пол парикмахера определяется как мужской, то на рисунке это «старое древнее существо» имеет пышные женские формы и одето в женское платье с кружевами. Контраст *черной* фигуры Космэ с *белыми* руками и *белой* фигуры Венеры с *черными* волосами создает атмосферу таинственной игры: невозможно определить, чьи пальцы касаются волос богини и чья рука держит на ее коленях зеркальце. Визуальное «слияние» дает возможность предположить, что Космэ, словно обхвативший Венеру, – ее тень: черная маска Космэ с белыми прорезями – обратное отражение белого лица Венеры с черными черточками вместо глаз. Эта игра усложняется новым по сравнению с иллюстрациями к «Саломее» Оскара Уайльда стилем: тонкая паутинка декора на контрастном пятне напоминает серебристый орнаментальный фон на картинах Гюстава Моро, изображающих танец Саломеи.

В тексте романа ассоциативно-игровая связь куафера Космэ с автором-повествователем тоже подчеркивает особую значимость волос Венеры, процесса искусного причесывания: сразу после ответной реплики парикмахера безличная до сих пор речь повествователя сменяется признаниями от первого лица с глаголом сослагательного наклонения: «Мне больно было бы передавать вам...» (*It would pain me horribly to tell you about...*), «Я хотел бы поговорить о ней подробнее...» (*I should like to speak more particularly about her...*), «Но боюсь, что...» (*But I am afraid that...*). Именно эти два абзаца, в которых «выглядывает» автор, обрамляют и выделяют основное описание обнаженной Венеры.

На иллюстрации непослушные пряди шевелюры Венеры под изящным движением белой ручки визуально преобразуются в витиеватую тиару, которая оказывается рамой зеркала позади богини и получает развитие в украшениях уголка с туалетным столиком. В композиционном отношении левый верхний угол листа решен очень утонченно и изящно, а фигура Венеры с примыкающей к ней фигурой Космэ по характеру исполнения удачно вписана в интерьер. Столик украшен графинчиком, коробочками, огромным подсвечником, увитым гирляндами роз. Сборки драпировки слева перекликаются с оборками на лифе

платья Венеры и объединяют ее с туалетным столиком. Свечи, во множестве увеличенные в отражении зеркала, создают игру пространством. Своим устремлением вверх они придают воздушность, легкость облику Венеры. Это подчеркивает и форма зеркала в виде крыльев бабочки.

Если выходящая шевелюра богини вызывает утонченные и приятные ощущения, запахи, то волосы миссис Марсапл, напротив, свидетельствуют о грубости маникюруши. У нее громадный (гигантский) шиньон (*huge chignon at the back of her head*), который скрывает широкополая и украшенная шляпа (*the hat, wide-brimmed and hung with...*). На иллюстрации Бердсли примеряет на миссис Марсапл другой вариант шляпки, а волосы, закрывающие уши, венчают ее бесформенную расплывающуюся фигуру, как огромная башня. Пышность, замысловатость причесок придворных достигает апофеоза в прическе карлика (в правом нижнем углу).

Н.Евреинов восклицает: «Туфли ведь самое главное в туалете! <...> Поэтому не удивляйтесь, что у Бердслея Лисистрата в туфлях, и совсем голый паж Саломеи в туфлях, и козлоногий сатир, а у Иоконана над восточными туфлями даже сияние, напоминающее нимб» [Бердслей 2001: 21]. Мотив туфель от первого упоминания в начале исследуемой главы романа («Милламан держала легкий поднос с туфельками» – с. 46) получает развитие в *детализированном перечислении* разных вариантов обуви, принадлежащей героине (прием, по-разному представленный в поэтике Рабле и 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 ярkokрылыми пташечками; тут были каблучки из золота, серебра и слоновой кости; пряжечки в форме разных таинственных и кабалистических знаков, сплошь усеянные драгоценными камнями; ленты, закрученные и завязанные в замысловатые банты; пуговицы до того прекрасные, что петли сгорали от желания обнять их; тут были подметки из разных легких кож, надушенных марешаль и всевозможные подкладки из тканей, пропитанных соками июльских цветов» (с. 50). Н.Евреинов замечает, что Бердсли «подозрительно долго останавливается на

обуви» богини, поскольку важно, «в каких башмачках она покажется» [Евреинов 2001: 20]. Несмотря на разнообразие прекрасной обуви на подносе, Венера надевает ношенные туфли кроваво-красного цвета, украшенные жемчугом, так как они выглядели очень изысканно в сочетании с ее белыми шелковыми чулками: «...pair of blood-red maroquin, diapered with pearls. They looked very distinguished over her white silk stocking» (p. 82). Красные туфельки бросают вызов, подчеркивают чувственность, теплоту богини, поскольку красный цвет «действует как очень живая, подвижная, беспокойная краска». В этой краске кипение и горение [Кандинский 1992: 74].

В тексте романа Венера без платья, но в туфельках, миссис Марсапл же, наоборот, в платье, а об ее туфлях не упоминается. На рисунке точеная, изящная в своей искусственности ножка Венеры – без туфель, а решенная в натуралистическом ключе нога миссис Марсапл – в туфлях с загнутым по-восточному носком.

Мотив туфелек получает развитие в мотиве ног, которые становятся объектом чувственного поклонения окружающих Венеру карликов и голубей, а также подчеркивают величие богини, особенно ярко воплощенное в сцене «триумфа», когда после окончания туалета Венера предстала перед окружающими. Карлики теснились вокруг ступней Венеры и слегка касались ее лодыжек (*frôler her ankles*). Клод и Клер, находясь в экстатическом состоянии, они бледны от удовольствия (*pale with pleasure*), глядя и хватая Венеру своими изящными руками. Спиридон задрожал, увидев богиню, а Сарацин стал целовать ее подвязки. Дерзкие проявления страсти переходят в драку (*mêlée*). На иллюстрации карлики изображены с широко раскрытыми, выпученными глазами. Их красноречивые позы (один схватил другого за вихор, посылая удар ему в лицо) подчеркивают, что модерн «любит выявлять человеческую страсть, ее буйство» [Сарабьянов 2001: 206].

На графическом листе правая нога богини и ножка туалетного столика так визуально «накладываются» друг на друга, что представляются ногами одного странного существа, а сам столик – туловищем с множеством форм, напоминающих женскую грудь, и крыльями (или хвостом), аналогичными оборкам платья

Венеры. Сходство ножки стула, на котором сидит богиня, с хвостиком животного делает Венеру причастной к атмосфере бу-дуара.

Игровой характер повествования подчеркивает и другой сюжетный поворот в выборе гардероба. Венера не надевает платье, зато натягивает перчатки. Таким образом, в открывании наиболее интимных и в закрывании наиболее открытых частей тела выражается шуточный эротизм образа Венеры. Бердсли намеренно не сообщает, в чем осталась Венера после того, как скинула халат.

Богиня поднялась перед зеркалом в колыхании кружев. Эта кульминационная сцена триумфа («Never before had Venus been so radiant and compelling» – р. 82) напоминает рождение из пены крови оскотенного Урана, а отсюда и черты ее древнего облика: чувственный характер любви и красоты, стихийная производительность и сексуальность. Однако природное, физиологическое начало в образе Венеры у Бердсли эстетизировано изяществом, легкостью и обаянием героини. Красота Венеры вызывает в миссис Марсапл взрыв чувственности: она растрогалась и стала целовать руки Венеры, которая даже сделала ей замечание, чтобы та вела себя прилично (с. 49). Изящные руки и кисти (*arms and hand were loosely, but delicately articulated*), стройное сложение (*she was adorably <...> slender*), трепетание и дрожание оборок одежды Венеры (*flutter things*), подчеркнутые аллитерацией звуков [f] и [l] и на листе тщательно выписанные графическим, свидетельствуют, на наш взгляд, об утонченности, изяществе богини.

Величие и красоту Венеры подчеркивает высокий рост (*adorably tall*), божественно длинные ноги (*legs were divinely long*). Легкость и призрачность ее облика усиливается глаголом *slip* (скользить, ускользать, исчезать) («Venus *slipped* away the dressing-gown... Then she *slipped* on her gloves») и частым повторением производного от него слова *slipper*. Нежность, мягкость, прелесть, обаяние героини выражаются во множестве прилагательных и образованных от них наречий, а также через описание окружающих ее предметов: изящные флаконы, хрупкие коробочки, фаянсовые баночки, цветы, булавки, конфеты и т.д. (*fap, napkin, jewels, flowers, box of various pins, box of sweets etc.*)

Венера (*little person*) одета в маленький халат (*little dressing-gown*), ее грудь маленькая (*little malicious breast*), губы немного бледны (*lips <...> that had grown a little pale*), карликов она одаривала маленькими улыбками. Слово *little* на протяжении главы повторяется десять раз. Бердсли обильно использует лексику, обозначающую различные части тела (*forehead, eyebrows, eyes, ears, nose, cheeks, lips, tongues, mouths, chin after chin, neck, shoulders, arms, hands, fingers, legs, thighs, ankles, feet, hip, knee, heel*). Однако в романе совершенно отсутствует описание глаз и лица Венеры (кроме губ). На графическом листе изображены прикрытые глаза богини и других персонажей, словно находящихся в экстатическом состоянии. Обнаженная грудь Венеры эротично обрамлена по-барочному пышным воротничком, закрывающим шею. Маленькие дразнящие груди акцентируют не столько плодородную функцию, свойственную античной богине, сколько утонченность и привлекательность, усиленную загадочной игривостью: они полны «прелестью, которую нельзя постичь вполне, которой нельзя насладиться досыта» (с. 49). Венера маленькая, как девочка, несмотря на свой высокий рост. Я.Флетчер объясняет такое художественное решение образа античной богини у Бердсли культом ребенка в 90-е гг. XIX в. [Fletcher 1987: 145].

Эпитет *little* и акцентированная в его звучании аллитерация звука [l] характеризует связанную с Венерой атмосферу: *little dressing gown, little pale, little smiles, little gestures, Little Cough Drop, Little Nipper* и т.д. Он подчеркивает характерную для стиля графика детализацию – «чудовищную точность» [Маковский 2001: 338]. В романе даны точные указания на длину ног богини: двадцать два дюйма от бедра до колена и двадцать два дюйма от колена до пятки (*from the hip to the knee, twenty-two inches; from the knee to the heel, twenty-two inches*). Четко организовано появление персонажей: три любимые «девочки», три любимых «мальчика», семь остальных помощников, голуби и карлики, миссис Марсапл и Пранцмунгель (*Pranzmungel*). Иронически избыточно перечисление шестнадцати ласковых прозвищ мантикюри: «Dear Toad, Pretty Poll, Cock Robin, Dearest Lip, Touchstone, Little Cough Drop, Bijou, Buttons, Dear Heart, Dick-dock, Mrs.Manly, Little Nipper, Cochon-de-lait, Naughty-naughty,

Blessed Thing, and Trump» (p. 24) – просто «раблезианское изобилие» [Clark 1979: 30].

Миссис Марсапл, напоминающая огромного цветного попугая, подробно описывается от ее широкого шага в туалетную комнату до целования ручек Венеры. Происходит вакханализация образа маникюрщицы: от голоса, полного непристойной, похотливой и сладострастной елейности (*voice was full of salacious unction*), – к носу, как у попугая (*parrot's nose*), который отчетливо виден на листе, и «целованию» (*pecked* – клевать) рук.

Яркие, красочные сочетания цветов в туалете миссис Марсапл гротескно подчеркивают ее неприятный, даже безобразный внешний облик. С одной стороны, белое шелковое платье с золотыми галунами, красная горжетка, шляпа, украшенная красными розами, сочетаются с шершавой кожей (*corrupt skin*), большими остекленевшими глазами (*large horny eyes*), огромными дряблыми щеками (*great flaccid cheeks*) и двойным подбородком (*chin after chin*) толстой маникюрши (*fat manicure*). С другой стороны, у миссис Марсапл ужасные маленькие жесты (*terrible little gestures with the hands*), короткое дыхание (*short respiration*), маленькие обвислые губы (*small loose mouth*).

К описанию облика маникюрщицы добавляется характеристика ее «добродетельного» характера. Она «мудрая женщина» (*wise person*), хорошая подруга: разговор между маникюршей и ее госпожой полон сердечности, какая бывает между старыми друзьями. «Венера любила ее больше, чем других из ее слуг и дала ей сотню ласкательных имен» (с. 47). На листе «Сентиментальное воспитание» (1894) (рис. 17), не вошедшем в роман «Под Холмом» и предназначенным для журнала «The Yellow Book», тесная привязанность маникюрши к богине, интерпретируется как наставничество.

Образ «жирной женщины» (*fat women*), изображенной в романе под именем миссис Марсапл (*Mrs. Marsuple*), особенно привлекал Бердсли-графика. К. Кларк отмечает, что Обри «монтировал» эту женскую фигуру отдельно. За два года он создал два изображения жирной женщины. Один из лучших рисунков – «Сентиментальное воспитание» (его тема – испорченность), где изображены молодая и старая женщины. Последнюю Бердсли вырезал (изображение молодой леди потерялось), раскрасил ро-

зовым и зеленым, «надел» на нее черную юбку, совершив, как считает К.Кларк, ошибку [Clark 1979: 30, 106,108, plate 31, 32].

Несмотря на то, что «опыты Бердслея в красках не всегда были удачны <...> в плакатах и литографиях для “Studio” яркие цвета оказались крайне эффектны» [Росс 1992: 234]. Н.Евреинов считает раскрашивание репродукций излишним, поскольку «в них и без того <...> угадывались все нужные цвета». Более того, исследователь утверждает, что темы, к которым обращается Бердсли, – «темы ужаса, порока, скандала», – и «изображать их живописным методом, т.е. в красках, в трех измерениях, в реальной светотени <...> – значит идти на грубый скандал, невозможный для настоящего художника» [Евреинов 2001: 17]. Роман компенсирует эту невозможность. Кроме лейтмотивных белого и черного, красного и золотого в тексте встречается цвет морской волны, слоновой кости, позолоты, серый, алый, кровавый, розовый. Сбрасывая черный халат, Венера остается в белых чулках и красных туфлях, украшенных жемчугом, отказываясь от желтого платья и обуви цвета морской волны. Бердсли часто вводит многозначные природные ассоциации в мир вещей: например, при описании халата Венеры упоминается гелиотроп (*heliotrop*) – лиловые цветы, собранные густыми соцветиями, издающие изящный ванильный аромат [Брокгауз, Эфрон 1892: 278], но это и ценный темно-зеленый с ярко-красными крапинками минерал [БСЭ 1971: 197].

Сцена «туалета» – один из излюбленных изобразительных сюжетов Бердсли-графика на протяжении всего творчества [Clark 1979: 162; Fletcher 1987: 144; Slessor 1989: 71]. Это обложка для альманаха «The Yellow Book» (1894); иллюстрации к пьесе О.Уайльда «Саломея» – два варианта «Туалета Саломеи» (1894); три варианта «Дамы с камелиями» (1889, 1894, 1897); иллюстрация к поэме А.Пуупа «Похищение локона» – «Туалет Белинды» (1896); иллюстрация к комедии Аристофана «Лисистрата» – «Туалет Лампито» (1896); иллюстрация к роману Т.Готье «Мадмуазель де Мопен» – «Дама за туалетным столиком» (1898) и т.д. В этом же ряду стихотворение самого Бердсли «Баллада о цирюльнике» с авторской иллюстрацией «Причесывание» (*Coiffing*, 1895). Н.Евреинов в статье об английском гра-

фике писал, что «без туалета немислима утонченная любовь, а без такой любви, в чем же смысл жизни?» [Евреинов 2001: 21].

В XIX в. туалет (процесс одевания, причесывания) был «сложен» и «уже сам по себе представлял одну из характернейших черт своего времени» [Захаржевская 2007: 163], выступая в качестве ритуала повседневной жизни. Если в незаконченном романе Бердсли целая глава посвящена *вечернему* туалету богини любви и красоты Венеры, то описание *утреннего* туалета светской дамы Белинды мы находим в ирои-комической поэме Александра Поупа (Alexander Pope, 1688–1744) «Похищение локона» (*The Rape of the Lock*, 1712–1717), которую М.Дей называет «чистым рококо», «совершенным примером этого стиля в Англии» [цит. по: Brady 1984: 116].

К поэме Поупа и к собственному роману Бердсли создает серию графических листов, среди которых «Туалет Белинды» и «Туалет Венеры». Примечательно, что в январе 1896 г. были опубликованы первые три главы романа «Под Холмом», в том числе анализируемая нами глава «О том, каким образом была причесана и одета к ужину Венера» (*Of the manner in which Venus was coiffed and prepared for the supper*) с иллюстрацией, и в то же время Бердсли приступает к работе над иллюстрациями к «Похищению локона», которые заканчивает в середине марта этого же года.

Сюжет поэмы Поупа строится на мотиве похищения локона, вынесенном в заглавие. Во время плавания Белинды по Темзе упоминается о двух черных локонах (*two locks*), напоминающих блестящий мех соболя (*sable*⁶¹ *shining ringlets*) и контрастно оттеняющих белоснежную изящную шею (*snowy neck*) цвета слоновой кости (*smooth ivory neck*). Поуп предваряет похищение локона сценой туалета, который совершается после пробуждения Белинды (конец первой главы) и перед прогулкой по Темзе и посещением Хемптон Корта (начало второй главы). Цель туалета – придание женскому облику красоты, которую можно показать на прогулке и во время светского выхода. Красота Белинды – предмет ее гордости и тщеславия, особенно ее локоны, ко-

⁶¹ Слово *sable* имеет значения ‘черный цвет’ и ‘соболий, соболинный’.

торые завораживающе действуют на барона. Поуп иронически замечает, что похищение локона для Белинды равноценно смерти супруга или собачки, или потере китайской вазы («Not louder shrieks to pitying Heaven are cast, / When husbands or when lap-dogs breathe their last; / Or when rich China vessels, fallen from high, In glittering dust and painted fragments lie!» [Pope 1988: 76]).

Похищение локона в поэме сюжетно связано с туалетом Белинды, и Бердсли на листе подчеркивает эту связь изобразительными деталями. На голубом фоне обложки первого издания (рис. 18), которая напоминает часть туалетного столика, график помещает рокайльные золотистые очертания предметов туалета: в овале зеркала виток локона и огромные ножницы с филигранями на кольцах. Все линии рисунка прямые, как бы растущие вверх (свечи и фон). Они обрамляют извивающиеся, характерные для стиля модерн, массы (канделябры), которые стремятся сомкнуться над овалами зеркала и ножниц, заполнить собою все пространство обложки. Эти витые линии подчеркивают основные мотивы туалета – мотивы волос и зеркала.

Сюжетообразующий в поэме Поупа мотив локона в романе Бердсли становится частью описания, помогая создать подчеркнуто чувственный образ Венеры. В шестой главе ее черные локоны (*ringlets of the black hair*) упоминаются в связи с любовным приключением богини.

Туалетом Белинды занимаются сильфы и служанка Бетти. Развертывание действия в двух планах (небесном и земном) – примета эпического произведения [Шайтанов 1988: 19]. Однако Поуп, создавая поэму на основе светского анекдота, одним из мест действия делает спальню Белинды и в духе эстетики рококо обращается к частной жизни героини. Вероятно, поэтому вместо олимпийских богов героине покровительствуют существа низшей мифологии. Сильфы (*sylphs*) – изящные, светлые, легкие существа, населяющие стихию воздуха.

Сильфы *Zephyretta*, *Brillante*, *Momentilla*, *Crispissa* и другие охраняют даму, ее добродетель и предметы ее туалета (веер, серьги, часы, локон, даже песика Шока) от посягательства гномов и мужчин, заботятся о внешнем виде красавицы. Небрежность в исполнении обязанностей ведет к наказанию: сильф, который не сможет уберечь даму, будет закупорен во флаконе, прон-

зен булавками, сварен на шоколадном пару. Сильфы у Поупа, копошащиеся в дамской одежде (в пеньюаре, корсете и нижних юбках), предвосхищают эротические игры карликов с Венерой в романе Бердсли.

Гномы (*gnomes*) противоположны сильфам. Они внушают дамам чувство превосходства над другими, учат «кокетливо смотреть из-под ресниц, румяниться, смущаться напоказ, прельщать игрой сердец и глаз» [Поуп 1988: 100]. Рисунок Бердсли «Туалет Белинды» (рис. 19) наполнен символами, которые как бы предвосхищают похищение. На туалетном столике раскрытые ножницы и крошечная нахально подбоченившаяся статуэтка, возможно, гнома. По мнению Р.Халсбанда, ножницы намекают на похищение, а фигурка в чалме и мундире с рядами пуговиц на груди знаменует появление так называемого «карликового паж» (*dwarf page-boy*) [Halsband 1980: 96]. На листе «Похищение» (рис. 20) ножницы оказываются в руках у барона, а гном изображен на первом плане в центре зала кокетливо держащим кружечку. Статуэтка «оживает» и на других иллюстрациях: гном сидит в ложе с дамами, участвует в битве красавиц и кавалеров.

Поуп, называя горничную Белинды именем *Betty*, общим для всех горничных [Pope 1988: 264], умаляет ее роль в участии туалета по сравнению с сильфами. Она – подчиненная жрица (*inferior priestess*), трепещет (*trembling*), украшая Белинду. Главный ритуал совершают сильфы: они садятся на голову Белинды, укладывают ее волосы, поправляют рукава и другие части платья: «The busy sylphs surround their darling care, / These set the head, and those divide the hair, / Some fold the sleeve, while others plait the gown; / And Betty's praised for labours not her own» [Pope 1988: 68].

Бердсли изображает Белинду с Бетти как светскую даму с ее служанкой. Волшебных существ поэмы Поупа художник конца XIX в. «прячет» в графической магии линий, паутине точек. В художественной манере Бердсли В.Пика отмечает «яркий контраст белых масс с черными, или <...> черных линий, обозначающих профиль предметов и лиц, часто усиленных рядами маленьких черных точек на белом фоне, рядом с белыми линиями на черном фоне» [Пика 1992: 240]. На иллюстрациях к поэме

А.Поупа, а также к собственному роману Бердсли применяет рисунок точками. Этот метод, используемый пуантилистами, по мнению К.Слессор, помогает создать эффект пейзажной декорации, изображение кружев на одежде дамы, а также вертикальный рисунок на обоях [Slessor 1989: 86].

Фигуры Белинды и Бетти завораживают повторами и отражениями друг в друге. *Темные* волосы и *светлое* платье дамы – *белый* чепец и *темное* платье служанки (вспомните проанализированное выше отношение Венеры и Космэ). Рука Бетти, параллельная руке Белинды, держащей изящный веер, прикасается к ее волосам, вызывая невольное сравнение – волосы как взмах веера.

В поэме Поупа мифические существа делятся на положительных и отрицательных. Сильф охраняет Белинду, а гном Умбриэль разбивает флакон со скорбями и несет в мир зло и слезы. В романе Бердсли вместо гномов (*gnomes*) и сильфов (*sylphs*) появляются карлики (*dwarfs*), которые очень чувственно, даже физически, выражают свое восхищение Венерой (p. 82–83).

В романе Бердсли парикмахер Космэ и маникюрша миссис Марсапл не столько люди, сколько гротескные персонажи. Образ Космэ загадочен и странен как в романе, так и на иллюстрации. Однако в десятой главе он описывается как «деликатный» (*modest*) и «любезный» (*obliging*) мастер своего дела – «тонкого, возвышенного искусства куафюры»: «he was pastmaster in his art, that fine, relevant art of coiffing» (p. 122). Мастерство парикмахера выражено уже в его имени, которое представляет часть французского корня *cosmét-*.

На концерте в мастерской Де Ла Пина Космэ «был декоративен в своем белом фартуке, черной маске и серебряном костюме <...> сверкал золотыми блестками, сиял рюшами, блестел золотыми пуговицами, был накрашен, напудрен, в пышном парике и походил на маркиза из какой-нибудь комической оперы» (с. 86–87) («...he was decorative in his white apron, black mask and silver suit <...> Cosmé sparkled with gold, bristle with ruffs, glittered with bright buttons, was painted, powdered, gorgeously bewigged, and looked like Marquise in a comic opera» – p. 123). На иллюстрации «Туалет Венеры» образ Космэ мистичен и театрален.

Другой участник туалета – наставница и маникюрша Венеры миссис Марсапл (от *marsupial* – сумчатые; в другом варианте романа – Приапуза (*Priapusa*) – от имени бога плодородия Приапа). Гротескность внешнего вида усиливается описанием ее «добродетельного» характера. Образ миссис Марсапл строится на контрастных, причудливых сочетаниях реального и фантастического, большого и малого, ужасающего и интимного. На графическом листе миссис Марсапл и Венера противопоставлены внешне (маникюрша огромная, а богиня маленькая, как девочка), однако они сходны в своем сладострастии.

Ведущим мотивом туалета является зеркало. В интерьере будуара оно имеет большое значение. Белинда смотрится в зеркало, глаза к нему «возносит». В зеркале появляется ее «небесный» образ (*heavenly image*), переведенный В.Микушевичем как «двойник» [Поуп 1988: 101]. На листах к поэме и к собственному роману Бердсли изображает только рамы зеркал, ведь сами его персонажи являются плодом воображения, причудливой фантазии, живут в ирреальном мире. В руке у Венеры пустое, без отражения, зеркальце, а позади – большое зеркало, которое отражает лишь свечи, выполняя декоративную функцию.

В строфе, посвященной туалету Белинды, Поуп создает образительный ряд, описывая предметы на туалетном столике: серебряная ваза мистической формы, индийская шкатулка с драгоценностями, булавки, пудры, пуховки. На листе «Туалет Белинды» Бердсли тоже изображает округлые вазы и шкатулки, а также вытянутые вверх канделябры и свечи, ножницы. На листе «Туалет Венеры» во множестве изображены гирлянды из розочек, свечи и канделябры. В романе «Под Холмом» Бердсли тоже подробно описывает предметы туалета, а также процессы и действия, акцентирующие различные органы чувств.

Поуп в течение всей поэмы обращает внимание на мелкие детали наряда Белинды, начиная от подола (*lap*) и китового уса (*whalebones*) и заканчивая сережками (*drops*) и заколками для волос (*bodkin*). Через изящные предметы одежды, обладающие интимными значениями, образ Белинды приобретает рокайльные черты. Бердсли изображает все сцены поэмы в интерьере, подчеркивая внимание Поупа к интимной, частной жизни ге-

роини. На иллюстрации Бердсли рокайльные элементы – мелкие завитки, выполненные точками, закрученные, выющиеся формы.

Венера в романе у Бердсли снимает капот (*dressing-gown*), а позже натягивает перчатки (*gloves*), оставаясь в одних чулках (*stockings*) – образ подчеркнуто сексуален. Позже богиня ужинает без платья (*The frockless Venus...*), в то время как наряды и причудливые костюмы других персонажей творят странные метаморфозы с их обладателями.

На иллюстрациях Бердсли наряды и Венеры, и Белинды представляют собой кружева с накинутыми поверх них широкими одеяниями. Кружева подчеркивают прелестные женские формы. Оборки и кружева нарядов обеих героинь создают атмосферу эротики, подчеркнутую зеркалом у лона Венеры и веером в ручке Белинды.

У Поупа туалет светской дамы Белинды (*sacred rites of pride*) – священное действие, исполненное особой пышности. Оно выполняется у места, названного *altar's side*, и подготавливает последующее развитие сюжета. Венеру Бердсли причесывают и одевают за туалетом, который сиял как алтарь (*before the toilet that shone like the altar*). Белинда в поэме часто называется нимфой (*nymph*), а в строфе о туалете – богиней (*goddess*). Вместе с тем через сравнение смертной Белинды с богиней и применение метафор из религиозной сферы в описании туалета дамы идея божественного в человеке приобретает комический характер [Сидорченко 1992: 60].

На иллюстрации Бердсли «Туалет Белинды» фигура Белинды расположена в центре листа, особенно акцентирован ее темный локон, выделяющийся на белой шее. И на других иллюстрациях Бердсли представляет величественную Белинду в ложе или отважно наступающей на кавалера. Оборки платья дамы возвышают ее над окружающими, как пьедестал. И Белинда, и Венера – главные героини, что Бердсли подчеркивает и на иллюстрациях.

Анализ мотивов туалета в произведениях Поупа и Бердсли, а также на иллюстрациях к обоим произведениям позволяет утверждать, 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.

Белинда – светская женщина, которая сравнивается с богиней, а Венера – богиня, которая сравнивается с маленькой девочкой и стройной, прекрасно сложенной женщиной. Сюжет поэмы Поупа «Похищение локона» взят из реальной жизни и дополняется мифологическими существами – сильфами и гномами. Так фантастическое вплетается в реальную жизнь. Мифологические существа, с одной стороны, возвышают Белинду до богини и, с другой стороны, снижают ее образ. Бердсли обращается к сюжету мифологическому, но наполняет его подробностями интимной жизни человека своего времени и причудливыми эротическими фантазиями.

Таким образом, Бердсли переосмысляет мифологическую традицию живописного образа Афродиты-Венеры в духе эстетизма рубежа веков. С образом богини любви и красоты связан сюжет туалета, в котором особенно важными оказываются мотивы волос (прически) и туфель (ножек). Синтез звуков, красок, жестов, ароматов, создающих атмосферу будуара прекрасной богини, реализуется на фонетическом и графическом, семантическом и образном, мотивном и хронотопическом уровнях романа и иллюстраций.

§ 3.2. ХРОНОТОП ХОЛМА: ДИАЛОГ ВОСТОКА И ЗАПАДА В САДОВО-ПАРКОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Природа обладает особой содержательной значимостью для человека. Писатели XVII–XVIII вв. украшали свой уединенный приют, в котором они находили вдохновение: у А.Поупа был Туикнем, у Н.Буало – Отейль. Сады и парки стали явлением культуры тогда, когда получили «стилистическое и идеологическое осмысление» [Лихачев 1998: 194]. «Поголовное увлечение устройством парков – королевских, княжеских, помещичьих» происходит в Европе в XVIII столетии. Культ природы в соче-

тании с культом чувства определил общеэстетическую атмосферу последней трети века: «Даже люди более скромные по достатку и общественному положению со страстью занимались украшением и благоустройством садов и садиков вокруг своих домов» [Жирмунская 1988: 175–182]. Жак Делиль в предисловии к поэме «Сады» писал: «...это обворожительное, самое естественное и самое добродетельное из всех искусств, названное мною роскошью агрикультуры, искусство, которое великие поэты описали как первое наслаждение первого человека, это приятнейшее и блистательнейшее использование богатств всех времен года и щедрот земли, которое наполняет очарованием целомудренное уединение, украшает изнедавшую разочарование старость, рисует нам сельскую жизнь и ее красоты самыми яркими красками в их удачнейших сочетаниях и превращает в чарующие картины виды природы дикой и запущенной...» [Делиль 1988: 7]. Во второй половине XIX в. «крохотный мир усадьбы становится частью жизни людей <...> Собственный сад начинает играть важную роль в жизни и творчестве многих художников» [Кислых 2000: 382]. На рубеже XIX–XX вв. одной из популярных работ становится книга Реджиналда Блумфилда «Формальный сад в Англии» (1892), где автор писал, что сад и дом должны быть единым целым, реализуя идею синтеза искусств [Вронская 2005: 364].

Современному искусствознанию известно два основных направления европейской садово-парковой архитектуры: регулярное и ландшафтное (пейзажное). Их различие заключается в основном в отношении к естественной природе. Величайшим образцом регулярного парка справедливо считают Версаль. Однако в Англии такая планировка подверглась критике за то, что ее приемы радикально изменяли природу. Так в садово-парковом искусстве возникает новое направление – пейзажное, основоположником которого считается архитектор и садовод Уильям Кент (1684–1748). Зарождение в Англии ландшафтного направления было возможно, по мнению Н.Певзнера, благодаря влажному климату. Английский сад – это «несимметричный, нерегулярный сад, состоящий из разнообразных частей, среди которых озеро с неровными берегами, извилистые аллеи и дорожки, деревья, собранные в неправильные группы, и ровная мягкая лу-

жайка с травой, постриженной людьми или выщипанной овцами, подходящая прямо к высоким окнам, открывающимся в сад» [Певзнер 2004: 206]. Вместе с тем ландшафтные сады «меняли свой характер в зависимости от того, какой стиль господствовал в искусстве» [Лихачев 1988: 212].

Противопоставление сада и леса становится метафорой действительности, в которой живет Бердсли. В сентябре 1896 г., уже месяц оправляющийся после очередного приступа туберкулеза, художник вынужден оставаться в Боскоме, в сырой и туманной Англии, из которой он стремился «бежать» не только по причине нездоровья: «Зиму проведу тут, потому что у меня не хватит сил переехать на юг. Кажется, мне никогда не выйти из леса (*wood*)» [Бердслей 2001: 171; *The Letters...* 1970: 169]. Более светлые чувства вызывает лес во французском Марли; 17 июня 1897 г. Бердсли сообщает сестре Мэйбл: «Сегодня мы чудесно прокатились в лес. Там лес гораздо лучше и красивее, чем тут. Поездка была мне на пользу» [там же: 248]. Но гораздо больше художник восторгается французскими садами. В мае 1897 г. он пишет: «Вы даже не представляете <...> какой здесь прекрасный сад <...> Думаю, воздух Сен-Жермена сотворит со мной чудо; он тут на удивление чист и свеж» [там же: 241, 242]. Бердсли останавливается в отеле «Павильон Людовика XIV», который «всего ярдах в пятидесяти от Террасы и Парка».

В «Посвящении» к роману «Под Холмом» Обри Бердсли иронически противопоставляет писателей прошлого, которые довели обычную речь до великого совершенства, современным ему безграмотным авторам и невоспитанным критикам, которые создают «скорее хаос, чем здание, пустыню (*a wilderness*), а не сад (*a garden*)» (р. 70). Мотив сада – «возделанной и украшенной человеком природы – присутствует в словесности едва ли не всех стран и эпох. Сад нередко символизирует мир в целом» [Хализев 2000: 209]. В романе Бердсли сад – не только метафорическое сравнение для прекрасного произведения искусства, но и «мифопоэтическая пространственная модель», характерная для творчества О.Уайльда и стиля модерн [Ковалева 2002: 102–128]. У художников-прерафаэлитов естественный ландшафт на первом этапе был ключевым элементом стиля [Wood 1981: 80]. В дальнейшем пейзаж у прерафаэлитов становится декоратив-

ным и символическим, непосредственно подготавливая стиль модерн.

Особое значение, которым наделяются сад и лес в романе Бердсли, подчеркнуто границей между земным миром Тангейзера и подземным царством Венеры, а также мотивом перехода из верхнего мира в нижний (архетип Холма или Горы). Как герой рыцарских и готических романов, *Chevalier Tannhäuser*⁶² сходит с коня перед мрачными воротами таинственного Холма. Перед тем, как войти в ворота и вступить в темный коридор, ведущий в недра Холма, он смотрит вверх на холодный круг луны и прощается с Мадонной (христианский мотив, акцентированный у Вагнера). Два противопоставленных мира разделяются воротами на два пространства: «очарованный лес» (*enchanted woods*) и «роскошные сады» (*splendid gardens*).

Первое связано с сумерками (*taper-time*), когда «усталая земля облекается в мантию» туманов и теней, когда тишина нарушается только легкими шагами и нежными голосами фей, а воздух полон тонкими настроениями и погружает в сонные мечтания (*dream*). Прекрасный момент, чтобы «ускользнуть из мира» (с. 42). Если в средневековом «Романе о Розе» герой *во сне* попадает в волшебный сад, то у Бердсли вход в Холм Венеры как переход «в другой мир» сопровождается *сонно* (*drowsily*) раскачивающимися и изливающими ароматы странными цветами с тяжелым запахом, мрачными и безымянными травами, *спящими* (*slept*) на колоннах ворот огромными бабочками с такой богатой окраской крыльев, как будто они пировали на гобеленах и королевских тканях (р. 76). На авторской иллюстрации «Аббат» (*Abbé*, рис. 10) за спиной героя – лунный лес, а вокруг него – диковинный сад с подсолнухами, лилиями, ландышами. Противопоставление дикого леса и цивилизованного сада с первых абзацев иронически нарушается постоянными сравнениями героя и его окружения со светскими кавалерами в интерьере их

⁶² В словосочетании *Chevalier Tannhäuser* соединяются французское слово *chevalier* (рыцарь, кавалер), обозначающее дворянский титул в феодальной Франции (от *cheval* – лошадь и *à cheval* – верхом; фр. *chevalier d'industrie* и англ. *chevalier of industry* – мошеник, авантюрист), и немецкое имя легендарного средневекового рыцаря-миннезингера.

будуаров. Несмотря на то, что дикая роза зацепилась за рукав Тангейзера, будто удерживая его, шевалье оставляет отважный цветок как своего рода пропуск из «верхнего» мира (*the upper*) в «нижний» (*the lower*) (р. 77).

Портал Холма Венеры сравнивается с изобразительными фантазиями японцев: колонны были «высечены из какого-то нежно-цветного камня и возвышались словно гимны», восхваляющие наслаждение; от вершины до основания «каждый был украшен резьбой, изображающей любовные сцены и свидетельствующей о столь хитроумной изобретательности и столь любопытных знаниях, что Тангейзер немало замешкался, их разглядывая» (с. 43). «Прекрасный портал», – пробормотал кавалер, поправляя кушак. На иллюстрации к этой главе Бердсли, однако, не собирается соревноваться с японцами в искусстве любви и рисует колонну, скрытую диковинными цветами и огромными бабочками.

Скульптура на колоннах ворот заставляет вспомнить стену сада с аллегорическими «портретами» в «Романе о Розе» Гильома де Лориса [Роман о Розе 1974: 347]. Однако у Бердсли изображения совсем другого рода: вместо мрачных аллегорий французского средневековья (Ненависть, Предательство, Жадность, Скупость, Зависть, Печаль и Старость) Тангейзер разглядывает любовные сценки, которые автор сравнивает с японскими «*maisons vertes*» («домами терпимости»), вызывая косвенную ассоциацию со знаменитыми восточными садами и храмами, а также их европейскими подражаниями. В созданной не без влияния Данте английской версии «Романа о Розе» Дж.Чосера, которую использовали в XIX в. прерафаэлиты, бог любви оказывается проводником героя через мир садов [Mancoff 2003: 48].

Знакомство модерна с востоком, в особенности с японским искусством, отражалось как в технике исполнения художественного произведения, так и в мотивах и образах. «Линейные узоры» [The New Encyclopedia Britanica 1994, 1: 597], «изысканная пластика линий и декоративность цветковых пятен японских гравюр» [Дмитриева 2004: 512] оказали воздействие уже на поздних прерафаэлитов, в частности Берн-Джонса. Влияние Востока прослеживается и в творчестве английского графика Обри Бердсли, что отмечали в начале XX столетия Р.Росс [Росс

1992: 235], А.Сидоров [Сидоров 1926: 21], С.Маковский [Маковский 1992: 325] и другие [Бердслей 1992: 239]. С.Маковский писал, что японская гравюра открыла европейцам гениально-самобытную «манеру видеть» [Маковский 1999: 245]. Сам Бердсли в письмах 1892–1893 гг. утверждал, что нашел совершенно новый стиль, метод рисунка и композиции, в основе которого – японское искусство, но «в целом он вполне оригинальный» [Бердслей 2001: 120, 125]. Наиболее японскими по технике исполнения считаются лист «День рождения госпожи стрекозы» (1893), фон «Зигфрида» (1893), орнамент «Осени» (1895), задний план «Аталанты в Калидоне» (1895) [Бердслей 2002].

Вместе с тем критики начала XX в. утверждали, что проблематично говорить о влиянии на творчество Бердсли японской графики, поскольку сходство у них лишь в схематизации рисунка, стремлении к декоративности (уклон в сторону двухмерности, строгой гармонизации пропорций при внешнем нарушении нормальных отношений) [Бердслей 1918: 27]. Английский график брал у японцев лишь «внешнюю декоративность» [Сидоров 1985: 92], «воспроизведение предмета, движения, формы» [Маковский 2001: 335]. С.Маковский указывает на отличие графической манеры Бердсли, который «стремится к выявлению интеллектуальных, психологических переживаний», от «мастеров Японии, несравненных оргиастов зрения», от «магии японцев», по преимуществу зрительной, не психологической [там же: 335–336].

О.Уайльд в эссе «Упадок лжи» заявлял: «Вся Япония – сплошная выдумка», «японцы <...> просто некий стиль, тонкая фантазия искусства» [Уайльд 1993, 2: 241]. О.В.Ковалева исследует стилистический уровень освоения опыта японского искусства О.Уайльдом и художниками стиля модерн, но указывает и на два других: концептуальный и тематический, выявлению которых посвящена диссертация А.В.Геласимова [Геласимов 1997]. Безусловно, О.Бердсли, как О.Уайльд и французы, осваивает Восток через призму европейского сознания, но было бы неправильно, на наш взгляд, ограничивать восточное влияние только техническими приемами.

В творчестве Бердсли практически невозможно отделить собственно восточные сюжеты и мотивы от античных, библейских или средневековых. Если для французов первой половины

XIX столетия «мостом» к востоку была Испания, то для англичан второй половины века – Франция [Волошин 1989: 78]. Поэтому восточная чувственность и западный аналитизм тесно переплетаются уже у предшественников английского художника. Вместе с тем, Мерлин, Зигфрид, даже Саломея в контакте с Иоанном Крестителем – более интеллектуальны (погружены в самосознание), а Саломея во время танца, Венера и Лисистрата со своими подданными и Али-Баба – откровенно чувственны. Культ чувственности и свободной любви как протест против ханжеской морали западного общества (в частности, викторианства) у многих европейских писателей, художников и музыкантов XIX в. связан с обращением к Востоку. В творчестве Бердсли это выражается в предпочтении обнаженного тела и акцентировании половых органов, в свободных одеждах и декоративных излишествах.

Восточные изображения в романе «Под Холмом» связаны с античными вакханалиями и через средневекового рыцаря Тангейзера «транслируются» в конец XIX в. В третьей главе упоминается «Бог всех садов» (*God of all gardens*), расположенный на первой террасе Холма Венеры. Это, несомненно, античная герма Пана – скульптурный образ бога из свиты Диониса, который устанавливали на прямоугольной колонне. Он имел бородатое лицо, безрукий торс и фаллос [Холл 2004: 495]. На иллюстрации «Венера между божествами жизни и смерти» (рис. 15) Бердсли изображает богиню в «садах любви» между двумя скульптурными изображениями Пана с закрытым телом и гениталиями на пьедестале. На рисунке для титульного листа «Саломеи» О.Уайльда, который современные издатели используют для романа Бердсли [Beardsley 1996: 66], изображен сатиригермафродит, у которого вместо настоящего лица – бородатая маска, а живые черты (в частности, три открытых глаза) располагаются на интимных местах обнаженного тела.

Герма на первой террасе вызывает ассоциацию с двенадцатью рабами-гермафродитами, символизирующими «два орудия любви и полночь – время любви» из романа П.Луиса «Афродита» (июнь 1892 – декабрь 1895). Они охраняют золоченые двери Храма Великой Богини Любви Афродиты-Астарты: «Лакшми, Ашторет, Лилит, Киприда – так называлось на разных языках

единое обожествленное наслаждение» [Луис 1993: 108, 101]. Пьер Луис помещает действие своего романа в Египет. Однако Александрия в романе — квинтэссенция чувственности всей «восточной» (античной) культуры: фриз Храма украшен орнаментом анималистическим, эротическим и мифологическим, а семь классов школы, находившейся позади Храма, небольшой театр и перистиль двора — девяносто двумя фресками, изображавшими искусство любви [там же: 108–110, 105]. Описание окруженного садовыми террасами храма Великой Богини Любви, несомненно, перекликается с Холмом Венеры Бердсли, который читал роман П.Луиса в ноябре 1996 г.: «[Из письма Андре Раффаловичу] ...Мне только что дали книгу о древних нравах под заглавием “Афродита”. Она написана Пьером Люисом» [Бердслей 2001: 181].

Встреча с Венерой не пугает Тангейзера. Напротив, шевалье воспринимает ее как возможность показать себя. Он размышляет: «...впрочем, так как она — Богиня и я не сомневаюсь, что взоры ее пресыщены совершенствами, то ей, быть может, будет приятно увидеть вдруг совершенство, увенчанное некоторым недостатком» [Бердслей 2001: 43]. Освоение мотива «любви Венеры» в английской литературе восходит к поэме У.Шекспира «Венера и Адонис» (1593). В то время как Адонис отвергает любовь («От ласк неукротимых задыхаясь, / Он морщится с досады, сам не свой»), «Ты штурмом не добьешься ничего; / Не надо жать ладонь — что за нелепость!», «Не тискай, ты меня всего измяла»), Тангейзер, напротив, ищет любовных приключений. Венера Шекспира оправдывает любовь необходимостью передачи красоты в потомстве: «Ты был зачат — продли зачатая нить!» [Шекспир 2001: 406–430]. В Италии Венеру, богиню любви и красоты, называли Фрутис, богиней садов и плодов [Мифы народов мира 1982, 1: 229]. В образе Венеры Бердсли плодородная функция не акцентирована, а сад, окружение богини подчеркивают скорее стремление к наслаждению, а не производству. В «Посвящении» к роману Венера названа богиней (*goddess*) и блудницей, распутницей (*meretrix*).

Лесные существа (*woodland creatures*), украшенные зелеными листьями и всеми видами весенних цветов, прислуживают хозяевам и гостям Холма как декоративный элемент пиров и

праздников, разнося вазы с фруктами и освежающие вина (лист «Разносчики фруктов»). Гроздья винограда – излюбленный мотив графики Бердслея (листы серии «Ловушка сбора винограда»). В отдаленные лесные долины (*distant wooded valleys*) готовятся отправиться охотники, собравшиеся за утранным завтраком (р. 105). Тангейзер тоже отправляется путешествовать: по мере того, как сады переходят в парки, ландшафт становится все таинственней (*mysterious*).

В девятой главе романа возвращается лесное царство сна, которое появлялось в первой главе: вокруг озера спят (*unbreakably asleep*) деревья, камыши, ирисы (символ странствий). Тангейзер становится немного печальным (*little triste*) и впадает в странное состояние (*strange mood*). Тысячи сонных фантазий (*drowsy fancies*) проходят в его мозгу. Ему кажется, что вода хочет открыть какой-то секрет, произнести какое-то прекрасное слово, но он боится «вызвать морщины» на «бледном лице» озера (р. 118). Романтику Томасу Де Квинси в «Исповеди англичанина...» (1821) опиум позволяет «открыть видения небывалой красоты, стимулировать способность предаваться мечтам и фантазиям» [Савельев 2004: 168]. Герой Бердсли способен грезить наяву без стимулирующих средств. В полусонных фантазиях Тангейзера лягушки то вырастают до чудовищных размеров вместе с увеличением озера, нагоняя на героя страх, то становятся меньше пауков, вызывая смех.

Фантастические метаморфозы озера и лягушек напоминают о скульптурной группе фонтана Латоны в Версале, где «сидят лягушки и еще какие-то странные существа: вроде бы люди, но при этом с лягушачьими головами (и плавниками вместо рук. – Н.Б.) – как будто страшное превращение человека в пресмыкающееся происходит прямо на наших глазах» [Ионина 2002: 280]. Жак Лафонтен в повести «Любовь Психеи и Купидона», описывая фонтан, создает драматическую историю: «Внизу Латоны сын с божественной сестрой / И мать их гневная волшебною струей / Дождят на злых людей, чтоб сделать их зверями. / Вот пальцы одного уж стали плавниками, И на него глядит другой, но сам уже не рад, / Затем что уже наполовину гад. / О нем скорбит жена, лягушка с женским телом...» [там же].

Лягушки в озере рожают литературную аллюзию к лягушкам из одноименной комедии Аристофана. Их хор сопровождает Диониса и его раба Ксанфия, переплывающих на лодке Харона через озеро в царство Аида [Аристофан 1974: 366–369]. В мифопоэтических системах лягушки имеют как положительные (связь с плодородием, производительной силой, возрождением), так и отрицательные (связь с хтоническим миром, мором, болезнью, смертью) функции [Топоров 1982: 84]. Любовные игры лягушек грекам дали повод связать этих земноводных с богиней любви Афродитой [Трессидер 2001: 208].

Фантазии Тангейзера на берегу озера напоминают о том, как герой *сотм* французского писателя Андре Жида «Топь» (1895) писал роман. Используя поэму Вергилия, автор создает образ Титира, в саду которого расположен пруд, «обильно» заросший камышами: «Время от времени на поверхности стоячей воды появляется удивительное свечение, отливающее всеми цветами радуги <...> Болота! Кто поведаст миру о вашей красе? Конечно, Титир!» [Жид 2000: 118]. Титир у Жида вглядывается в глубь озера и даже приносит домой аквариум с тиной и водорослями, чтобы смотреть не на рыб, а на темную глубину. У Бердсли Тангейзер, наоборот, мечтает о «рыбках» (*pretty fish*), метафорически представленных мальчиками-слугами, резвящимися вместе с шевалье в бассейне (р. 109), и боится смотреть на озеро. Тангейзер думает о том, как было бы приятно принять ванну (*he would love to bathe in it...*), но уверен, что непременно утонет (*...but he was sure he would be drowned if he did*), и ... просыпается в следующей (десятой) главе (*When he woke up from his day-dreams...*). Мотив купания возвращает читателя к седьмой главе, где Тангейзер принимает ванну и совершает утренний туалет.

Таинственность лесного пространства подчеркивается тем, что никак не оговариваются причины появления Тангейзера перед Холмом Венеры, место его предыдущего пребывания. Поскольку роман остался незаконченным, мы не знаем, вернется ли ее герой в Вартбург, как в опере Р.Вагнера, который в эпилоге использовал библейский мотив, освоенный народной песней: в знак прощения раскаявшегося Тангейзера папский посох прос [Кенигсберг 1967: 27] – пустил ростки и дал зелень [Опер-

ные либретто 1985: 144]. Бердслей выбирает для иллюстрации другой эпизод – «Возвращение Тангейзера в Венесберг» (рис. 14). Лес и гора – составляющие пространства здесь и в листах к опере Вагнера «Золото Рейна», которую слушает герой романа в седьмой главе, и на иллюстрации «Вознесение Розы из Лимы» (рис. 6). Темный лес и горы символизируют земной мир в противоположность цветущему и благоухающему миру Холма.

На иллюстрации «Возвращение Тангейзера» герой из самолюбленного денди с листа «Аббат» (рис. 10) превращается в несчастного страдальца. Вместо тросточки с маленьким аккумулятным набалдашником и изящной кисточкой мы видим громоздкий, с огромным шаром, посох-палку. Тангейзер здесь в рваном, подпоясанном веревкой (монашеская ряса?) платье. Сплюснутая шляпа вяло висит на спине, волосы, неубранные, непричесанные, сбились в копну. *Abbé* у ворот в Холм Венеры буквально утопает в массе рюшей и оборок. Кажется, что его шелковистая шевелюра источает нежнейший аромат. Тангейзер в первой главе романа и на листе «*Abbé*» похож на огромного шмеля, утопающего в аромате растений, которые вторят его красивому облику. Его белый бант перекликается с луной, крыльями гусеницы-бабочки, лепестками подсолнуха и лилии. Свисающие вдоль ног веера, галуны и лютия сходны с щеточками на лапках насекомых. Внимание модерна было «приковано к изучению мира насекомых»: «легкие, гибкие конечности этих жужжащих, блистающих на солнце существ стали моделями для хитросплетений орнаментов *ар нуво*» [Фар-Беккер 2000: 13]. Совсем иначе выглядит возвращающийся Тангейзер: изможденное лицо, приоткрытый рот, полузакрытые глаза и резкие скулы. Протянутые руки, обрамленные свисающими лохмотьями, делают его похожим на раненую птицу. Тангейзер стремится вырваться из леса, где бесконечные ряды деревьев, колючий стеющийся кустарник.

Изображение леса в романе Бердсли близко романтической поэтике. С лесом связаны неопределенность и странность (*strange flowers, strange mood, music as strange... as sea-legends*), музыкальные (слуховые) ассоциации. В первой главе это легкие шаги и нежные голоса фей, подчеркнутые аллитерацией звуков [f] и [l] (*light footballs and slender voices of the fairies*), слабые

звуки пения, доносящиеся из Холма (*faint sound of singing was breathed out from the mounting, faint music*), аккомпанемент Тангейзера на лютне (*few chords of accompaniment, ever so lightly, upon his little lute*), движение песни через порог, в воздухе, вокруг колонн (*song floated*) (р. 76). Парк Венеры тоже полон «серых эхо и таинственных звуков» (*grey echoes and mysterious sounds*); «листья шептались немного печально, а грот бормотал как голос, нарушающий молчание пустынного оракула» (р. 117 – пер. наш.).

В отличие от романтиков, художник стиля модерн Бердсли предпочитает естественности – искусственность, декоративность. Он восхищается складными ширмами, расписанными в духе Клода Лоррена, глядя на которые забываешь, что природа может быть скучной и вызывать усталость (р. 102). В примечаниях к седьмой главе, в которых слышен голос автора, Бердсли восхищается французским художником-классицистом Клодом Лорреном за его умение показать красоту природы и дать забыть, «что природа может быть грубой, скучной и надоедливой» (*the country can be graceless and dull and tiresome*), за его умение заставить зрителя «питать отвращение к нашим городам» (*puts us out of conceit with our cities*). Художник, с которым мог бы сравниться Лоррен, по мнению Бердсли, это Камилль Коро. Сопоставляя мастерство этих двух деятелей искусства, он применяет литературные термины. Живопись Коро похожа на изысканную лирическую поэму полную правды и любви (*exquisite lyric poem, full of love and truth*), тогда как картины Клода Лоррена напоминают благородную эклогу (диалоги между пастухами), сверкающую богатством мысли (*noble eclogue glowing with rich concentrated thought*).

Бердсли близка культура Рококо своей игривостью и маскарадом (он даже хотел создать «Книгу масок» [Бердслей 2001: 130]). Сад Рококо соединил «принцип разнообразия чувственного восприятия» с «особым вниманием к необычному, ненатуральному» [Лихачев 1998: 220]. Ландшафтные (пейзажные) сады «примыкали к оврагам садов Ренессанса и Барокко, служили переходами от парадного сада к окружающей местности <...> сперва пейзажные элементы проникли в стиль Рококо, где за стеной стриженных кустов появились большие свободно расту-

щие деревья, затем – в стиль Предромантизма, где буколические элементы Рококо переросли в элементы сельские, наконец – в стиль Романтизма, где полную волю взяло чувство природы, возобладали чувства вообще, где появилась меланхолия, воспоминания – и личные, и исторические, где реальность отразилась в зыбких зеркалах озер, проявилось движение колеблемых ветром нестриженных ветвей, дорожки приобрели “линию красоты” – неровную линию гуляющего человека, разнообразились открывающиеся виды, стали цениться национальные культуры – китайская, турецкая, арабская, испанская и т.д. <...> Рококо по существу предопределял собой позднюю стадию Барокко <...> Барокко в Рококо стало более жизнерадостным и, одновременно, менее значительным» [Лихачев 1988: 210, 212].

Если лес и парк погружают Тангейзера в мрачные фантазии, печальное настроение и сон (поэтому он предпочитает любоваться ими на расстоянии), собственно сад вызывает у него радостные чувства и эмоции. Лес в романе – это окраины сада, которые шевалье преодолевает в поисках удовольствий. На берегу озера герой спрашивает самого себя: «...что может быть на другой стороне; другие сады, другие боги?» (р. 118). По словам Д.С.Лихачева, ни сам стиль Рококо, ни его отражение в садовом искусстве не отличаются четкостью [Лихачев 1998: 214], и у Бердсли то устанавливаются, то нарушаются границы сада не только с парком и лесом, но и с террасами и павильонами. Фактически все пространство романа – Искусственный Сад (включающий кусочки пейзажа и интерьера), в котором главное – игра, как и в садах Рококо.

Условное пространство царства Венеры составляют парки (*parks*), сады (*gardens*), декоративные воды (*ornamental waters*), аллеи высоких деревьев (*alleys of tall trees*), аркады и каскады (*arcades and cascades*), гроты (*grottoes*), лужайки (*lawns*), террасы (*terraces*), фонтаны (*fountains*) и бассейны (*basins*), павильоны (*pavilions*). Подробное описание террасы (третья глава романа) подчеркивает перенасыщенность пространства, его декоративность. Терраса заполнена тысячей мишурных и фантастических вещей, сотней столов и четырьмя сотнями кушеток. В центре расположен бронзовый фонтан с тремя бассейнами, скульптурные группы которых подробно описываются с повторами и

вариациями: из первого бассейна поднимается многоглавый дракон с четырьмя сидящими на лебедях амурами; из стенок второго бассейна кругом поднимаются тонкие золоченые колонки, увенчанные серебряными лебедями; третий бассейн поддерживают сатиры, а в его центре на тонкой трубочке расположились маски, розы и детские головки (р. 85). Странные костюмы и прически, веера и маски придает пространству террасы еще большую пышность и изощренность (р. 87–88).

В декор обильно вплетаются лесные мотивы, но если сумеречный лес освещается лишь холодным светом луны, то сад – множеством свечей, подчеркивающих богатство зрительных ассоциаций. Только на одной террасе было четыре тысячи свечей, не считая тех, что стояли на столах. Разнообразные подсвечники улыбались с «взрыхляющим землю свинством» (*moulded cochonneries*); некоторые, двадцати фунтов в высоту, держали по единственной свече, вспыхивающей, как ароматные факелы, над пиршеством и стекающей до тех пор, пока воск не застывал вокруг вершины высокими пиками. Другие, в изящных нижних юбочках сияющих люстр, образовывали целые группы тоненьких свечек, стоящих кругами, пирамидками, квадратами, клинышками, отдельными рядами, как в полку, и полумесяцами (р. 86). Свечи образуют таинственную дымку, которая отражается в зеркалах и канделябрах, удваивают пространство террас, расширяя царство Венеры до всего мира.

Мотив свечей, которые расположены на первой террасе в маленьком будуаре или павильоне Ле Кона («*little boudoir or pavilion Le Con had designed for the queen on the first terrace*» – р. 101), вызывает ассоциации с Королевскими апартаментами Людовика XIV или внутренним помещением дворца Линдерхоф (*Linderhof*) Людвига II. В 1876–1878 гг. Август Диригль возвел в Линдерхофе «Храм (или Грот) Венеры» – огромную искусственную пещеру с озером посередине и впечатляющей картиной, изображающей сцену из оперы Вагнера «Тангейзер». Во времена Людвига II в пещере использовались светомузыкальные эффекты, когда постоянно меняющиеся цвета отбрасывали блики на искусственный водопад и озеро, где плавал челн в форме лебедя и плескались нимфы. Спальня баварского короля была украшена расписным потолком и канделябрами на

сто восемь свечей, а в бело-голубую обшивку залы были вмонтированы зеркала [см. Замок Линдерхоф]. У Бердсли в павильоне Венеры, отвечающем великолепию всего царства, было «восемь стен, сверкавших зеркалами и люстрами и разукрашенных расписными панно, а куполообразный потолок на высоте около каких-нибудь тридцати футов [примерно девять метров] смутно сиял золотой лепниной сквозь теплую дымку от горевших внизу свечей» (с. 66).

Распорядок дня в царстве Венеры определяется в основном сменой трапез (ужин, завтрак) и других ритуалов (туалет, спектакль, прогулка, концерт). Точные указания на время суток (вечер, полдень, утро; *eight o'clock, eleven o'clock*) иронически подчеркиваются такой деталью, как остановившиеся часы (*clocks that said nothing*). В античности время (Хронос) означало старость и смерть. Жизнь – это юность, которая не замечает времени. Не старятся природа и Венера-богиня, маленькая и легкая, как девочка (*little person*). В творчестве Сандро Боттичелли она ассоциируется с весной.

Художественное пространство в романе вызывает аллюзии к различным садово-парковым комплексам от легендарных «висячих» садов Семирамиды до европейских парков XVI–XVIII вв.⁶³ К последним относится, в частности, парк в Шантильи (Франция), принадлежащий принцам Конде и созданный Ленотром [Жирмунская, Лотман 1988: 216], в котором в XVIII в. были устроены зеленые беседки, лабиринты, поставлены павильоны, посвященные Венере, Амуру и другим богам, установлены статуи Венеры, воздвигнуты балюстрады, украшенные вазами и корзинками с цветами. На пруду появился «Остров Любви» (мотив, получивший отражение в картине А.Ватто «Путешествие на остров Киферы»). Композиции кустарников, деревьев и газонов символически воспроизводили светские игры того времени. В романе Бердсли на цветочных ложах расположены не цветы, а дамы, запутавшиеся в нижнем белье («rich lawns are spread with lovely frocks and white limbs – and upon flower-beds the dearest

⁶³ Кроме упомянутых можно назвать еще один парк, разбитый в поместье Колин («Холм») в Нормандии, куда ездил Бердсли в 1893 г. [The Letters... 1970: 40].

ladies are implicated in a glory of underclothing»). Лужайки усеяны прекрасными платьями и роскошными телами, а в корни и ветви деревьев вплетены обнаженные мальчики («in the deep cool shadow of the trees warm boys entwined, here at the base there at the branch» – p. 116).

В саду Венеры, как во дворцах Людовика XIV, распространена игра в карты и обильная еда. Как король является первым лицом в государстве, так и жизнь Венеры находится под пристальным вниманием жителей Холма. Вокруг носовых платков, чулок, которые носила Венера, «плелись интриги». Бердсли продолжает традицию соотнесения мотивов любви и наслаждения с садом, которая «восходит» к «Песне песней» [Козлова 1988: 114].

Известно, что в 1669 г. в Версальском парке писатель Мольер и композитор Люлли были устроителями праздника в честь мадемуазель де Лавальер [Искусство и история Парижа и Версаля б. г.: 204], вошедшего в историю под названием «Удовольствия зачарованного острова» (*Plaisirs de l'Île enchantée*). Мотивы этого события прямо и косвенно вошли в роман Бердсли. Эпоха модерна возрождает стиль прециозной культуры Франции XVII-XVIII вв. В 1906 г. Хоакин де Карвалью восстанавливает сад с террасами в Вийандри – видоизмененный образец ренессансного стиля [Путешествие по Франции 2004: 72–73]. Куртины (свободно стоящие группы деревьев, кустарников или цветов) на верхней террасе спланированы вокруг большого озера, имеющего форму зеркала в стиле Людовика XV. Вода из озера питает фонтаны, каскады и каналы на террасах, расположенных ниже. На одной из них – четыре аккуратно спланированных квадрата («Сады любви»): «нежную любовь» символизируют сердца, языки любовного пламени и маски Домино; «Страстную любовь» – клумбы-сердца, в которые врезается изгородь; «изменчивую любовь» – любовные письма, рог обманутого возлюбленного и четыре веера; «трагическую любовь» – лезвия кинжалов и мечей. По другую сторону узкого канала сад посвящен музыкальной теме с цветочными изображениями лир и арф.

В Потсдаме (Германия) в XVIII в. по заказу и под личным наблюдением прусского короля Фридриха II были созданы дворец и парк «Сан-Суси» («Без забот») [Делиль 1988: 217]. От

южного фасада дворца парк спускается шестью *террасами* (первоначально открытыми, потом застекленными) к прямоугольному бассейну, по обе стороны которого были разбросаны газоны и цветники. В 1746 г. здесь было высажено 4800 тюльпанов, 1400 крокусов, 400 нарциссов, несколько сот роз, гиацинты, гвоздики и другие цветы [Жирмунская, Лотман 1988: 217]⁶⁴. В «Посвящении» Бердсли советует Принцу читать Книгу вечером на террасе («an evening upon your terrace» – p. 72), а в самой истории Венеры и Тангейзера упоминаются первая, пятая и шестая *террасы*, причем первые две подробно описываются. Интересно, что во время написания романа в 1895 г. автор мечтает о поездке в Берлин, откуда получает подробные письма от своего друга Андре Раффаловича. Бердсли отвечает ему: «Мне бы очень хотелось поехать в Берлин...», «...буду рад приехать и приеду, если смогу, Берлин наверняка прекрасен» [Бердслей 2001: 138, 140]. О поездках автора в Германию, а также в Бельгию и Францию упоминает Х.Маас [The Letters... 1970: 95].

Цветочные мотивы – важнейшая составляющая мифопоэтического пространства сада. В описании пятой террасы на скатертях из белого дамаска рассыпаны ирисы, розы, лютики, водосбор, нарциссы, гвоздики, лилии – не только «излюбленные цветы в модерне» [Ковалева 2002: 108], но и цветы весны. Они характеризуются причудливой и изящной формой лепестков, а также нежным и изысканным ароматом. Богатство (даже чрезмерное) зрительных впечатлений в романе усиливается разнообразием обонятельных ощущений. Обильные ароматы различных цветов, мрачных и безымянных, окутывают лес перед входом в Холм. 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

⁶⁴ Как и Сан-Суси, парк Рейнсберг, расположенный неподалеку от Потсдама, был перепланирован архитектором Кнобельсдорфом в XVI в. в стиле рококо: прямые аллеи, окаймленные стенами из зелени, оранжереи, боскеты (густая группа деревьев или кустов, часто стриженных в виде ровных стенок – шпалер), партер с апельсиновыми деревьями [Жирмунская, Лотман 1988: 217], которые растут и в царстве Венеры.

решеток, на которых искусно закручены розы; хрупкими фарфоровыми горшками, в которых растут апельсиновые и миртовые деревья.

Вся красота *мирты* – дерева, посвященного Венере, – «сосредоточена лишь в пахучих блестящих листьях». По легенде Венера не только укрылась миртой от фавна, когда вышла нагая из морских волн, и надела венок из мирты во время спора о красоте, который судил Парис, но и сделала из ветвей мирты розгу, которой высекла Психею [Золотницкий 1991: 114]. Возможно, листья мирты (символ чувственной любви и надежды, которую унес с собой Адам из Рая) украшают самого Бердсли, привязанного к герме Пана (мотив странствий), на автопортрете (см. обложку).

Греческий поэт Анакреонт сравнивал богиню любви с *розой*: «Роза – радость Афродиты, / Роза – муз цветок любимый» [Золотницкий 1991: 3]. Делиль в «Садах», принципиально отказываясь от описания цветов, тоже не может не упомянуть о розе: «Я ж – розу опишу. Ты, роза, бесподобна! / В садах Венеры ты царила и цвела. / Гирлянды и венки Весна из роз плела. / Была воспета ты самим Анакреонтом, / Гораций пировал в венце, из роз сплетенном, / А твой волшебный сок, перегнанный в настой, / В экстракт дурманяще-душистый и густой, / Мог, каплей надушив большой дворец восточный, / Десятилетиями хранить свой запах прочный» [Делиль 1988: 58–59]. В романе Бердсли роза – дикий и декоративный цветок, украшение сада, интерьера, костюма. Роза вызывает у автора и героя ассоциации с легендами средневековья («Роман о Розе», «Житие Св. Розы из Лимы»), когда девушки мечтали в беседках из роз в закрытых от внешнего мира садах, как на иллюстрации «Девушка в саду» из книги XV в. [Huxley 1988: 9].

С мотивом розы связан мотив оболыщения, когда «толпа юбок» окружает Тангейзера и забрасывает его цветами («...the crowd of frocks that gathered upon round and pelted him with roses» – р. 80), вызывая ассоциации с праздником XVI столетия, существовавшим в Тревизо. В городе устанавливалась крепость, валы и стены которой были из драгоценных ковров и шелковых тканей. Знатные девушки города защищали крепость, а знатные юноши осаждали ее. Орудиями осады и защиты были яблоки,

миндальные орехи, цветы, в основном розы, а также «струи розовой воды, которой обдавали защитницы крепости осаждавших» [Золотницкий 1991: 18]. Последнее особенно напоминает комедию Аристофана «Лисистрата», которую иллюстрировал Бердсли.

Сексуальную символику розы подчеркивает маленькая Розали, оседлавшая, как фореитор, разрисованный фаллос бога всех садов (р. 117). Венера приревновала к ней Тангейзера, как когда-то Диана приревновала Амура к нимфе Розалии, изранила ее шипами колючего терновника и лишила жизни [см. Золотницкий 1991: 6]. Розовые кусты занимают все пространство обложки и фронтисписа с изображением Амура (р. 66) и Венеры (р. 114) в саду перед *Terminal Gods* (гермы Пана – путевые столбы с изображением бога Леса), а также листа «Таинственный Розовый сад» (рис. 21).

Автор книги «Нарисованные сады» Энтони Хаксли считает полезным напомнить западному читателю, что относительно молодое садоводство через Древнюю Грецию и Древний Рим связано с древнейшей (несколько тысячелетий) традицией садоводства великих восточных цивилизаций [Huxley 1988: 8]. Самыми древними являются изображения садов, найденные в египетских гробницах, легендарные висячие сады Семирамиды и китайские закрытые и засаженные экзотическими растениями *game parks* (парки игр), похожие на персидские *pairidaeza* («парадиз» – «огороженное стенами место»). Бердсли соединяет широкие обзоры европейских ренессансных и пейзажных парков с интимно-любовной традицией садов Китая и Персии.

Европейская средневековая культура использовала восточную образность, наполнив ее новым аллегорическим смыслом («парадиз» – рай). Еще один пример такого рода – единорог. У Х.Л.Борхеса читаем: «За четыреста лет до н.э. греческий историк и врач Ктесий сообщал, что в царствах Индостана водятся весьма быстроногие дикие ослы с белой шерстью, пурпурно-красной головой, голубыми глазами и острым рогом на лбу, у основания белым, на конце красным, а посередине черным. Плиний пишет: “Самый свирепый и яростный зверь из всех – это единорог: туловищем подобен лошади, головою оленю, ногами слону, хвостом кабану, ревом мерзок, с черным рогом в два лок-

тя длинной, торчащим посреди лба; отрицают, что этого зверя можно поймать живым”» [Борхес 2003: 103].

Тангейзер в седьмой главе романа вспоминает в спальне, оформленной в стиле рококо, о памфлете из библиотеки Венеры под названием «Мольба о Приручении Единорога», а в следующей главе наблюдает свидание богини любви с ее домашним единорогом Адольфом: «У единорога был чудесный домик, устроенный из зеленой листвы и золотых решеток, совсем подходящее жилище для такого нежного и изящного зверька» (с. 76). Он был «весь беломолочный, исключая нос, рот, ноздри...». Венера кормит его булочками и дарит своей любовью (р. 111–112).

Символ единорога широко представлен в изобразительном искусстве европейского средневековья: пластический декор фрейбургского и эрфуртского соборов, книжная миниатюра, гобелены [Иванов 1980–1982: 429–430]. В музее аббатства Клуни в Париже в одной комнате помещены шесть гобеленов XV в. «Дама и единорог», символически изображающие по кругу пять чувств – вкус (*Le Goût – The Taste*), слух (*Le Ouïe – The Hearing*), зрение (*La Vue – The Sight*), обоняние (*Le Odorat – The Smell*), осязание (*Le Toucher – The Touch*), а напротив – объединяющее их «Мое единственное желание» (*A mon seul désir – To my Sole Desire*). Характерная для символистов и Бердсли чувственная многогранность любви уходит корнями в средневековый аллегоризм.

В средневековых христианских сочинениях единорог рассматривается как символ чистоты и девственности, связывается с девой Марией и с Иисусом Христом. Он обитает в огражденном саду, прикованный к гранатовому дереву. Образ часто включает в себя некоторые из традиционных символов девственности Марии: «*hortus conclusus* (лат. – запертый сад), ограда или стену, окружающую молодую женщину с этим животным; *porta clausa* (лат. – ворота затворенные), за которыми она сидит», а также *зеркало* (тогда как в античности оно используется в культе *богини-матери*) [Холл 2004: 193, 192]. Такие атрибуты есть и у Венеры, но она отнюдь не сходна с девой Марией. Бердсли играет христианской атрибутикой, примеряя ее на античную богиню, создавая новые мерцания смыслов.

Исидор Севильский в начале седьмого века писал, что единорога, способного убить слона, «приманивают с помощью девственности, которая при его появлении открывает лоно, в которое он, оставив всю свою свирепость, помещает голову и так, безмятежно заснув, оказывается пойманным» [цит. по: Борхес 2003: 104]. В.Бауэр замечает, что единорог является «символом животной мужской силы». В песнях трубадуров и живописи того времени это «самое мощное и неукротимое животное, которое становится кротким и падает на колени», когда видит перед собой прекрасную невинную девушку. По другой версии, если она сядет в одиночестве под деревом, единорог подойдет и опустит голову ей на колени [Королев 2002: 139–140]. Богиня и блудница Венера приручает единорога «вопреки» мифологической традиции. Так Бердсли включается в процесс «ремифологизации» в духе культуры *fin de siècle* [Савельев 2005: 20].

Двусмысленна роль Тангейзера в сцене кормления Венерой Адольфа. Эстет, утонченный рыцарь, он оказывается не у дел, когда богиня заходит в клетку: «Вы не должны заходить со мной, Адольф такой ревнивый», – сказала она, поворачиваясь к Шевалье, который следовал за ней, – но вы можете остаться снаружи и наблюдать, Адольф любит зрителей» (пер. наш. – р. 111, 112). Венера гораздо больше внимания уделяет Адольфу, нежели Тангейзеру. Он, наблюдатель столь «животрепещущей» сцены и уже знакомый с жизнью двора Венеры, делает вывод об этикете Венесберга, поощряющем чувственные, телесные удовольствия: каждый до завтрака должен получить заряд «этих сладостных звуков», которые издают Венера и ее любимец (р. 112).

Таким образом, мотивы леса и сада организуют художественное пространство романа, в котором взаимодействуют культуры Востока и Запада, старого и нового времени, средневековые архетипы и садово-парковые увлечения в Европе XVII–XVIII вв. Прямые и косвенные реминисценции, аллюзии и ассоциации создают синтетический хронотоп романа: в замкнутом, на первый взгляд, утопическом царстве Венеры стираются границы между лесом и садом, а пространство романа «размывается» в историю культуры.

Бердсли вслед за О.Уайльдом и П.Луисом акцентирует чувственно-эротическую природу восточной культуры, обнаруживая ее в античных и библейских (а также египетских, арабских, японских и т.д.) сюжетах и мотивах. Однако у него нет той роковой связи любви и жестокости, красоты и преступления, которая так завораживала П.Луиса, А.Дугласа и О.Уайльда: не случайно он по-человечески недолголюбивает последних [Бердслей 2001: 130, 276; *The Letters...* 1970: 58, 409]. В рисунках, стихах и неоконченном романе Бердсли веселая ирония над страстями и страхами героев соединяется с откровенной авторской самоиронией.

§ 3.3. ОТ БАЛЕТА К ВАКХАНАЛИИ: СИНТЕЗ МУЗЫКИ, ТАНЦА И КОСТЮМА В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ

Актуальность танца на рубеже XIX–XX вв. несомненна. В культурном пространстве серебряного века танец «существует не только как один из видов искусства, но и как универсальный культурный смысл, пластически оформленный в символе танца, живет как идея и как формообразующий принцип» [Абашев 1993: 7]. Национальная культура в ходе истории развивает множество ритуальных движений, которые зафиксированы в играх, танце, видах спорта [Гачев 1998: 74]. Танец, способность к нему сменяет принцип этического оценивания в пределах добра и зла [Ковалева 2002: 30], что отвечает тенденциям панэстетизма, приоритету ценностей красоты и безобразия. В танце нашли выражение знаковые для модерна идеи роста, движения, проявления жизненных сил. Достаточно вспомнить танцы Л.Фуллер и А.Дункан, «Танец с вуалями» Т.Т.Хайне, «Танец жизни» Э.Мунка, изображение Л.Бакстом Нежинского в роли Фавна из балета на музыку К.Дебюсси, «Вихрь» Ф.Малявина, «Танец» А.Матисса и др.

Сама мысль конца века уподоблена танцу, движению, прыжку. Не случайно рождается образ танцующего Заратустры – «дионисического чудовища»: «Возносите сердца ваши, братья мои, выше, все выше! И не забывайте также и ног! Возносите также и ноги ваши, вы, хорошие танцоры...» [Ницше 1990, 1: 56]. В иконографии модерна нередко сюжеты вихрей,

хороводов, вакханалий, воплощающие «стихии, страсти, интерес к “органическому человеку”»: человеческая страсть, буйство сближаются с понятием вакханалии и выражаются в танце [Сарабьянов 2001: 54, 205–206].

В конце XIX столетия в творчестве Л.Фуллер, А.Дункан, Е.И.Рабенек возрождается «древний танец». Дробящий движения «стробоскопический эффект» танцовщицы Лойе Фуллер строился на вращении вокруг тела цветного полотна из вуали, создававшего впечатление «волшебного светящегося круга» [Мидан 1999: 78]. Эксперименты в области танца были продолжены в балетном театре под руководством С.П.Дягилева. Театральные представления «Русских сезонов» испытали большое влияние графического творчества Обри Бердсли. Сам Дягилев, ровесник Бердсли, коллекционировал его работы и, согласно П.Раби, встречался с ним в Дьеппе в 1897 г. После смерти графика О.Уайльд писал издателю Л.Смитерсу насчет копии рисунка Бердсли «Мадемуазель де Мопен» для Дягилева [Raby 1998: 112; Дягилев 1982: 353]. В конце XIX – начале XX вв. Бердсли был «властителем дум всей Европы» [Кузьмин 1982: 223]. Под впечатлением его рисунков, плакатов и иллюстраций находились «мирискусники» (К.Сомов, А.Бенуа и др.), в т.ч. Л.Бакст, создавший эскизы индивидуальных костюмов к балетам «Жар-птица», «Шехеразада», «Нарцисс», «Синий бог», «Послеполуденный отдых фавна». В 1907–1908 гг. балетмейстер М.Фокин работал с танцовщицей И.Л.Рубинштейн, которая мечтала исполнить роль Саломеи и «Танец семи покрывал» в балете по пьесе О.Уайльда: «Мне показалось, что из нее можно сделать что-то необычное в стиле Бирдслея. Тонкая, высокая красивая, она представляла интересный материал, из которого я надеялся “слепить” особенный сценический образ. Если эта надежда не совсем оправдалась при постановке “Саломеи”, то в “Клеопатре” и “Шехеразде” получилось то, что представлялось мне с первых моих уроков с И.Л.Рубинштейн» [Фокин 1981: 121].

Балет как искусство синтетическое и пространственно-временное соединяет несколько видов художественного творчества: хореографию, музыку, драматургию, изобразительное искусство. Поэтому балет «принято определять как вид музыкаль-

но-театрального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах» [Ванслов 1980: 8]. Именно танец является основным компонентом балетного спектакля. В нем реальные жизненные движения обобщаются, заостряются, организируются по законам ритма. Балет, опираясь на танец, создает «самобытный язык, сводит к минимуму словоподобие, в идеале и вовсе освобождается от заменителей слова» [Карп 1980: 128]. Б.В.Асафьев акцентирует внимание на взаимодействии «пластико-танцевального» (хореографическое действие) и «музыкального» (воплощение замысла композитора) формообразований [Асафьев 1974: 112]. Под балетной драматургией понимается «сюжетный и смысловой конфликт, заложенный в определенной жизненной ситуации, развивающийся и разрешающийся на протяжении музыкально-хореографического действия» [Ванслов 1980: 9]. Балет – это драма, «написанная» музыкой и воплощенная в хореографии. Немаловажную роль играет «зрелищная» сторона балета. Это не только пластика танцующего, но и внешний облик, одежда, а также декорации и свет.

Традиция балета как не имеющей самостоятельного значения интермедии идет еще от античности [Брокгауз, Ефрон 1891: 797]. С падением римской империи это искусство замирает и появляется вновь как современный европейский балет только в эпоху Возрождения в Италии в конце XIV в., когда намечается различие между бытовым и театральным танцем [Театральная энциклопедия 1961: 388]. Развитие балетного театра шло по линии отхода танца от интермедийности, включения его в спектакль как части синтетического единства. П.Карп называет балет историей развития дивертисментного танца и даже борьбы с ним, протекавшей особенно остро по причине преобладания среди дивертисментов «мертвенных, бессодержательных танцев» и отношения к балету как к развлечению в XVIII в. [Карп 1980: 116].

В конце XVI в. балет входит в большую моду во Франции, где с появлением оперы является вставной ее частью, несамостоятельным элементом и имеет мало драматического выражения. В одну из опер Кино балет вошел под названием «Diversissement». В.Красовская, анализируя сценическую деятельность Мольера, утверждает, что балетная интермедия вплеталась в

действие комедии и «оставалась всего лишь вставным номером, ограниченным в правах» [Красовская 1979: 124]. Сам Мольер в предисловии к комедии-балету «Докучные» писал, что он связал интермедии сюжетом, соединив «балет и комедию в одно целое» [Дживелегов, Бояджиев 1941: 363].

В 1697 г. Ламот преобразовывает балет, вводя в него «драматическое действие и страстные положения». Ж.Ж.Новерр постановкой акта из балета «Медея и Ясон» в 1763 г. придает самостоятельное значение балету, отделив его от оперы и придав танцам центральное значение [Брокгауз, Эфрон 1891: 797]. В самостоятельное искусство балет выделяется уже в XVIII в. [Ванслов 1980: 7]. Расцвет западноевропейского балета приходится на 30-е гг. XIX в. [Брокгауз, Эфрон 1891: 799]. К концу же столетия утверждается мнение, что «балетный театр изжил себя как вид искусства» [Суриц 1989: 168]. В России Н.А.Некрасовым, Л.Н.Толстым танец воспринимался как «периферия культуры, развлекательный суррогат» [Абашев 1983: 15]. Балет перестал пользоваться популярностью даже в Италии и Франции, имевших давние балетные традиции: в парижской Опере балеты превратились в дивертисементы или короткие представления перед оперными спектаклями; в Италии продолжали готовить балерин, но выступать им было негде; в Англии и США, где в XIX в. балет знали по гастролям иностранных трупп, вообще почти забыли о существовании этого вида искусства [Суриц 1989: 168].

Балет у Бердсли – подтверждение указанных тенденций конца XIX в. Автор называет «Вакханалии Спориона» «вечерним развлечением» Венеры, используя французское слово (*a ballet for the evening divertissement*). В период Ар Нуво французская культура тяготеет «к балету, цирку, к эстраде, к кафе» [Сарабьянов 2001: 219]. Вместе с тем трансформация балета в вакханалию в романе Бердсли непосредственно связана с важнейшей тенденцией немецкой (и шире – европейской) культуры XIX в., которую обозначили Рихард Вагнер и Фридрих Ницше. Бродившие в воздухе духовные токи «проникали в строй художественного мышления» [Ковалева 2002: 24].

Х.Джексон, П.Бриджвотер, Д.Тэтчер утверждают, что в 1890-х гг. Ницше знали только те, кто читал по-немецки [Ковалева

2002: 23]. 18 июня 1897 г. Бердсли планирует по три часа немецкого в неделю. После первого урока он сообщает другу А.Раффаловичу: «Я всерьез собираюсь прочитывать хотя бы одну книгу, так что заказал себе “Вертера” Гете на немецком и французском языках» [Бердслей 2001: 249]. Переводы философа на английский язык появляются в 1895 г. («Казус Вагнер») и в 1896 г. («Так говорил Заратустра», «Сумерки идолов», «Антихрист») раньше французских версий. В письме к Л.Смитерсу от 2 октября 1896 г. Бердсли просит прислать ему все, «что “Hengy & Co” напечатала из Ницше» (пер. Дж.Грей) [Бердслей 2001: 174], а через некоторое время сообщает А.Раффаловичу, что является обладателем полного собрания сочинений Ф.Ницше [The Letters...1970: 180].

В работе «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Р.Вагнеру» (1872) Ф.Ницше развивает идеи немецкого композитора: «Вагнеровская демоническая музыка нашла свое выражение в дионисийском духе» [Кутлунин, Малышев 1990: 72]. Рихард Вагнер, в частности его опера «Тангейзер» (1845), оказал большое воздействие на Бердсли, с детства тяготевшего к театру и музыке. Многие отмечают явную врожденную и развитую музыкальность графика. Р.Росс писал о том, что в марте 1883 г., когда семья Бердсли переехала в Лондон, юноша «впервые появился перед публикой в качестве музыкального вундеркинда, выступая на концертах вместе с сестрой». После первой встречи со своим будущим другом Р.Росс подумал, что Бердсли разочарован немusикальностью присутствующих [Росс 1992: 227–228]. Более подробно о музыкальных способностях графика сообщает Н.Евреинов. Он пишет, что родители очень рано привили хрупкому мальчику страсть к музыке, позаботились о совершенной фортепианной технике талантливого сына [Евреинов 2001: 9]. Один из современников сообщает, что Бердсли «хорошо знал музыку и всегда говорил крайне самоуверенно по этому вопросу, единственному, в чем он что-нибудь, по его словам, понимал» [Росс 1992: 227]. А.Саймонс утверждает, что художника отличает большая глубина чувства музыки, чем литературы [Саймонс 2001: 341].

Музыкальность Бердсли Н.Евреинов видит в преобладании графического метода над живописным: «при живописном мето-

де нередко совершенно исчезает возможность наслаждаться мелодическим языком линий и наоборот – при графическом методе, то есть там, где линия сохраняет свою самостоятельную функцию, она говорит так, как в музыке непрерывность движущихся тонов» [Евреинов 2001: 27]. Сравнивая процесс создания рисунка с концертами, которыми Бердсли с раннего детства покорял ценителей, Н.Евреинов убежден, что изысканность эстетического вкуса графика объясняется его искренним увлечением музыкой. Любимое времяпрепровождение Бердсли в юности – перелистывание «любящей рукой» страниц вагнеровского «Кольца Нибелунгов» или «Stabat Mater» Россини [Евреинов 2001: 9]. Кстати, этим же занимается герой романа Тангейзер.

Вагнером Бердсли увлекался на протяжении всей своей короткой жизни. Он посещал представления или хотя бы был осведомлен о них, если не удавалось присутствовать. С восторгом он сообщает Ф.Х.Эвансу о гастролях *German Opera* в июне 1894 г. («Тангейзер» 26 июня, «Тристан и Изольда» 30 июня). Посещение «Тангейзера» заставило его восхититься не только оперой, но и певицей (Katharina Klafsky), в отличие от певца (Max Alvary): «The German Opera is indeed exciting. Klafsky!!! Beyond all praise. *Tannhäuser* went very well I thought after the first act. Alvary is scarcely a singer» [The Letters... 1970: 71]. В письме от 28 мая 1895 г. к А.Раффаловичу Бердсли сообщает, что собирается послушать оперу «Тангейзер», но ждет этого «со смешанной радостью», так как это «немного унимает» его «спесь» по поводу «собственных маленьких вариаций на ту же тему» [Бердслей 2001: 138]. В переписке 1896 г. художник спрашивает Л.Смитерса и А.Раффаловича, ходили ли они на «Тристана и Изольду» в *Covent Garden* 26, 30 июня и 4, 14 июля. И позже, находясь в Ипсеме, пишет, что с завистью (*with jealous eyes*) читал сообщение о представлении этой оперы. К счастью, ему удалось присутствовать на ее представлении, а также на «Зигфриде» [The Letters ... 1970: 144, 219, 335].

Из сочинений Вагнера Бердсли предпочитал «Тангейзера», «Тристана и Изольду» и «Кольцо нибелунга». Когда внезапно представление «Тангейзера» заменили на «Лоэнгрина», он сказал о последней, что она никогда бы не затронула его вне стен концертного зала и что не существует тенора, который бы мог

исполнить партию Лоэнгрина. Тогда как картину «Золото Рейна» из тетралогии «Кольцо нибелунга» он «просто обожает» (*simply adore*). Влияние на Бердсли могла оказать не только музыка Вагнера, но и его теоретические работы, трактаты и статьи, которые художник просит Л.Смитерса выслать ему и даже указывает конкретный том из собрания сочинений [The Letters... 1970: 90, 372, 162, 335].

Образы Вагнера постоянно присутствуют в графике Бердсли: листы «Зигфрид» (1893), «Публика на представлении оперы Р.Вагнера “Тристан и Изольда”, или Вагнеритки» (1894), «Изольда» (1895), «Репетиция оперы Р.Вагнера “Тристан и Изольда”» (1896). Более того, Бердсли предполагал сделать *литературную* интерпретацию оперы «Золота Рейна» под названием «The Comedy of the Rheingold». В сентябре 1896 г. он не раз пишет об этом Л.Смитерсу: «I am doing a little writing nowadays», «I am writing an elaborate version of Das Rheingold» [The Letters... 1970: 162, 164]. Литературно-художественный проект планировался в виде маленькой книжки, крошечной брошюры (*little teeny book, quite a tiny brochure*) с графическими листами. Бердсли сделал их пять: «Обложка для оперы Р.Вагнера “Золото Рейна”», где изображены рейнские девы, «Альберих», «Иллюстрация к либретто оперы Р.Вагнера “Золото Рейна”» (рисунок планировался как обложка для журнала «Савой», представляет Логэ, бога огня, и Вотана, верховного бога); «Эрда», «Логэ, Вотан и Альберих».

Анализируемый нами роман прежде всего обращается к опере «Тангейзер». Прототип главного героя – легендарный рыцарь-миннезингер («певец любви»). Как историческая личность он, странствуя по свету, принимал участие в борьбе немецких князей против папы. Тангейзер воспевал любовь, нередко в иронической форме, юмористически описывал бедственное положение, до которого довели его прекрасные женщины и веселое вино [Кенигсберг 1967: 27]. Он горько каялся в своих грехах (до нас дошла музыка его «Песни покаяния», относящаяся, вероятно, к 1240 г.). Тангейзер участвовал в состязании певцов в Вартбурге. После смерти он стал героем народной баллады. Один из ее вариантов был включен Арнимом и Бретано в сборник «Чудесный рог мальчика». Сюжет о Тангейзере, проникшем в цар-

ство Венеры, и о певческом турнире рыцарей-миннезингеров обрабатывали в своих произведениях Л.Тик, Г.Гейне, Е.Гейбел, Ш.Бодлер, А.Суинберн, У.Пейтер, У.Моррис, Р.Вагнер, Т.Манн, И.Нестрой и т.д. Причем, как пишет Я.Флетчер, версия Бердсли значительно отличается от всех этих источников [Fletcher 1987: 145]. М.Г.Белоусов подробно исследует бытование сюжета о Тангейзере в средние века и эпоху романтизма, а также в опере Р.Вагнера и романе Т.Манна [Белоусов 2003].

Если в основе оперы Вагнера три источника-легенды (о «Венериной горе» – так первоначально назвал свою оперу Вагнер, о состязании певцов в Вартбурге, о Елизавете), то Бердсли планирует использовать только первый. В «Посвящении» он обозначил фабулу романа: о приключениях Тангейзера под Холмом Венеры, о его раскаянии, путешествии и возвращении к горе Любви. Возвращение Тангейзера снимает драматизм оперного сюжета, где герой умирает.

Интересно, что свой роман Бердсли создавал во время слушания почти ежедневных музыкальных концертов. Как вспоминает А.Саймонс, график вписывал несколько строк карандашом на большие листы «великолепной старинной линованной красным бумаги» [Бердслей 1912: 38]. Перед исполнением музыки публике показывались детские танцы. Бердсли нетерпеливо ждал, когда они закончатся. Таким образом, музыка связана с романом уже на психолого-биографическом уровне, что, безусловно, отразилось как на уровне внешней формы (текст, его звучание), так и в художественном мире произведения (сюжетные мотивы, система образов).

Мотив музыки тесно переплетается в романе с мотивом любви. Шевалье играет на маленькой лютне, звук которой вторит слабому звуку пения из Венериной горы: «‘The Vespers of Venus, I take it,’ said Tannhäuser, and struck a few chords of accompaniment, ever so lightly, upon his little lute» (p. 76). В любовных отношениях с богиней Венерой Тангейзер сравнивается со скрипачом, настраивающим инструмент перед тем, как на нем играть: «He caressed her eyelids softly with his finger tips, and pushed aside the curls from her forehead, and did a thousand gracious things, tuning her body as a violinist tunes his instrument before he plays upon it» (p. 92, 93). Струнный инструмент воспри-

нимается как аполлонический. Духовые же инструменты (например, флейта), интерпретируются как дионисийские. Их функционирование обусловлено работой артикуляционного аппарата и легких при пении. Ницше писал, что именно хор, лежащий в основе трагедии, – отражение дионисийства. «Хор сатиров есть прежде всего видение дионисической массы» [Ницше 1990, 1: 85].

Тангейзер Бердсли такой утонченный и хрупкий, что использует нюхательные соли, чтобы прийти в сознание после того, как экипаж чуть не перевернулся (p. 117). Примечательно, что свои эмоции и настроения шевалье выражает с трудом: «Вы так обворожительны», – пробормотал (*murmured*) Тангейзер. Во время вечернего свидания с Венерой он бледен и молчалив от возбуждения (*pale and speechless with excitement*). Однако Тангейзер чуток к звучанию мира: утром «Шевалье чувствовал себя очень счастливым. Все вокруг него казалось таким белым и светлым, певучим» («The Chevalier was feeling very happy. Everything around him seemed so white and light and matinal» – p. 115).

Седьмая глава, полностью посвященная Тангейзеру, – единственная, содержащая примечания автора. В одном из них Бердсли сетует на то, что концерты обычно даются после обеда, когда ты вялый (*torpid*), или вечером, когда ты измучен за день (*nervous*). Лучше всего музыку слушать *утром*, как мессу, когда мозг и сердце не обеспокоены и не утомлены заботами наступающего дня («Surely you should assist at fine music as you assist at the Mass – before noon – when your brain and heart are not too troubled and tired with the secular influences of the growing day» – p. 108). Тангейзер ставит на колени, как на пюпитр, партитуру оперы «Золото Рейна», которую сам Вагнер считал «главнейшим делом своей жизни» [Николаева 1988: 10], и перелистывает ее страницы любящей рукой (*loving hand*), наслаждаясь «красотой и величием вступительной сцены; полной загадочности увертюрой, поднимавшейся, казалось, с самого илистого дна Рейна», и третьей картиной, «наиболее сложной и беспокойной во всем цикле», – всей этой «чудовищно роскошной поэзией» (*the extravagant monstrous poetry*) (с. 72–73). Он следует за музыкой, которая звучит внутри него: «отвратительная и наивная шаловливость музыки, сопровождающая речитативы и движе-

ния русалок; черные омерзительные звуки любовной песни Альбериха; плавная мелодия легендарной реки <...> Непрерывный лихорадочный звон молотов у кузни, сухое стаккато тревоги Мимэ». На обложке к предполагаемой *комедии* «Золото Рейна» Бердсли изображает юных русалок с огромными шевелюрами, подобными волнам реки. Девять колец, сплетенных вместе и укрытых под волнами, символически указывают на мотив клада. Крошечные листочки на волнах и розочки, разбросанные по белому пространству обложки, придают игривость и легкость монументальной образности Вагнера.

Тангейзер не только «слышит» музыку, но и «видит» происходящее: «бесперывное движение толпы Нибелунгов, похожих на стадо загнанных и перепуганных адских овец, дикая ловкость и бесчисленные превращения Альбериха, быстрые, как языки пламени, движения Логэ» (с. 73). Сам Вагнер постоянно ссылаясь на «зримое театральное действие», однако, «он почти никогда не довольствовался воплощением какого-либо важного момента лишь сценическими средствами: музыка в сплетении лейтмотивов как бы дублировала ситуацию и своими средствами передавала то, что совершалось на сцене» [Крауклис 1987: 89]. Ирония, которая отчетливо проявляется на иллюстрациях к опере, в романе подчеркивается тем, что герой вместе с бессмертным творением великого немецкого композитора берет с собой в постель остроумный витиеватый томик «Вторник и Жозефина» и называет оперу Вагнера «блестящей комедией» (*brilliant comedy*) и «разгоряченной мелодрамой» (*heated melodrama*), уподобляя Логэ⁶⁵ мольеровскому обманщику Скапену, а нибелунгов – стаду овец.

Центральной в незаконченном романе Бердсли является сцена представления *балета* (глава пятая «Of the ballet danced by the servants of Venus»), основанного на вымышленной *комедии* де Бержерака «Вакханалии Спориона» (в другой версии – «Вакха-

⁶⁵ Бог огня Логэ у Вагнера создан как персонаж «с беззаботным, небрежным видом», «хитрый», способный «из козней вражьих <...> пользу извлечь», его сопровождают «клубы сернистых паров», а о себе он говорит: «В скользяще пламя / опять обратиться / я желаньем томлюсь!» [Вагнер 2001: 100, 41, 59].

налии Фанфрелюша» де Бержерона). В версии романа «Под Холмом», подготовленной Бердсли для журнала «The Savoy» и изданной посмертно Д.Лейном, описание балета дано от имени вымышленного маркиза де Вандезира, присутствовавшего на нем и оставившего запись в своих мемуарах: «The Marquis de Vandézir, who was present at the first performance, has left us a short impression of it in his *Mémoires*» [Beardsley 1904: 29]. При этом «впечатления» даны как большое примечание к четвертой главе, в которой герой романа Фанфрелюш, проснувшись в прекрасной спальне, вспоминает предыдущий день.

Автором балета⁶⁶ является дирижер (*conductor* – англ.), которого Бердсли представляет на французском как *chef d'orchestre*. Будучи универсальным художником, типичным для культуры рубежа XIX–XX вв., он сочиняет к балету музыку, действие и танцы (*the action and dances were designed by him as well as the music*). Имя дирижера – Титурель (*Titurel*), как замечает Б.Брофи, взято из последней оперы Вагнера «Парсифаль» [Brophy 1976: 96]. В опере Титурель – король, которому были вручены святыни: священный Грааль, кубок, куда стекала кровь Христа, и копьё, пронзившее его тело. Второе имя дирижера – *Schentefleur* очевидно состоит из двух слов. *Fleur* по-французски означает цветок. *Schente* начинается с характерного немецкого сочетания *sch*, но может быть прочитано как английское слово *scent* (запах, духи, нюх) или французское слово *chant* (пение). Сочетание *sch*, на наш взгляд, придает французской фамилии дирижера «германский акцент».

Дирижерская палочка Титуреля де Шантефлер «ныряла в музыкальную фразу и извлекала из нее самые сказочные и неопишуемые вещи» (с. 61). Казалось, что он скорее играл на всех инструментах, чем управлял оркестром: «His baton dived into a phrase and brought out the most magical and magnificent things, and seemed rather to play every instrument than to lead it» (p. 95). Поэтому Титурель – «удивительный» (*wonderful*) и «самый коварный» (*the most insidious*) из капельмейстеров. Образ дирижера включен в культурный контекст через сравнения со Скарлатти и

⁶⁶ В варианте романа для «The Savoy» авторами балета названы *Phillippe Savarat* и *Titurel de Schentefleur* [Beardsley 1904: 29].

Бетховеном. Первому он мог бы добавить «грации» (*grace*) и «чуждестности» (*wonder*) – второму. Примечательно, что последнего Рихард Вагнер в статье «Паломничество к Бетховену» (1840) объявляет своим предшественником в теории музыкальной драмы. Дирижерская палочка (*his baton*) создает аллюзию к Вагнеру, который повернул дирижера лицом к оркестру и спиной к залу, разделит функции правой и левой руки [Бердслей 2002: 210]. В программном труде «Произведение искусства будущего» (1850) немецкий композитор проповедовал идею единства искусств как теорию драмы. В драме, где есть сцена и актеры, находит слияние поэзия, скульптура, живопись, архитектура и музыка. Титурель у Бердсли синтезирует разные виды художественного творчества. Он либреттист, композитор и хореограф в одном лице.

Титурель – изысканный, тонкий, маленький человек (*delicate, thin, little man*), в лице которого контрастно выступают вздернутый нос, толстые губы и завитые усы. Они словно заполняют все лицо Титуреля, заменяя глаза, описание которых у дирижера, как и у Венеры, отсутствует. Несмотря на тонкость и изящество, в облике Титуреля акцентируется властность, которая заключена в волосах, ассоциирующихся с жизненной силой, энергией и мощью [Трессидер 2001: 47; Жюльен 1999: 58–59]. В основу создания внешнего облика Титуреля Бердсли кладет принцип черно-белого письма: черноволосый дирижер «появился в придворном костюме из белого шелка» (*court suit of white silk*).

Образ дирижера создается синтезом чувственных ощущений и культурологических ассоциаций. Упоминаются вздернутый нос (*nez retroussé*), толстые губы (*thick lips*), закрученные усы (*curled moustache*), длинные черные волосы (*long black hair*). Ассоциация с Мольером, прямо заявленная в тексте (*in the manner of Molière*), подчеркивается использованием французских слов и подтверждается биографами француза, которые отмечают усы, парик, толстый нос, мясистые губы, большой рот, черные и густые брови Мольера [Дживелегов, Бояджиев 1941: 389]. За этим внешним сходством скрывается творческая близость: как мы помним, французский драматург XVIII в. тоже вводил в свои комедии балет. Таким образом, немецкий композитор Рихард

Вагнер и французский комедиограф Жан-Батист Мольер причудливо соединяются в фигуре Титуреля де Шантефлер.

Титурель – яркий и сверкающий. Алмазы, подаренные Венерой, «качались» в этот вечер в его ушах (*in his ears swung the diamonds given him by Venus*). Украшения на костюме (*brilliant with decorations*), блистательные выющиеся волосы (*his hair was curled in resplendent ringlets*), драгоценности, акцентируя царственность и великолепие, указывают на одно из значений прозвища, данного Титурелю жителем Холма Венеры – the Solitaire – «Солитер (фр. solitaire, букв. *одинокий*) – крупный бриллиант, вправленный в перстень, брошь и т.п. отдельно, без других камней» [БСЭ 1976: 143]. Другое значение французского слова: *ver solitaire* – солитер, «ленточный червь», паразитирующий в теле человека и животных [Ожегов, Шведова 1997: 745] – красноречиво характеризует героя совсем с другой стороны. Бердсли в письме к Л.Смитерсу называет самого себя «старым тружеником солитером»: «I remain the same old hardworking solitaire you know and love so well» [The Letters... 1970: 115].

На протяжении всей главы Бердсли большое внимание уделяет описанию, словно создает либретто к балету и подробнейший сценарий с последовательностью картин, выходов актеров, расположением декораций и реквизита. Очередность действий подчеркнута временными наречиями и местоимениями уже в начале каждого абзаца (*after, tonight, suddenly, scarcely, as for, when, now*), а также словами и словосочетаниями (*curtain rose upon, in that, in the middle of the stage, scene*), обозначающими порядок действия на сцене.

Балет Титуреля открывает сцена «уединенной долины Аркадии, восхитительного уголка Темпейского ущелья <...> затененного прохладными лесами и орошаемого речкой» (с. 62). Помимо сравнения музыкальность пейзажной зарисовки подчеркивается ритмом фразы и ее фонетическим рисунком: «...valley <...> with cool woods and watered with a little river» (р. 96). Спектакль начинается картиной раннего утра: «...восходящее солнце, словно царевич в “Спящей красавице”, пробуждало мир своими поцелуями. Под его золотой лаской засверкали застигнутые врасплох ночные росинки, пробудились деревья от своих мрачных снов, рассеялась дремота мелких

пташек, и все цветы долины заликовали, забыв свой страх перед тьмой» (с. 62), – а глава заканчивается после ночной оргии, когда «высоко в небесах вошло солнце и наполнило воздух обильным теплом, тени стали короче и острее». Маленькие светлокрылые бабочки порхали через сцену, жужжали пчелы, птицы весело пели, а оркестр все играл и играл жуткие мелодии Титуреля: «...and the orchestra kept playing, playing the uncanny tunes of Titurel» (p. 100).

В первой части балета Бердсли характеризует «восхитительные», «гармоничные» танцы, придуманные Титурелем и исполненные актерами: «The scene was admirably stage-managed and nothing could have been more varied yet harmonious than this Arcadian group. The service was quaint and simple, but with sufficient ritual to give the *corps-de-ballet* an opportunity of showing its dainty skill. 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, that it was generally agreed that Titurel had never before shown so fine an invention...» (p. 96) («Эта сцена была так прекрасно поставлена и придумана, что вряд ли можно представить себе что-либо более разнообразное и гармоничное, чем эти группы жителей Аркадии. Обряд жертвоприношения был своеобразен и очень прост, но достаточно торжественен, чтобы дать кордебалету возможность показать свое искусство. Пляска сатиров была встречена шумным одобрением, и когда жрец по окончании обряда, благословляя, поднял руку и вся толпа молящихся так изящно и изысканно покинула сцену, то все единодушно решили, что никогда еще Титурель не выказывал такой тонкой изобретательности» – с. 62–63).

Жители Аркадии появляются на сцене под музыку свирелей и рожков (*music of pipe and horn*), духовых инструментов, связанных с Дионисом (тогда как атрибуты Аполлона – струнные инструменты кифара и лира). Сатиры, пастухи и пастушки (*satyrs, shepherds, shepherdesses*) собираются совершить обряд жертвоприношения Пану (*heap upon the altar of the mysterious Pan*), богу, близкому Дионису. Пан особенно почитался в Аркадии. Его пристрастие к вину и веселью, страстная влюбленность в нимф [Мифы... 1980, 2: 279] в балете

Титуреля сюжетно выразится в вакханалии и сопровождающем ее мотиве вина.

С присущей ему «тонкой изобретательностью» Титурель соединяет в своем представлении драматургию и сценографию, декорации и костюмы, музыку и танцы. Однако он иронически меняет местами функции традиционных персонажей. Пан, бог лесов, прельстил нимф музыкой, которую исполнял на своей флейте. Его домом была Аркадия, населенная пастухами и сатирами. У Бердсли пастухи и даже сатир, благословленные жрецом, простые и скромные. Они несут дары природы: орехи, зеленые сучья, корни, венки, животных (*nuts and green boughs and flowers and roots, and whatsoever the forest yielded*). Почтенный жрец, облаченный в белое (*rustic pries, white robed and venerable*), следует за сияющим хором детей (*choir of radiant children*). Простая жизнь на лоне природы, традиционные образы пастухов, детей намекают на идиллическую атмосферу сцены.

Сменяя лесных обитателей и сельских жителей, на сцену выходит Спорион, окруженный блестящей свитой денди и франтих (*brilliant rout of dandies and smart women*). Их появление из «цивилизованного мира» (*civil world*) подчеркивает контраст между природным и искусственным (дионисийское и аполлоническое парадоксально переосмысляются у Бердсли).

Спорион – солирующий танцор – высокий, стройный молодой человек (*tall, slim, young man*), однако, с легкой сутулостью, беспокойным шагом (*with a slight stoop, a troubled walk*), что неприемлемо в балете. Этот вид искусства подразумевает «все виды вертикальности». В балете все «прямо, выправлено вверх, вытянуто <...> струной» [Лопухов 1966: 33]. Легкая сутулость героя нарушает гармонию, подчеркивая скрытое дионисийство. Его маленькие руки, «едва выглядывающие из-под кружев рукавов, были прямо обворожительны, с гибкими, суживающимися к концу пальцами, с крошечными ноготками, окрашенными в розовый цвет, с неопикуемой ладонью, линии и формы которой напоминали руки лорда Фани в “Любви во что бы то ни стало”; верхняя сторона кисти рук была совершенно лишена волос и покрыта чудными голубыми жилками» (с. 63–64) («But little

hands, peeping out from their frills, seemed quite the most insinuating things, such supple fingers tapering to the point, with tiny nails stained pink, such unquenchable palms, lined and mounted like Lord Fanny's⁶⁷ in *Love at all Hazards*, and such blue-veined, hairless backs!» – р. 97). По словам специалистов, руки в балете должны быть «выразительными, легкими, “певучими”», должны «активно помогать в больших прыжках» [Чистякова 1980: 8]. Жесты рук и движения ног в балете (и пантомиме) становятся его языком. Спорион «вскочил на ноги, *жестикулируя*, как будто *говорил*» (р. 99). Бердсли описывает хореографию Спориона и его свиты: предварительные изысканные шаги, замечательные комбинации, сдержанные и изящные движения, внезапные прыжки на сцену, расслабления каждой мышцы.

Свита вторит Спориону «томными, но выразительными движениями», хотя Бердсли называет ее хором (*chorus*). Устав от развлечений, предлагаемых цивилизованным миром, они явились в Аркадию «вкусить неизведанной сладости, соблазняя наивных пастушков или сатиров и прививая любовный яд лесным жителям» (с. 64): «...new *frisson* in the destruction of some shepherd's or some satyr's *naïveté*, and the infusion of their venom among the dwellers of the woods» (выд. автором; р. 97). Именно они (*cultured flesh*) привлекают фавнов и пастушков (*pastoral folk*) звуками и жестами, духами и ароматами, яркими нарядами, вовлекают их в стихию танца, а потом спаивают. «Какой восхитительный эффект был достигнут этим сочетанием шелковых чулок и волосатых ног, дорогих вышитых кафтанов и скромных блуз, хитрых причесок и нескромных локонов!» (с. 65) – так описывает Бердсли смешение свиты Спориона с жителями леса. Интересно, что во второй части главы больше не упоминается о балете, об изящных и грациозных движениях, жестах. Напротив, использованы слова со значением ‘трудного дыхания’ (*fairly gasped*), ‘трепета’ и ‘дрожи’ (*tingled with excitement*). Можно го-

⁶⁷Lord Fanny – прозвище, данное жившему в царствование Георга II лорду *Hervey* за его женоподобные и щегольские манеры [Brewer 1894]. «Fanny Hill, or Memories of a Woman of Pleasure» (1749) Дж.Клиланда (J.Cleland) – классическое произведение периода распространения в Англии XVIII в. лишенных литературной ценности и предназначенных исключительно для сексуального волнения произведений [The New Encyclopedia Britanica 1994, 9: 615].

ворить о постепенном нарастании вакхических мотивов: мотив танца трансформируется в мотив разрушения. Наиболее полно он проявляется в т.н. «триумфе долины» (*triumph of the valley*).

Мотив вина становится отправной точкой вакханалии. Напиток назван «королевским» (*royal drink*), он аристократичен, эстетизирован – это шампанское. Оно налито в тонкие рюмки, бокалы (*slender glass*). С напитком обращаются изящно и почтительно: его разливают, делая множество пируэтов. Вино включается в общее движение: им обносят танцующих, «обтанцовывают»: «*Again and again the wine was danced round*» (р. 99). Однако оно сильно опьяняет. Уже за ужином, после которого и состоялось представление, голоса становились неясными и нечленораздельными («*blurred and inarticulate*» – р. 91). Выпитые за ужином «странные» вина, охлажденные в ведерах со снегом, – причина появления интимных ноток в разговоре и невоздержанного смеха («...the strange wines, cooled in buckets of snow, unloosed all the *décolleté* spirits of astonishing conversation and atrocious laughter» – р. 88, 89). Обнажается сущность жителей Холма: в них открывается чрезмерная впечатлительность, «двойственность», которая проявляется, в частности, в симпатии персонажей к предметам, однополых персонажей друг к другу. Вино (*wine*) и наркотики (*drugs*) – способ превращения балета в безудержное буйство. Вино – напиток не бутафорский – выпивается перед занавесом. Так начинается разрушение театральной иллюзии. Действие балета выливается на террасу, в сад Венеры, где среди участников «спектакля» выделяются несколько персонажей с полузакрытыми глазами, надутыми ноздрями, стиснутыми зубами и полуоткрытым ртом: «...the independent attitude taken by six or seven of the party, who sat and stood about with half-closed eyes, inflated nostrils, clenched teeth, and painful, parted lips, behav-

ing like the Duc de Broglie⁶⁸ when he watched the amours of the Régent d'Orléans⁶⁹» (p. 99).

Жрец (священник?) появляется лишь в начале представления, а потом о нем не упоминается. Вероятно, он не вписывается в процесс дионисийского жертвоприношения. Дети же, напротив, активно участвуют в событиях. Привлеченные шумом и весельем, они запрыгивают на сцену, хлопают в ладоши, громко смеются над беспорядком и суматохой, передразнивают судорожные движения в ритме стакатто (p. 99). Образы детей у Бердсли напоминают о ренессансной и барочной живописной традиции шаловливых амурчиков (путти). В сцене вакханалии они разжигают телесную любовь и страсть.

Для публикации в журнале «The Savoy» Бердсли был вынужден выпустить вторую часть главы, в которой описана вакханалия, из-за ее слишком откровенной, «раблезианской» атмосферы [Weintraub 1967: 168]. По-видимому, к этой части романа автор планировал сделать рисунок «Вакханалия». В нескольких письмах к Л.Смитерсу он сообщает, что готовит лист, более того, что он «почти закончен»: «I have nearly finished the *Bacchanal* picture and only want a copy of Hazlitt's essays to complete it (for some lettering)». Однако в апрельском номере «The Savoy», где появилась глава с примечаниями о балете (последняя прижизненная публикация романых глав), сообщается, что болезнь автора препятствовала завершению рисунка, и его появление (оно так и не состоялось) обещается в следующем номере [The Letters... 1970: 123, 126].

Для урезанной публикации в «The Savoy», по которой сделан русский перевод романа, Бердсли придумывает заключительную

⁶⁸ *Duc de Broglie* – наименование французского дворянского сословия, произошедшего из семьи пьемонцев XVII столетия [The New Encyclopedia Britanica 1994, 2: 539–540]. Наибольшую известность получил герцог *Albert duc de Broglie* (1821-1901) – историк, политик и государственный деятель, дважды возглавлявший кабинет министров Франции с [1873](#) по [1874 г.](#) и в 1877 г.

⁶⁹ Вероятно, Бердсли имеет в виду Филиппа II, герцога Орлеанского (1674–1723), регента при короле Людовике XV с 1715 по 1723 г. [The New Encyclopedia Britanica 1994, 8: 1003–1004]. Филипп с юных лет был неравнодушен к женскому полу, а в зрелые годы предпочитал получение удовольствий государственными делам.

фразу, намекающую на изъятое продолжение: «Then the curtain fell with a pudic rapidity» [Beardsley 1904: 31] («Здесь занавес опустился со стыдливой быстротой» – с.65). В анализируемой нами полной версии романа эта фраза отсутствует, так как стираются границы между сценой и зрительным залом.

Простая и наивная природа лесных жителей (*simple and untilled natures*) искушается новыми радостями и наслаждениями (*new joys, the pleasure*). В сравнении Спориона и леди с ягнятами на свежем лугу, а долины – с рынком, очевидна авторская ирония: «Sporion and <...> ladies <...> frolicked like young lambs in a fresh meadow <...> And the valley grew as busy as a market day» (p. 99). Во второй части главы появляется «я» повествователя (*I told you, I can tell you, I must not forget to mention*) среди других «вуаристов».

Вакханалия будит дионисийскую природу сатиров. Если сначала Спорион и его приближенные доминировали над лесным народом, то теперь сатиры, в которых явлены «муки божества, вещателя мудрости из глубин природного лона, олицетворения полового всемогущества природы» [Ницше 1990, 1: 83], играют ведущую роль (*ardent embraces of the intoxicated satyrs*). Упоминание социальных чинов представителей свиты: «Duchesses and Maréchaux, Marquises and Princesses, Dukes and Marshalls, Marquesses and Princes» подчеркивает комизм ситуации: они были истерзаны необузданной энергией и придавлены волосатыми грудями воспламененных лесных жителей («were ravished and stretched and rumpled and crushed beneath the interminable vigour and hairy breasts of the inflamed woodlanders» – p. 100).

Сатиры сидели верхом на дамах и «играли страстно и небрежно, разрушая культурную плоть и одежды в клочья» («they played them passionately and roughly, making havoc of the cultured flesh, and tearing the splendid frocks and dresses into ribands» – p. 100). Как отмечал Ницше, «центр этих празднеств лежал в неограниченной половой разнузданности <...> тут спускалось с цепи самое дикое зверство природы» [Ницше 1990, 1: 64]. Интерпретируя идеи Ф.Ницше, Бердсли иронизирует над изящным, рафинированным действием XVIII в., превращая балет в вакханалию. Эпичность и широта музыки Вагнера, соединяясь с утонченностью и даже искусственностью балета, придает драматическому

действию дионисийское буйство и гротескное изящество. Мотивы вина и наркотиков подчеркивают вакхический смысл представления.

Анализируемая пятая глава организована по принципу «пьеса в пьесе» (точнее – балет в романе). Однако занавес, разделяющий актеров и зрителей, – лишь условная декорация, т.к. каждая глава романа подобна сцене в спектакле. Особую роль в этом романизованном спектакле играет костюм и внешний вид актера (персонажа). У Бердсли костюм, функция которого – обогащать танец, обладает декоративностью, акцентируя изобразительность, а вместе с ней и искусственность. Во второй половине XIX – начале XX в. наблюдается большой интерес к костюму, отражающему как эстетические идеалы, так и социальные: «В необычности <...> туалетов сказалось и недовольство современными <...> модами, и своеобразный индивидуализм, и любовь к игре и театрализации жизни, и вызов окружающему обществу <...> и связанный с ним элемент саморекламы» [Демиденко 1990: 71]. Пластические зарисовки нарядов героев раскрывают особенность художественного мира Бердсли: его называют «фетишистом» [Евреинов 2001: 23].

В романских описаниях музыкальность и изобразительность выражаются через слово, которое автор использует как чуткий инструмент. Например, портрет Спориона занимает целую страницу текста: осанка, шаг; лицо, кожа, глаза, губы, волосы; пелерина, лента, мундир, кушак, брюки, чулки; ладони, ногти. Бесстрастное овальное лицо Спориона с кожей оливкового цвета, упругими ярко-красными губами и позолоченным вихром подобно маске японского театра: «...an oval impassable face, with its olive skin drawn tightly over the bone, strong, scarlet lips, long Japanese eyes, and a great gilt toupet» (p. 97). Я.Флетчер считает, что Спорион – это сам автор романа, которого увлекали переодевания [Fletcher 1989: 238]. В детстве Бердсли с сестрой Мэйбел играли в любительских театральных постановках, а в 1893 г. Бердсли пишет Дж.Лейну: «I am going to Jimmie's on Thursday night dressed up as a tart and mean to have a regular spree» [The Letters... 1970: 53].

Яркие цвета костюма Спориона сочетаются с его «масочным» лицом: атласная, оранжево-розовая цвета гвоздики накид-

ка с длинными черными лентами (*high-collared satin cape of salmon pink with long black ribands*), мундир цвета морской волны (*coat of sea-green spotted muslin*), ярко-алый кушак (*scarlet sash*), чулки цвета белой лайки (*the stockings were of white kid*) и изящные красные сандалии (*delicate red sandals*). Выющаяся, серпантинная линия модерна создает форму костюма. Это ленты, развевающие и плавающие вокруг тела (*long black ribands untied and floating about his body*), брюки свободные и морщинистые, на лодыжках великолепно рюшированные (*ruched magnificently at the ankles*), масса фестонов и оборок.

Одежду свиты Спориона автор отказывается описывать: «...перечислить их наряды – значило бы исписать больше страниц, чем пошло на знаменитую десятую главу “Истории белья” Пенильера» (с. 64). Однако он описывает одежду оркестра: «...оркестр был как обычно в форме из красного жилета и ливрей, отделанных галуном, белых чулок и красных туфель» («The orchestra was, as usual, in its uniform of red vest and breeches trimmed with gold lace, white stockings and red shoes» – p. 96). Вспоминаются белые чулки и красные туфли самой Венеры.

Подробно, как внешний вид танцора Спориона, описана в романе внешность певца Спиридона – «бархатного альта» из десятой главы (с. 83). Он исполнял женскую партию в «Stabat Mater» Россини и «создал чудесный образ девы» (*A miraculous virgin, too, he made of her*), начиная с «костюма» (*To begin with he dressed the role most effectively*): «Небеса! Как восхитительно он выглядел и звучал» («Heavens! How splendid he looked and sounded» – p. 120–121). Костюм Спиридона состоит из белоснежных чулок с розовыми стрелками, ярко-алых подвязок, коричневых ботинок, жакета с рукавами, как у жокея, и множественном оборок на рукавах и воротнике, а также черной накидки («...very white stockings, clocked with a false pink; brown kid boots, buttoned to mid-calf; whorish thighs had thin scarlet garters round them; jacket was cut like a jockey's, only the sleeves ended in manifold frills, and round the neck; just upon the shoulders there was a black cape» – p. 121). При описании костюма Бердсли неизменно сосредоточивает свое внимание не только на цвете одежды, но и на женственных формах тела (*plump legs up to the feminine hips of him*).

Дополняют костюм зеленый цвет волос (*dyed green*) и грим. Мотив волос в образе певца вводится через реминисценцию к живописным полотнам испанского художника Моралеса, уже использованную Бердсли ранее в афоризме: «His hair <...> was curled into ringlets, such as the smooth Madonnas of Morales are made lovely with, and fell over his high egg-shaped creamy forehead, and about his ears and cheeks and back» (p. 121). Портрет Спиридона создается на контрастных противопоставлениях. Его лицо, ужасное и прекрасное одновременно, было мечтательным (*fearful and wonderful – a dream face*). В нем изящно соединялись жестокость и женственность (*expression cruel and womanish*). При этом дважды в характеристике образа Спиридона повторяется слово *exquisitely*.

В образе певца важна не собственно музыкальная сторона исполнения, а сопровождающие ее внешние подробности: движения рук и бедер, вибрация живота, вздымание груди. Кажется, что они вместо музыкальных инструментов аккомпанируют Спиридону: «An exquisite piece of phrasing was accompanied with some curly gesture of the hand, some delightful undulation of the stomach, some nervous movement of the thigh, or glorious rising of the bosom» (p. 121). Свободные нравы жителей Холма, ярко проявившиеся в представлении балета, который закончился вакханалией, находят свое выражение в физиологической реакции на пение Спиридона: «His costume was declared ravishing. The men almost pulled him to bits, and mouthed at his great quivering bottom!» (p. 121) («Все признали его костюм восхитительным. Мужчины почти разорвали этот костюм на куски и целовали...» – с. 85).

«Stabat Mater» исполняется в Казино⁷⁰ (*Casino*) Пончона (*Ponchon*), где ежедневно дают бесчисленные представления балетов (*ballets*), комедий (*comedies*), комедий-балетов (*comedy-ballets*), концертов (*concerts*), театра масок (*masques*), играют в шарады (*charades*) и пословицы (*proverbs*), ставят пантомимы (*pantomimes*), волшебные живые картины (*tableaux magiques*) и эксцентрические варьете (*peep-shows excentriques*). В этой главе

⁷⁰ Часть романа «История Венеры и Тангейзера» была написана в Казино в Дьеппе, где Бердсли особенно любил бывать [Lavers 1967: 247].

Бердсли употребляет восклицательные конструкции с *what*, которые подчеркивают разнообразие постановок и восхищение фигурой Пончона.

Талант Пончона как исключительной личности (*person of extraordinary invention*) проявляется в придумывании и создании новых аттракционов. Для большей убедительности образа Бердсли обращается к читателю, призывая его посмотреть программки представлений (*glance through the old Casino programmes would give you a very considerable idea of his talent*). Пончон славится как открыватель талантов (*astonishing flair for new talent*). Иронический выпад Бердсли в сторону современности слышен в упоминании о том, что многие ведущие комические актеры и певцы Queen's Theatre и Opera House начинали свою карьеру в Казино (*many of the principal comedians and singers at the Queen's Theatre and Opera House had made their first appearance and reputation at the Casino*).

Произведение Россини Бердсли называет «обаятельнейшим шедевром», «восхитительной передачей прелестного старомодного произведения декаданса, в музыке которого было что-то, напоминающее болезненный налет на восковых плодах» (с. 84). Исполнение «Stabat Mater» в «Зале Весенних Благоуханий» (*Salle des Printemps Parfumés*) было «главным блюдом» (*piece de resistance*), зато обед в мастерской художника Де Ла Пина Бердсли называет музыкальным термином «квартет». «Голоса» участников характеризуются их внешним видом, а хозяин вызывает ассоциации с музыкантом или артистом, исполняющим партию Вольфрама из оперы Вагнера (*he reminded one a little of Maurel playing Wolfram in the second act of Opera of Wagner*). Бердсли обращается к имени действительно жившего французского певца Виктора Мореля (*Victor Maurel 1848–1923*)⁷¹. Регистр его голоса (баритон) вполне подходил к роли Вольфрама фон Эшенбаха из оперы Вагнера «Тангейзер (Состязание певцов в Вартбурге)». Вольфрам, играя на арфе, «в сдержанной и спокойной

⁷¹ Ср.: *Шарль Морель* – персонаж эпопеи Пруста «В поисках утраченного времени», музыкант (скрипач), «протезе» барона Шарлю. В черновых рукописях Пруста он носит фамилию Сантуа; впервые описан в романе «У Германтов», более подробно в книге «Содом и Гоморра» [Пруст 1992: 397].

импровизации, с думой о Елизавете» воспевают «чистый источник любви, который никогда не дерзнет осквернить» [Сто опер 1968: 64]. Сравнение Де Ла Пина с рыцарем-певцом Вольффрамом, который в опере Вагнера противопоставлен Тангейзеру как его соперник в поэтическом состязании и любви к Елизавете, открывает еще одну сторону персонажа. Облик Де Ла Пина торжественен и декоративен: он был «в парадном костюме, в пурпуре, весь в кистях и больших складках. Его волосы были пышно завиты, его тяжелые веки накрашены, его жесты – широки и романтичны» (с. 86) («The painter was in purple and full dress, all tassels and grand folds. His hair magnificently curled, his heavy eyelids painted, his gestures large and romantic» – p. 123).

«Утонченная» музыкальность в эстетской интерпретации Бердсли соединяется с «утонченной» телесностью. Первый параграф третьей главы мы посвятили туалету Венеры, но и туалет Тангейзера переносит средневекового рыцаря-миннезингера в XIX в. Уже первые строки романа «Под Холмом» вводят основные мотивы одежды, волос и зеркала, характерные для образа Тангейзера.

Мотив *утреннего мужского туалета* связан с традицией актуального для XIX в. жанра «модного» романа (*fashionable novel*). «Нарциссизм» героя Э.Д.Бульвер-Литтона из романа «Пелэм, или Приключения джентльмена» (1828) «подчеркивается пристрастием к долгим и роскошным купаниям» [Вайнштейн 2000: 300]: «...В моих апартаментах была ванна, устроенная по плану, который я сам начертил; поверх нее были укреплены два небольших пюпитра – на один из них слуга клал мне утреннюю газету, на другой – ставил все, что нужно для завтрака...» [Бульвер-Литтон 1958: 188]. У Бердсли Тангейзер напрямую сравнивается с образом мифологического юноши: «Подобно Нарциссу, Тангейзер остановился на мгновение, глядя на свое отражение в спокойной, душистой воде, потом, чуть-чуть встревожив зеркальную гладь ногой, изящно вошел в прохладный бассейн и грациозно оплыл его кругом два раза» («Tannhäuser stood for a moment, like Narcissus, gazing at his reflection in the still, scented water, and then just ruffling its smooth surface with one foot, stepped elegantly into the cool basin, and swam round it twice very gracefully» – p. 109).

Если принятие ванны Пелэмом сопровождалось часовым преданием «трем наслаждениям одновременно» – чтению, вкушению пищи и купанию в теплой воде, то Тангейзер находит особое удовольствие в размышлении *о литературе* (средневековый «Роман о Розе», легенда о перуанской деве Святой Розе, трагедии «Британик» Расина и памфлет из библиотеки Венеры под названием «Мольба о Приручении Единорога»), *живописи* (полотна Клода), *музыке* (опера Вагнера «Золото Рейна»), *костюме* («удивительная пара белых брюк от мадам Бельвиль»), а также *в плавании* в прохладном бассейне и эротических забавах. Его банные слуги (*valets de bain*) резвятся в воде вместе с ним, вытирают его. Шевалье называет их «прелестные рыбки» (*pretty fish*). Утреннее купание Тангейзера выполняет магическую функцию *приобщения героя к культу любви*, а также обряда, который означает его окончательное прощание с земным миром, с родиной («...and when the rites were ended, any touch of homesickness he might have felt was utterly dispelled» – p. 109, 110).

Мотив зеркала появляется уже в первой главе для отражения красоты героя при прощании с так называемым «верхним» миром и переходом в «нижний», перед его дебютом у Венеры («I might receive the assurance of a *looking-glass* before I make my debut!» – p. 76), а также с целью подчеркнуть его особую щепетильность в отношении одежды. С мотивом зеркала (*mirror*) в царстве Венеры соединяется мотив телесной красоты Тангейзера (*beauty of Tannhäuser*). Герой игриво позирует перед зеркалом, наслаждаясь отражением: «Тангейзер встал, скинул роскошную ночную сорочку и стал изящно гримасничать перед длинным зеркалом и кокетничать с самим собою. То нагигбался вперед, то ложился на пол, то вытягивался во весь рост, то стоял на одной ноге, давая другой висеть свободно <...> Потом он опять ложился на пол спиной к зеркалу и любовно оглядывал себя через плечо» («Tannhäuser got up and slipped off his dainty night-dress, and postured elegantly before a long mirror, making much of himself. Now he would bend forward, now lie upon the floor, now stand upright, and now rest upon one leg and let the other hang loosely <...> Anon he would lie upon the floor with his back to the glass, and glance amorously over his shoulder» – p. 108). Мотив зеркала обнаруживает аллюзию к живописи и скульптуре эпохи

Возрождения. Одна из поз Тангейзера перед зеркалом напоминала «что-то из ранних итальянских мастеров» (*he looked as if he might have been drawn by some early Italian master*). Вместе с тем руки Тангейзера, «тонкие» и «милостивые», сравниваются с женскими руками известной маркизы дю Деффан на портрете французского художника конца XVIII в. Луиса Кармонтеля: «His hand, slim and gracious as La Marquise du Deffand's in the drawing by Carmontelle» (p. 75). Маркиза дю Деффан основала один из светских салонов в Париже, который посещали ученые и писатели, вела переписку с Д'Аламбером, Ш.Монтескье, Г.Уолполом.

Шевалье Тангейзер – герой, трепетно заботящийся о своей внешности. Он сходит с коня у таинственного Холма Венеры (*mysterious Hill*) и рукой «нервно» поправляет «кудри, спускавшиеся на плечи, словно мастерски завитый парик», а его пальцы бродят «с одной части безупречного туалета на другую, укрощая там и сям взбунтовавшиеся кружева или непокорный галстук»: «His hand <...> played nervously about the gold hair that fell upon his shoulders like a finely-curved peruke, and from point to point of a precise toilet the fingers wandered, quelling the little mutinies of cravat and ruffle» (p. 75). Золотая шевелюра Тангейзера (*gold hair*) похожа на превосходно завитой парик XVIII в. (*like a finely-curved peruke*).

В объемных, украшенных кружевами и оборками одеждах предстает Тангейзер и за ужином у Венеры. Костюм шевалье, состоящий из нижней одежды – чулки, подвязки, сорочка, тапочки, пеньюар – подчеркивает интимную, частную атмосферу царства богини. Детали его костюма охарактеризованы прилагательными со значениями ‘прелестный’ (*pair of pretty garters*), ‘изысканный, элегантный’ (*very elegant ruffled shirt*), ‘изумительный, поразительный’ (*wonderful dressing gown*). Любовь к многочисленным кружевам и украшениям иронически обыгрывается автором в имени героя, использованного для прижизненной публикации в «The Savoy», – «аббат Фанфрелюш» (*Abbé Fanfreluche*). Здесь *Fanfreluche* – ‘безвкусовые украшения, побрякушки’, ‘отделка (женской одежды)’.

В царстве Венеры огромный плащ Тангейзера сменяется на плиссированную сорочку, а облегающие брюки – на брюки,

свободно висящие вдоль бедер. Герой одет в женский наряд: брюки из черного кружева с оборками такие же, как женская нижняя юбка (*trousers of black lace in flounces, falling – almost like a petticoat*), и изящную женскую сорочку из белого муслина (*delicate chemise of white muslin*). Интересно, что с 1892 г. нижние юбки стали одной из наиболее нарядных деталей костюма. Их украшали воланами и кружевами [История костюма 2002: 305]. Более того, герой в царстве Венеры приобретает все большее сходство с женщиной и богиней («Tannhäuser was dressed as a woman and looked like a Goddess» – р. 123). На рисунке к роману «Abbé» (1896) акцентированы великолепная кудрявая шевелюра, увеличенная пушистыми перьями шляпы, широкие, округлые бедра и чувственные губы.

На протяжении всего XIX в. многие европейские критики указывали на то, что мода становится все более нелепой и вредной для здоровья. «В 1851 г. некая миссис Блумер из США предприняла безуспешную попытку изменить ситуацию личным примером, облачившись в широкие шаровары в стиле восточного гарема, которые так и прозвали “блумерами” <...> К 1880-м гг. в Англии возникло влиятельное движение за реформы в одежде, которое настоятельно рекомендовало более свободную манеру одеваться» [Салариа 1994: 34]. Если шаровары (или «шальвары» в тургеневском переводе новеллы Флобера «Иродиада») остались экзотикой восточных танцев и не прижились в европейской моде XIX в., то халат распространился повсеместно⁷². Сам Бердсли в письме к У.Ротенстайну (сентябрь 1893 г.) писал: «Не возражал бы против халата, если Вам попадется что-нибудь красивое <...> Мне хотелось бы иметь красивый длинный просторный богатый халат» [Бердслей 2001: 128]. В романе «Под Холмом» халат (*dressing-gown*) носят как Венера (р. 79), так и Тангейзер (р. 87). Таким образом, созданная в романе атмосфера любовных игр, благовоний, украшений, париков, вееров, вуалей и масок, как и мотив сада, рассмотренный во втором параграфе,

⁷² В пьесе Т.Стоппарда «Берег Утопии» (2002) «шикарный шелковый халат с крупным красным узором на белом фоне» покупает в Париже даже В.Г.Белинский [Стоппард 2006: 58].

восходит к Востоку, еще в XVIII в. освоенном европейским стилем рококо.

Обри Бердсли иронизирует над изящным, рафинированным действием XVIII в., превращая балет в вакханалию. Соединяя Мольера с Вагнером, а Делиля с Ницше, он обращается к истории музыки, костюма, танца. Мотивы вина и наркотиков подчеркивают вакхический смысл представления. Образ Тангейзера, изначально связанный с музыкой, раскрывается у Бердсли, как и образ Венеры, через синтез всех форм культуры, среди которых не последнее место занимает туалет. Эпичность и широта музыки Вагнера, соединяясь с утонченностью и даже искусственностью балета, придают драматическому действию дионисийское буйство и гротескное изящество. Отталкиваясь от вагнеровской теории синтетической оперы, Бердсли в образе Тангейзера, средневеково рыцаря-миннезингера соединяет литературные, живописные и музыкальные реминисценции, элементы разных жанров, искусство и быт, искусство и эротику, играет двусмысленностью пола героя и его социальной принадлежностью как рыцаря Тангейзера и монаха Фанфрелюша.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Идея универсального синтеза, провозглашенная немецкими романтиками и французскими символистами и подхваченная художниками стиля модерн, во многом определила экспериментальный характер литературного творчества Обри Бердсли, которое невозможно вписать в традиционную триаду литературных родов⁷³.

В течение своей короткой литературной жизни Бердсли обращался к различным поэтическим и прозаическим жанрам от баллады и сонета до новеллы и романа, трансформируя и смешивая их. 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.

Так, стихотворение в прозе (или прозаический фрагмент) может восприниматься как отрывок из рассказа или романа, а эссе напоминает одновременно эстетическую миниатюру и рекламный анонс. Стихотворный комментарий к рисунку имеет форму лимерика и, не предназначаясь для публикации, составляет часть личного письма, а баллада, не теряя своей музыкальности, приближается к рассказу и должна войти в роман, хотя повествовательный сюжет отходит в ней на второй план, уступая место описанию обстановки и созданию особой атмосферы, подготавливающей читателя к неожиданной развязке. Рассказ об «исповедальном альбоме» построен на жанровом оксюморе, парадоксально соединяющем исповедальность и публицистичность, а ирония и идиллия не только определяют основной моду нравоописательного очерка и майской песни, но и соединяются в герои-комическом романе.

⁷³ А.И.Тетельман разделяет на три литературных рода большую часть произведений Оскара Уайльда, эстетические принципы которого были близки Бердсли, но афоризмы и эссе остаются за пределами внимания исследовательницы, так как не вписываются в традиционную триаду [Тетельман 2007].

Впечатление подчеркнуто *неклассической* жанровой системы Бердсли усиливается от того, что многие эксперименты художника остались незавершенными. «Синтетическая» Книга «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» не дописана не только из-за ранней смерти автора, но и из-за его утопического стремления вместить в нее все, созданное им ранее и могущее быть созданным в будущем. Идея синтеза пронизывает все произведение от материала и внешней формы до внутренней формы и содержания.

На уровне внешней формы взаимодействуют звуки, буквы, слова, линии, пятна, непосредственно и опосредованно характеризую героев, обстановку, сюжетное действие. Кроме фонетических приемов аллитерации и ассонанса, Бердсли вводит в английский текст французские слова, вызывая дополнительные оттенки восприятия (зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса) и состояния атмосферы. Автор в совершенстве знал французский язык, а во время написания книги брал уроки немецкого. Играя разными значениями одного и того же слова, он либо разворачивает первоначальный смысл, либо обнаруживает гротескную противоречивость персонажа. В описаниях внешности, костюма, жеста, обстановки подчеркивается пластичность, которая на иллюстрациях выражается выходящей линией модерна. Графический образ персонажей создается контрастом черных и белых пятен, а в романе добавляется красный и другие яркие краски.

На уровне внутренней формы в художественном пространстве романа и иллюстраций главные персонажи (Венера и Тангейзер) и свита богини любви разыгрывают ритуальное действо, наполненное эротической атмосферой наслаждения и удовольствия. Кульминационной сценой становится представление балета, изображающего жертвоприношение Пану, которое выливается в настоящую вакханалию («дикое зверство природы», по словам Ф.Ницше). В хронотопе Холма лес и сад противопоставляются и взаимодействуют как архетипы культур Запада и Востока. Лес символизирует средневековый мир рыцарства, пропущенный через романтическое мировосприятие, а сад – древние представления о рае, которые в европейское сознание пришли с Востока. Составляющие лесного пространства – Мадонна, луна, сумерки, терновник, озеро, тайны и страхи, а сада – розы, лу-

жайки, единорог, деревья в горшочках, свечи в канделябрах, террасы, будуары и бассейны. Контраст леса и сада очевиден и при сопоставлении иллюстраций, изображающих Тангейзера в саду («Abbé») и в лесу («Возвращение Тангейзера в Venusberg»). Однако свита Венеры успешно осваивает лесные просторы, соблазняя пастушек и пастухов, сатиров и фавнов томными движениями танца, изысканными костюмами, вином и наркотиками. Таким образом, границы между лесом и садом становятся в романе такими же условными, как в садово-парковых комплексах XVIII в., созданных в стиле французского рококо. Во многом связанное с влиянием Востока *эротическое содержание* творчества художника выражает не только внешний протест против викторианского ханжества, но и внутренний конфликт смертельно больного художника, будучи одновременно формой его *самоиронии и жизнеутверждения*.

Главные герои романа «Под Холмом» относятся к разным культурным эпохам и символизируют разные виды искусства. В создании античной богини любви и красоты Венеры-Афродиты Бердсли отталкивается от традиции изобразительного искусства (скульптура и живопись в музеях Лондона, Парижа, Рима, Флоренции) и литературы («Венера и Адонис» Шекспира) и продолжает игровую традицию маньеризма и рококо (в частности, поэмы А.Поупа «Похищение локона»), рисуя противоречивый и неуловимый образ богини в статике и динамике: она одновременно высокая и маленькая, тщательно одетая и обнаженная, естественная и искусственная, неприступная и распутная. В образе Тангейзера, рыцаря-миннезингера, певца любви, изначально акцентируется музыкальное начало. В романе он слушает музыку Вагнера и Россини, вовлекается в представление «Вакханалии Спориона». Автор этого представления Титурель де Шантефлер – композитор, дирижер, драматург, хореограф и сценарист в одном лице. В его внешности и манере дирижирования соединяются черты французского комедиографа XVII в. Жана Мольера, который вводил в свои комедии балет, и немецкого композитора XIX в. Рихарда Вагнера, который создал теорию музыкальной драмы, основанную на романтическом синтезе искусств. «Комедиями» автор называет «Золото Рейна» Вагнера и «Stabat Mater» Россини. Балет-вакханалия соединяет му-

зыку и танец, но особое внимание уделяется костюму. Внешний вид главных героев (Венеры и Тангейзера), танцора Спориона и певца Спиридона, а также всех других персонажей книги подробно описывается не случайно – Бердсли перевернул искусство театрального костюма, оказав влияние, в частности, на художников дягилевских балетов.

Таким образом, в литературном наследии Бердсли идея универсального синтеза выражается в стремлении соединить *повествование* (фабула, сюжет, композиция, форма рассказывания, мифологические и литературные аллюзии и реминисценции, интертекст), *изображение* (подробное описание обстановки, детализация пространственной формы, создание развернутых портретов персонажей – черты лица, фигура, позы, жесты, движения, одежда и аксессуары – в процессе утреннего и вечернего туалета, прогулок и трапез, ритуальных и драматических действий, а также визуальные реминисценции и собственно иллюстрации), *выражение* (тщательная работа над словом, максимальное использование его изобразительных и выразительных возможностей, ритмическое построение стиха и фразы, аллитерация, ассонанс и звукоподражание, музыкальные реминисценции, мотивы, образы и сравнения, использование музыковедческой терминологии, театрализация и стилизация, пародия и парадокс, всевозможная игра от афоризма и каламбура до развернутых сценических представлений в театре и в бытовой жизни, в идеализированной утопии и в реальной действительности).

В основе эстетического восприятия Бердсли-художника лежит принцип *синестезии*, поэтому его литературное творчество в равной степени можно назвать *литературой живописца* и *музыканта*. В какой-то степени именно стиль модерн позволил ему гениально соединить эти противоположные виды искусства в графике. В образе «бердслейской виньетки» [Каменский 1990: 26], завораживающем поэтов серебряного века (В.Брюсова, А.Белого, М.Кузмина, В.Набокова и др.), невозможно разделить живопись, музыку и поэзию⁷⁴. Литературное творчество худож-

⁷⁴ Типологическое сопоставление творческих поисков О.Бердсли и В.Каменского предпринимается нами в другой работе [Бочкарева 2009].

ника сразу получило отклик у его современников⁷⁵. Его влияние на литературу и культуру XX в. еще предстоит исследовать. Эксперимент художника в слове получил новый отзвук и в постмодернистскую эпоху, когда писатели вновь пытаются реализовать идею «синтетического» романа.

⁷⁵ Например, о пародийном соединении цитат из романов Ч.Диккенса «Николас Никльби» и О.Бердсли «Под холмом» в юмористическом опусе «Диккенс, или литература повторяется» (1896), опубликованном анонимно в журнале «Панч» и принадлежащем перу Ады Леверсон, см. [Табункина 2010].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Абашев В.В. Танец как универсалия культуры серебряного века // *Время Дягилева. Универсалии серебряного века* / Перм. ун-т. Пермь, 1993. Вып. 1. С. 7–19.

Адамов Е. Иллюстрация в художественной литературе. М.: Искусство, 1959. 88 с.

Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 398 с.

Акиндинова Т.А., Бердюгина Л.А. Новые грани старых иллюзий. Проблемы мировоззрения и культуры в буржуазной эстетической и художественной мысли XIX–XX веков. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1984. 255 с.

Алексеев М.П. Литература средневековой Англии и Шотландии. М.: Высш. шк., 1984. 351 с.

Альбрехт М. фон. История римской литературы от Андроника до Боэция и ее влияние на позднейшие эпохи: в 3 т. / пер. с нем. А.И.Любжина. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А.Шичалина, 2002. Т.1. 704 с.

Андреев Л.Г. Западноевропейская литература, XX век // *Вопр. лит.* 1983. № 8. С. 130–160.

Андреев Л.Г. Художественный синтез и постмодернизм // *Вопр. лит.* 2001. № 1. С. 3–38.

Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. М.: Высш.шк., 1985. 431 с.

Аринштейн Л.М. [Предисловие] // *Английская и шотландская народная баллада: сб.: на англ. яз с парал. русск. пер.* М.: Радуга, 1988. С. 11–28.

Аристофан. Избранные комедии / пер. с др.-греч. Адр. Пиотровского; предисл. В.Ярхо; коммент. Адр.Пиотровского, В.Ярхо; худ. Д.Митрохин. М.: Худож. лит., 1974. 496 с.

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 392 с.

Асафьев Б.В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л.: Музыка, 1974. 296 с.

БСЭ – Большая советская энциклопедия: в 30 т. М.: Сов. энцикл., 1969–1978.

Баканова Т.П. Поэзия Артура Саймонза и английский символизм: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1986. 18 с.

Балашов Н.И. Алоизиус Бертран и рождение стихотворения в прозе // Бертран А. Гаспар из тьмы: фантазии в манере Рембрандта и Калло. М.: Наука, 1981. С. 235–295.

Барковская Н.В. Поэзия «серебряного века» / Уральский гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1999. 170 с.

Барнс Дж. Попугай Флобера / пер. с англ. Т.Шинкарь. М.: ООО «Издательство АСТ»; ЗАО НПП «Ермак», 2003. 256 с.

Басманов А. Черный алмаз // Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / сост. А.Басманов. М.: Игра-техника, 1992. С. 5–10.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Второе изд-е. М.: Искусство, 1986. 445 с.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Третье изд-е. М.: Худож. лит., 1972. 470 с.

Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.

Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. Собр. соч.: в 9 т. Т.3. Статьи, рецензии, заметки. Февраль 1840 – февраль 1841. М.: Худож. лит., 1978. С. 294–350.

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.

Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.

Бенуа А. Обри Бердслей // Мир искусства. 1899. № 3–4.

Бердслей Обри. СПб.: Шиповник, 1906.

Бердслей О. Избранные рисунки / предисл. и послесл. А.А.Сидорова. М.: Венок, 1917. 220 с.

Бердслей О. Избранные рисунки. Венера и Тангейзер. Застольная болтовня. Письма / пер. М.Ликиардопуло. Стихи / пер. М.Кузмина; *Р.Росс.* Обри Бердслей: моногр.; *А.Симонс.* О.Бердслей: моногр. / пер. М.Ликиардопуло. Статьи о творчестве художника. Иконография. Библиография. Примечания. М.: Скорпион, 1912.

Бердслей О. Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма / сост. Л.Володарская. М.: Эксмо-пресс, 2001. 368 с.

Бердслей О. Под холмом: Романтическая новелла // Весы. 1905. № 11. С. 30–49.

Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / сост. А.Басманов. М.: Игр-техника, 1992. 288 с.

Бердслей О. Шедевры графики / сост. И.Пименова. М.: Изд-во Эксмо, 2002. 216 с. (Сер. «Шедевры графики»).

Бердслей О. 66 избранных рисунков / сост. В.В.Айтуганов. М.: Ренессанс, СП «Иво-Сид», 1991.

Бердюгина Л.А. «Роман культуры» как понятие философии культуры // Философские проблемы взаимодействия литературы и культуры: межвуз. сб. науч. тр. Новосибирск: Изд-во НГПИ, 1986. С. 87–102.

Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.

Библер В.С. Диалог. Сознание. Культура (идея культуры в работах М.Бахтина) // Одиссей, 1989. Человек в истории: Исследования по социальной истории и истории культуры. М.: Наука, 1989. С.21–59.

Бирдслей Обри и книжная графика. Пб.: Ars aeterna, 1918. 96 с.

Бобылева А.Л. Морис Метерлинк // Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX веков / отв.ред. М.Ю.Давыдова; Рос.гос.гум. ун-т. М., РГГУ, 2001. С.368–373.

Бодлер Ш. Лирика: пер. с фр. М.: Худож. лит., 1966. 188 с.

Бодлер Ш. Об искусстве / пер. с фр. Н.Столяровой и Л.Липман. М.: Искусство, 1986. 422 с.

Боева Г.Н. Идея синтеза в творческих исканиях Л.Н.Андреева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1996. 20 с.

Боннар П. Греческая цивилизация: в 3 т. Т. 2. От «Антигоны» до Сократа / пер. с фр. О.В.Волкова. М.: Искусство, 1991. 334 с.

Борев Ю.Б. Эстетика: в 2 т. Смоленск: Русич, 1997. Т. 1. 567 с.

Борковский С. Обри Бердслей // Художник. 1991. № 3. С. 33–36.

Боровская А.А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Астрахань, 2009. 46 с.

Борхес Х.Л. Книга вымышленных существ. СПб.: Азбука, 2003. 379 с.

Бочкарева Н.С. Синтез слова и изображения в книге Р.Киплинга «Just so Story». К проблеме ее восприятия русскими читателями // Мировая словесность для детей и о детях: мат. IX Всерос. науч.-практ. конф., проходившей 29–30 янв. 2004 г. в МПГУ. М., 2004. Вып. 9. Ч. 2. С. 220–225.

Бочкарева Н.С. Питер Акройд о Джозефе Тернере: некоторые особенности краткой биографии художника // Синтез в русской и мировой художественной культуре: мат. VII науч.-практ. конф., посв. памяти А.Ф.Лосева. М.: МПГУ, 2007. С. 117–124.

Бочкарева Н.С. О.Бердсли и В.Каменский: неожиданные параллели // Пограничные процессы в литературе и культуре: сб. ст. по мат. Междунар. науч. конф., посв. 125-летию со дня рождения Василия Каменского (17-19 апреля 2010) / общ. ред. Н.С.Бочкарева, И.А.Пикулева; Перм.ун-т. Пермь, 2009. (Мировая литература в контексте культуры). С. 339–343.

Брокгауз Ф.А., Ефрон Н.А. Энциклопедический словарь: в 82 т. СПб., 1890–1904.

Бульвер-Литтон Э. Пелэм, или Приключения джентльмена. М.: Худож. лит., 1958. 630 с.

Бурлина Е.Я. Культура и жанр: методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1987. 167 с.

В.В. [Вешнев В.] Афоризм // Литературная энциклопедия: в 11 т. [М.]: Изд-во Ком.Акад., 1930. Т. 1. Стб. 279–280.

Вагнер Р. Избранные работы / пер. с нем. М.: Искусство, 1978. 695 с. (История эстетики в памятниках и документах).

Вагнер Р. Золото Рейна / пер. В.Коломийцова // Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: Избранные работы. М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001. С. 17–102.

Вайнштейн О. Поэтика дендизма: литература и мода // Иностр. лит. 2000. № 3. С. 296–311.

Ванслов В.В. Моррис об архитектуре и синтезе искусств // Эстетика Морриса и современность: сб. ст. М.: Изобр. искусство, 1987. С. 85–95.

Ванслов В.В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. 191 с.

Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 404 с.

Васильева Г.М. Гейне и моралитические жанры во французской литературе XVI–XVIII веков // Типологические аспекты литературоведческого анализа: межвуз. сб. науч. тр. Тюмень: Тюмен. гос.ун-т, 1987. С. 86–96.

Ваховская А.М. Исповедь // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н.Николюкина; Ин-т по научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интел-вак», 2001. Стб. 320–321.

Верижникова Т.Ф. Книжная графика Морриса // Эстетика Морриса и современность. М.: Изобр. искусство, 1987. С. 141–166.

Верижникова Т.Ф. Обаяние ирреального // Художник. 1991. № 3. С.37–43.

Верижникова Т.Ф. Обри Бердслей – маска и творчество // Искусство. 1989. № 12. С. 62–67.

Верман К. История искусства всех времен и народов: пер. с нем.: в 3 т. / под ред. А.В. Айнапова. СПб.: Т-во «Просвещение», 1913. Т. 3. 922 с.

Власов А.С. Синтез поэзии и прозы в романе Б.Л.Пастернака «Доктор Живаго»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кострома, 2002. 22 с.

Взаимодействие и синтез искусств. Л.: Наука, 1978. 269 с.

Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: «Изд-во В.Шевчук», 2004. 368 с.

Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1989. 848 с.

Вронская А.Г. Синтез архитектуры и садового искусства в творчестве Реджиналда Блумфилда // Пространство и время воображаемой архитектуры. Синтез искусств и рождение стиля: Царицынский научный вестник М.: Пробел – 2000, 2005. Вып. 7–8. С. 364–377.

Вулис А.З. Сатира // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. М.: Сов. энцикл., 1987. С. 370.

Гей Н.К. Художественный образ как категория поэтики // Контекст – 1982. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1983. С. 68–98.

Гачев Г.Д. Национальные образы мира: курс лекций. М.: Академия, 1998. 432 с.

Гапоненков А.А. Проблема жанрового синтеза в романах «Бесы» Ф.М.Достоевского и «Мастер и Маргарита» М.А.Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1995. 18 с.

Гарди Т. Тэсс из рода д'Эрбервиллей. Джуд Незаметный / пер. с англ. М.: Худож. лит., 1970. 783 с. (Сер. «Б-ка всемирной литературы»).

Гаспаров₁ М.Л. Афоризм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н.Николюкина; Ин-т по научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интел-вак», 2001. С. 64.

Гаспаров₂ М.Л. Баллада // Там же. С. 69.

Гаспаров М.Л. Катулл, или Изобретатель чувства // Гаспаров М.Л. Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука, 2000. С. 66–109.

Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890–х–1925–го годов в комментариях. М.: Высш. шк., 1993. 272 с.

Гаспаров М.Л. Стихотворение в прозе // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т./ гл. ред. А.А.Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962–1978. Т.7. 1972.С.205.

Гаспаров₃ М.Л. Стихотворение в прозе // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. М.: Сов. энцикл., 1987. С. 425.

Гаспаров₄ М.Л. Эпиграмма // Там же. С.511.

Гашева Н.В. Динамика синтетических форм в русской культуре и литература XIX–XX веков / Перм. гос. ун-т; Перм. гос. ин-т искусства и культуры. Пермь, 2004. 360 с.

Гей Н.К. Художественный образ как категория поэтики // Контекст – 1982. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1983. С. 68–98.

Гейне Г. Стихотворения. Поэмы. Проза / пер. с нем. М.: Худож. лит., 1971. 800 с. (Сер. «Б-ка всемирной литературы»).

Геласимов А.В. О.Уайльд и Восток: ориентальные реминисценции в его эстетике и поэтике: дис. ... канд. филол. наук. Якутск, 1997. 16 с.

Гете И.В. Фауст. Лирика / пер. с нем. М.: Худож. лит., 1986. 767 с. (Б-ка классики. Зарубеж. лит.).

Гинзбург Л. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974. 408 с.

Глинкина Н.А. Роман Ф.Сологуба «Творимая легенда»: проблема художественного синтеза жизнеподобия и условности: дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2003. 150 с.

Голиков А.А. Семантические и стилистические коннотации слова ballad в истории английской литературы // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы: межвуз. сб. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1980. Вып. 2. С. 82–86.

Горбатенко М.Б. Драмы Оскара Кокошки и проблема синтеза искусств в европейской драматургии 1900–1910-х годов: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2004.

Горбовская С.Г. Проблема синтеза искусств в романе М.Пруста «В поисках утраченного времени» в контексте психоаналитического метода: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002. 259 с.

Гофман Э.Т.А. Фермата // Музыкальная жизнь. 1988. № 6. С.23–26.

Гугнин А.А. Постоянство и изменчивость жанра // Эолова арфа: антол. баллады. М.: Высш.шк., 1989. С.7–26.

Гусев В.Е. Синкретизм // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А.А.Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962–1978. Т. 6. 1971. С. 859–860.

Гусев В.Е. Синкретизм // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. М.: Сов. энцикл., 1987. С. 380–381.

Гусев В.Е. Синкретизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н.Николюкина; Ин-т по научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 988.

Гюисманс Ж.–Ш. Наоборот: роман. *Монтерлан А. де.* Девушки: роман. М.: Объединение «Всесоюзный молодежный книжный центр», 1990. 272 с.

Данте А. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. Малые произведения: Новая жизнь. Стихотворения. Письма / пер. А.Г.Голенищева-Кутузова, Е.М.Солоновича, Ф.А.Петровского. СПб.: Терра – Азбука, 1996. 464 с.

Дарвин М.Н. Фрагмент // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л.В.Чернец. М.: Высш. шк., 2000. С. 446–451.

Делиль Ж. Сады. Л.: Наука, 1988. 232 с.

Демиденко Ю.Б. Костюм и стиль жизни. Образ русского художника начала XX века // Панорама искусств. М.: Сов. художник, 1990. Вып. 13. С. 71–84.

Джонсон Б. Вольпоне / пер. П.Мелковой. М.; Л.: Искусство, 1960. 112 с. (Б-ка драматурга).

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. М.: АСТ-ПРЕСС; Галарт, 2004. 624 с. (История искусств).

Дмитриевская Л.Н. Проблема синтеза слова и музыки (на примере романа-мистерии А.Кима «Сбор грибов под музыку Баха») // Синтез в русской и мировой художественной культуре. М.: МПГУ, 2006. С. 92–100.

Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.; Л.: Искусство, 1941. 613 с.

Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. Л.: Сов. писатель, 1980. 600 с.

Дудова Л.В. У истоков романтической теории синтеза искусств (К полемике Гердера и Лессинга о границах искусств) // V Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры. М., 1993. С. 49–50.

Дьяконова Н.Я. Английские прерафаэлиты как провозвестники принципов интермедиальности // Взаимодействие литературы с другими видами искусства: XXI Пуришевские чтения. М., 2009. С. 53.

Дьяконова Н.Я. Английский романтизм: проблемы эстетики. М.: Наука, 1978. 208 с.

Дьяконова Н.Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1970. 232 с.

Дьяконова Н.Я. Стивенсон и английская литература XIX в. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984. 192 с.

Дынник В. Миниатюра // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л.: Изд-во Л.Д.Френкель, 1925. Т. 1. Стб. 443–445.

Дягилев Сергей и русское искусство: в 2 т. / авт.-сост. И.С.Зильберштейн, В.А.Самков. М.: Изобраз. искусство, 1982. Т. 2. 576 с.

Евреинов Н. Бердслей: очерк. СПб.: Н.И.Бутковская, 1912. 48 с.

Евреинов Н. Обри Бердслей // Бердслей О. Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма / сост. Л.Володарская. М.: Эксмо-пресс, 2001. С. 6–34.

Едошина И.А. Проблема синтеза искусств в контексте художественной культуры fin de siècle (к постановке проблемы) // Русская литература в текстах, образах, знаках 1913 года: материал межрегион. науч.-теор. семинара «Культурологические штудии». Киров: Изд-во ВятГУ, 2003. Вып. 3. С. 26–29.

Елина Н.Г. Развитие англо-шотландской баллады // Английские и шотландские баллады / пер. С. Маршака. М.: Наука, 1973. С. 104–131.

Елистратова А.А. Поп // История английской литературы. М.; Л.: Наука, 1945. Т.1. Вып. 2. С. 301–314.

Елистратова А.А. Наследие английского романтизма и современность. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1960. 505 с.

Жеребин А.И. Модернизм без берегов (дискурс о модерне в немецком литературоведении и австрийская модель модернизма) // Вестник молодых ученых. 2005. № 2. Сер. «Филологические науки». С. 3–9.

Жид А. Яства земные. М.: Вагриус, 2000. 639 с.

Жирмунская Н.А. Жак Делиль и его поэма «Сады» // Делиль Ж. Сады. Л.: Наука, 1988. С. 171–190.

Жирмунская Н.А., Лотман Ю.М. [Примечания] // Делиль Ж. Сады. Л.: Наука, 1988. С. 214–228.

Жирмунский В.М. Английская народная баллада // Английские и шотландские баллады / пер. С.Маршака. М.: Наука, 1973. С. 87–103.

Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: Сов.писатель, 1975. 664 с.

Жирмунский В.М., Сигал Н.А. У истоков европейского романтизма // Уолпол. Казот. Бекфорд. Фантастические повести. Л.: Наука, 1967. С. 249–284. (Сер. «Литературные памятники»).

Жюльен Н. Словарь символов. Челябинск: Урал-LTD, 1999. 498 с.

Забабурова Н.В. Архитектура и пространство в «Романе о Розе» Г.де Лорриса и Ж.де Мена // Пространство и время воображаемой архитектуры. Синтез искусств и рождение стиля: Царицынский научный вестник. М.: Пробел – 2000, 2005. Вып. 7–8. С. 91–103.

Завгородняя Г.Ю. «Фацелия» М.М.Пришвина: художественный синтез как жанрообразующее начало // Синтез в русской и мировой художественной культуре. М.: МПГУ, 2005. С. 228–232.

Замалиева Н.И. Синтез жанров в эпистолярном наследии Ф.М.Достоевского // Синтез в русской и мировой художественной культуре. М.: МПГУ, 2006. С. 185–191.

Замок Линдерхоф. URL: <http://www.en.swissworld.ru/germany/zamki/linderhof.aspx>. (дата обращения: 07.10.2010).

Захаржевская Р.В. История костюма. От античности до современности. М.: РИПОЛ классик, 2007. 288 с.

Зенкин С.Н. Работы по французской литературе. Екатеринбург: Изд-во Урал.ун-та, 1999. 317 с.

Зенкин С. Пророчество о культуре // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе: сб. М.: Радуга, 1995. На фр. яз с парал. рус. текстом. С. 5–38.

Зись А.Я. Виды искусства. М.: Знание, 1979. 128 с.

Зись А.Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. Л.: Наука, 1978. С. 5–20.

Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. М.: Агропромиздат, 1991. 297 с.

Иванов Вяч. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995. 669 с. (История эстетики в памятниках и документах).

Иванов Вяч. Родное и вселенское / сост., вст. ст. и прим. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. 428 с. (Мыслители XX века).

Иванов В.В. Единорог // Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1980–1982. Т. 1. С.429–430.

Иванов Д.И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю.Шевчук «Пластун»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2008. 20 с.

Ионина Н.А. Сто великих дворцов мира. М.: Вече, 2002. 480 с.

Ирза Н.Д. Синтез // Культурология. XX век. Энциклопедия: в 2 т. СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. Т. 2. С. 212–213.

Искусство и история Парижа и Версаля. Париж: Bonechi, [б.г.]. 208 с.

История английской литературы: в 3 т. М.; Л.: Академия наук, 1945. Т. 1. Вып. 2. 655 с.; Т. 3. 1958. 732 с.

История костюма / сост. Н.Будур. М.: Олма-Пресс, 2002. 480 с.

Ирза Н.Д. Художественное пространство-время и современный синтез искусств (на материале участия музыки в экранных искусствах): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1993. 21 с.

Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. Ч. I, II, III. 440 с.

Кагарманова М.Ш. Идея исторического синтеза и ее художественное воплощение в романе-эпопее Л.Н.Толстого «Война и мир»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1998. 24 с.

Казанцева Г.В. В.П.Авенариус «Михаил Юрьевич Лермонтов»: синтез жанров // Синтез в русской и мировой художественной культуре. М.: МПГУ, 2006. С. 191–195.

Каменский В.В. Эмигрант качается изысканно // Каменский В.В. Сочинения: репринтное воспроизведение изданий 1914, 1916, 1918 гг. с приложением. М.: Книга, 1990. С. 27–28.

Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 109 с.

Катулл. Книга Катулла Веронского / послесл. В.А.Сосноры, прим. М.Л.Гаспарова. М.: Книга, 1991. 287 с.

Катулл В., Тибулл А., Проперций С. [Стихи]: пер. с лат. / предисл. и ред. переводов Ф. Петровского, коммент. Е. Берковой. М.: Худож. лит., 1963. 512 с. (Б-ка ант. лит. Рим).

Карп П. Балет и драма. Л.: Искусство, 1980. 246 с.

Квон Е.Х. Роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита»: Художественный синтез условности и жизнеподобия: дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. 157 с.

Кенигсберг А. Оперы Вагнера. «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин». М.; Л.: Музыка, 1967. 80 с.

Киреева Н.В. Жанровый синтез как предмет эксперимента в романе Т.Пинчона «Выкрикивается лот 49» // Синтез в русской и мировой художественной культуре. М.: МПГУ, 2005. С. 250–254.

Кислых Г. Сад в жизни и творчестве русских и западноевропейских художников конца XIX – начала XX века // Стиль жизни – стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX – начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. М.: Мин-во культуры Российской Федерации; Гос. Третьяк. галерея, 2000. С. 382–389.

Ковалева О.В. О.Уайльд и стиль модерн. М.: Едиториал УРРС, 2002. 168 с.

Кожин В.В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3 кн. М.: Наука, 1964. Кн. 2. Роды и жанры литературы. С. 39–49.

Козлова С.И. Венецианский ренессансный сад // Искусство Венеции и Венеция в искусстве: материалы науч. конф. «Випперовские чтения – 1986». М.: Сов. художник, 1988. Вып. XIX. С. 100–116.

Козырева М.А. Восприятие в русской литературе английской поэзии конца XIX – начала XX века (жанр литературной баллады): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1988. 23 с.

Кондрашова И.И. Идея художественного синтеза и роль фольклора в концепции личности в прозе русской литературы конца XIX – начала XX века: дис. ... канд. филол. наук. Майкоп, 2004. 176 с.

Королев К. Энциклопедия сверхъестественных существ. М., СПб.: Изд-во Эксмо, Terra-Fantastica, 2002. 448 с.

Корман Б.О. Лирика Некрасова. Ижевск: Удмуртия, 1978. 299 с.

Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 5–36.

Красавченко Т.Н. Эстетизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н.Николюкина; Ин-т по научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интел-вак», 2001. Стб. 1247–1250.

Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. От истоков до середины XVIII века. М.: Искусство, 1979. 295 с.

Крауклис Г. Вагнер и программный симфонизм XX века // Вагнер Р.: сб. ст. М., 1987. С. 76–96.

Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобраз. искусство, 1994. 272 с.

Кузнецов А.В. Афоризм и роман И.В.Гете «Годы странствия Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2001. 23 с.

Кузовлева Т., Максимов В. Театральный модерн: Париж – Петербург // Пермский 96 ежегодник: Хореография / Пермское общество «Арабеск». Сост. О.Р.Левенков (разделы I–III), Н.Ю. Чернова (раздел I). Пермь, 1996. С. 24–43.

Кузьмин Н. Давно и недавно. М.: Советский художник, 1982. 481 с.

Кузьмин Н. Художник и книга. Заметки об искусстве иллюстрирования. М.: Дет. литература, 1985. 191 с.

Кузьмичев И.К. Введение в общее литературоведение XXI века: Лекции. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та им. Н.Н.Лобачевского, 2001. 324 с.

Кулишкина О.Н. Русский афоризм XIX – начала XX веков: эволюция и сферы влияния жанра: дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2004. 375 с.

Кутлунин А.Г., Малышев М.А. Эстетизм как способ понимания философии Ницше // Философские науки. 1990. № 9. С. 67–76.

Лазарев В.Н. Старые европейские мастера. М.: Искусство, 1974. 360 с.

Лебедев Г.Е. О некоторых особенностях книжной иллюстрации // ЛГУ. История искусств: уч. зап. Л., 1955. № 193. Вып. 22. С. 103–132.

Левина Н.Р. Ритмическое своеобразие жанра стихотворений в прозе // Русская литература и общественно-политическая борьба XVII–XIX веков: уч. зап. Л.: РГПУ им. А.И.Герцена, 1971. Т. 414. С. 217–236.

Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. 254 с.

Ликийардопуло М. Aubrey Beardsley. Brief und Kalendernotizen Verlag Hans von Weber. München. 1908. 14 МК // Весы. 1908. №7. С. 93–95. На рус.яз.

Липина (Березкина) В.И. Формирование и пути развития жанра эссе в английской литературе XVII–XVIII веков: автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1990. 36 с.

Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А.С.Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. 640 с.

Лихачев Д.С. Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. Л.: Наука, 1985. 543 с.

Лихачев Д.С. Жак Делиль – учитель садоводства // Делиль Ж. Сады. Л.: Наука, 1988. С. 210–213.

Лихачев Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие, 1998. 356 с.

Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 367 с.

Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы: пер. с нем. М.: Искусство, 1978. С. 7–48.

Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1: Статьи по типологии и семиотике культуры. 497 с.

Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство–СПБ, 2005. 704 с.

Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1983. 416 с.

Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры: материалы к курсу теории лит. / Тартуский гос. ун-т. Тарту, 1973. Вып. 2. 95 с.

Луис П. Афродита: Роман античных нравов / пер. с фр.; илл. А.Кальбэ. Н. Новгород: Русский купец, 1993. 336 с.

Любовь земная и небесная: мюнхенская выставка «Образы Венеры» // Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения: науч.-информ. сб. М.: Изд-во РГБ, 2001. Вып. 4. С.127–133.

Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992. 326 с.

Мак Колл Д.С. Обри Бердслей // Мир искусства. 1900. №7–10.

Макаров К.А. Эстетика Морриса и судьбы декоративного искусства России // Эстетика Морриса и современность: сб. ст. М.: Изобраз. искусство, 1987. С. 114–140.

Маковский С.К. Об иллюстрациях Бердслея // Уайльд О. Саломея. Драма в одном действии. СПб.: тип. Сириус, 1908. С.124–131.

Маковский С.К. Обри Бердслей. Современная графика // Бердслей О. Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма / сост. Л.Володарская. М.: Эксмо-пресс, 2001. С. 316–339.

Маковский С.К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. 383 с.

Маковский С.К. Обри Бирдслей // Маковский С.К. Страницы художественной критики: в 3 кн. СПб.: Пантеон, 1909–1913. Кн. 1. Художественное творчество современного Запада. 1909. С. 147–167.

Малларме С. Сочинения в стихах и прозе: сборник. М.: Радуга, 1995. 568 с. На фр. яз с парал. рус. текстом.

Медведев П.Н. (М.М.Бахтин). Формальный метод в литературоведении / коммент. В.Махлина. М.: Лабиринт, 1993. 207 с.

Мидан Ж.-П. Модерн. Франция. М.: Магма, 1999. 171 с.

Минералова И.Г. Литература поисков и открытий (Жанровый синтез в русской литературе рубежа XIX–XX веков): учеб. пособие. М.: Прометей, 1991. 107 с.

Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. М.: Флинта: Наука, 2004. 272 с.

Минералова И.Г. Художественный синтез в русской литературе XX века: дис. ... докт. филол. наук. М., 1994. 367 с.

Мифы в искусстве старом и новом: ист.-худож. моногр. (по Рене Менару) / ред.-сост. Э.Ф.Кузнецова. СПб.: Лениздат, 1993. 384 с.

Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1980–1982. Т.1. 672 с.; Т.2. 720 с.

Михайлов А.В. [Комментарий] // Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1986. С. 564–701. (История эстетики в памятниках и документах).

Михальская Н.П. Взаимодействие литературы и живописи в истории культуры Англии // Диалог в пространстве культуры. М.: Прометей, 2003. С. 151–164.

Моррис У. Искусство и жизнь: избр. ст., лекции, речи, письма. М.: Искусство, 1973. 511 с. (История эстетики в памятниках и документах).

Мощанская О.Л. К вопросу об определении жанра английской баллады // Уч. зап. Горьк. гос. ун-та. Сер. историко-филологическая. Горький, 1966. Вып. 74. С. 76–86.

Мощанская О.Л. Традиции народной поэзии в английской литературе последней трети XIX века // Литературные связи и традиции: межвуз. сб. / Горьк. гос. ун-т. Горький, 1972. Вып. 3. С. 76–86.

Муравьев В.С. Эссе // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т./ гл. ред. А.А.Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962–1978. Т. 8. 1975. С. 961–963.

Мурат В. [Примечания] // Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т.: пер. с англ. М.: Республика, 1993. Т. 2. С. 476–538.

Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств: очерки теории. М.: Искусство, 1982. 192 с.

Наймин Е.А. Русская философская поэзия. Поэты-любомудры, А.С.Пушкин, Ф.И.Тютчев. М.: Наука, 1976. 192 с.

Некрасова Е.А. Романтизм в английском искусстве. Очерки. М.: Искусство, 1975. 255 с.

Немецкие народные баллады / пер. Л.Гинзбурга. М.: Худож. лит., 1959. 136 с.

Нерваль Ж. де. Дочери огня: новеллы. Стихотворения / пер. с фр. Л.: Худож. лит., 1985. 447 с.

Ницше Ф. Сочинения: в 2 т.: пер. с нем. / сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьян. М.: Мысль, 1990. Т.2. С. 556–630.

Николаева Н.С. Об идейной концепции тетралогии Рихарда Вагнера (актуальность мифа) // Вагнер Р. Статьи и материалы: сб. науч. тр. / Моск. дважды ордена Ленина консерватория им. П.И.Чайковского. М., 1988. С. 6–23.

«Но я не изменял твоей душе, Кинара». Поэты английского декаданса / пер. и вст. ст. Г.Кружкова // Иностран. лит. 2007. №4. С. 194–210.

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1997. 944 с.

Оперные либретто: краткое изложение содержания опер: в 2 т. М.: Музыка, 1985. Т. 2. 431 с.

Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: очерки истории и теории. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1991. 200 с.

Павлова Н.С. Типология немецкого романа 1900–1945. М.: Наука, 1982. 279 с.

Парфенов А.Т. Бен Джонсон и его комедия «Вольпоне». М.: Высш. шк., 1982. 112 с.

Певзнер Н. Английское в английском искусстве / пер. с англ. О.Р.Демидовой, Л.Н.Житковой. СПб.: Азбука-классика, 2004. 320 с.

Пестерев В.А. Модификация романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия: Способы художественного синтезирования: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Волгоград, 1999. 36 с.

Пестерев В.А. Роман культуры как динамика смежных форм («Обладание» А.С.Байетт и «В Эрмитаж» М.Брэдбери) // На пути к произведению: К 60-летию Н.Т.Рымаря. Самара, 2005. С. 186–213.

Пика В. Обри Бердслей // *Бердслей О.* Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / сост. А.Басманов. М.: Игра-техника, 1992. С. 240–241.

Пика В. Обри Бердслей // *Весы.* 1905. № 11. С.53–55;

Пинковский В.И. Категория общего как жанрообразующая основа стихотворения в прозе // *Синтез в русской и мировой художественной культуре.* М.: МПГУ, 2004. С.72–73.

Пинягин Ю.Н. Великобритания: история, культура, образ жизни: лингвострановед. очерк. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1996. 295 с.

Подкопаева И.А. Синтез жанров как элемент поэтики исторической прозы А.О.Корниловича // *Синтез в русской и мировой художественной культуре.* М.: МПГУ, 2005. С. 170–175.

Поспелов Г.Н. Очерк // *Литературный энциклопедический словарь* / под общ. ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. М.: Сов. энцикл., 1987. С. 263–264.

Потебня А.А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. 623 с.

Поттосина В.Г. Синтез искусств в теории и раннем творчестве А.Белого (цикл «Симфонии»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 26 с.

Поуп А. Похищение локона // *Поуп А.* Поэмы. М.: Худож. лит., 1988 / пер. В.Микушевича. С. 93–122.

Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М.: Изд-во МГУ, 1993. 508 с.

Прозорова Н.И. Вечные литературные образы как феномен европейской культуры: к проблеме определения понятия // *Литература Великобритании в контексте мирового литературного процесса. Вечные литературные образы* / Орловский гос. ун-т. Орел, 2007. С. 3–4.

Профе О.А. Взаимодействие литературы и живописи в ранней драматургии Мориса Метерлинка: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. 25 с.

Пруст М. Пленница / пер. с фр. А.Любимова; вст. ст. и комм. А.Михайлова. М.: Худож. лит., 1992. 432 с.

Путешествие по Франции. Сентиментальные прогулки от Бретани до Эльзаса: пер. с англ. М.: БММ АО, 2004. 208 с. (англ. изд. 1999).

Пушкин А.С. Сочинения: в 3 т. Т. 2. Поэмы; Евгений Онегин; Драматические произведения. М.: Худож. лит., 1986. 527 с.

Размышления и афоризмы французских моралистов XVI – XVIII веков; пер. с франц. СПб.: Изд-во «Terra Fantastica» Изд. дома «Корвус», 1994. 544 с. («Б-ка мировой литературы»).

Ратникова Ю.В. Раннее поэтическое творчество С. Георге и стиль модерн // Литература в контексте художественной культуры / под ред. А.М.Фурсенко. Новосибирск: Изд-во Новосиб.ун-та, 1991. Вып. 1. С. 118 – 128.

Рескин Дж. Прогулки по Флоренции: Заметки о христианском искусстве для английских путешественников: пер. с англ. А.Герцык; под ред. А.Г.Обрадович. СПб.: Азбука-классика, 2007. 248 с.

Роман о Розе // Пуришев Б.И. Зарубежная литература средних веков. Латин., кельт., скандинав., прованс., франц. литературы. М.: Просвещение, 1974. С. 344–351.

Росс Р. Обри Бердслей // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / сост. А.Басманов. М.: Игра-техника, 1992. С. 227–238.

Россетти₁ Д.Г. Дом жизни: Поэзия, проза: пер. с англ. СПб.: Азбука-классика, 2005. 560 с.

Россетти₂ Д.Г. Письма: пер. с англ. СПб.: Азбука-классика, 2005. 448 с.

Ротенберг Е.И. Искусство Италии XVI–XVII вв. М.: Сов.художник, 1989. 224 с.

Савельев К.Н. «История Венеры и Тангейзера» О.Бердслея как мифологема английского декадана // Вестник Оренбургского университета. 2005. № 9. С. 20–24.

Савельев К.Н. Литература английского декадана: истоки, генезис, становление: монография. Магнитогорск: МаГУ, 2007. 344 с.

Савельев К.Н. Природа видений в исповедальной прозе Томаса Де Квинси // XVI Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры. М.: МПГУ, 2004. С. 168–169.

Садовский В.Н. Синтез // Философский энциклопедический словарь. 2-е изд. М.: Сов. энцикл., 1989. С. 583–584.

Салариа Д. Одежда для работы и отдыха / пер. с англ. Ж.Морли. М.: Росмэн, 1994. 54 с.

Сарабьянов Д.В. Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. 344 с.

Саркисова Н.М. Философская поэзия С.Т.Колриджа: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1999. 20 с.

Седых Э.В. Творчество Уильяма Морриса в контексте эстетики Средневековья и взаимодействия литературы с другими видами искусства: дис. ... докт. филол. наук: в 2 т. СПб., 2009. Т.1.

Секриеру А.Е. Художественный синтез в творчестве Игоря Северянина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1998. 16 с.

Сидоров А.А. Жизнь Бердслея // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / сост. А.Басманов. М.: Игра-техника, 1992. С. 267–280.

Сидоров А.А. Искусство Бердслея. Juvenilia. М.: Г.А.Х.Н., 1926. Вып 1. 78 с.

Сидоров А.А. Искусство Бердслея // Сидоров А.А. О мастерах зарубежного, русского и советского искусства. М.: Сов. художник, 1985. С. 82–97 (Б-ка искусствознания).

Сидоров А.А. Обри Бердслей. Жизнь и творчество. М.: Венок, 1917. 88 с.

Сидорова А.Г. Интермедияльная поэтика современной отечественной прозы: дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006. 218 с.

Сидорченко Л.В. Александр Поуп и художественные искания в английской литературе первой трети XVIII века. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1992. 151 с.

Силантьева В.И. Синтез литературы и искусства в европейской культуре рубежа XIX–XX веков (материал и методы анализа) // XV Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры. М.: МПГУ, 2003. С. 244–245.

Симонс А. Обри Бердслей // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / сост. А.Басманов. М.: Игра-техника, 1992. С. 242–248.

Символисты о символизме // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / под ред. Г.К.Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 423–459.

Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3 кн. Кн. 2. Роды и жанры литературы. С. 173–237.

Словарь философских терминов / науч.ред. В.Г.Кузнецова. М.: Инфра-М, 2004. 730 с. (Библиотека словарей «ИНФРА-М»).

Соколова Н.И. «Поэтическая живопись» прерафаэлитов // ANGLISTICA: сб. ст. и мат. по лит. и культуре Великобритании и России. М., 1999. Вып. VII: Литература и живопись / отв.ред. вып. Е.Н. Черноземова. С. 51–64.

Соколова Н.И. Творчество Данте Габриэля Россетти в контексте «средневекового Возрождения» в викторианской Англии. М.: МПГУ, 1995. 169 с.

Спивак Р.С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. 140 с.

Сто опер. История создания. Сюжет. Музыка / сост. М.С.Друскин. Л.: Музыка, 1968. 624 с.

Стоппард Т. Берег утопии: Драматическая трилогия / пер. с англ. А.Островского, С.Островского. М.: Иностранка, 2006. 480 с. URL: <http://lib.aldebaran.ru> (дата обращения 15.09.2010)

Суриц Е.Я. «Русский балет» Сергея Дягилева и мировая хореография XX века // Сергей Дягилев и художественная культура XIX–XX веков. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1989. С. 167–175.

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.

Таганов А.Н. Формирование художественной системы М.Пруста и французская литература на рубеже XIX–XX веков / Иванов. ун-т. Иваново, 1993. 132 с.

Театральная энциклопедия: в 5 т. М.: Сов. энцикл., 1961–1967.

Теккерей У.М. Творчество. Воспоминания. Библиографические изыскания. М.: Книжная палата, 1989. 481 с.

Теккерей в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1990. 526 с.

Теоретическая поэтика: Понятия и определения / авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. М.: РГГУ, 2001. 467 с.

Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д.Тамарченко. Т.1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. 512 с.

Тетельман А.И. Взаимодействие жанров в творчестве Оскара Уайльда: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2007. 183 с.

Тимашков А.Ю. Интермедиальность как свойство текста и способ прочтения (к определению понятия) // Первый Российский культурологический конгресс: программа; тез. докл. СПб.: Эйдос, 2006. С. 159.

Тимашков А.Ю. Битекстуальность в творчестве Обри Бердслея // *Acta Litteraria Comparativa*. 2007. № 2 (*Kultūros intertekstai*). С. 148–157. URL: <http://www.spbric.org>. (дата обращения 15.09.2010)

Тимашков А.Ю. Миф о Тангейзере в интерпретации искусства модерна: Повесть О.Бердсли «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена: Аспирантские тетради. Ч.1. (Общественные и гуманитарные науки. 2008. № 34. С. 483–486.

Титаренко С.Д. Серебряный век и проблема литературного модерна (к постановке вопроса) // *Время Дягилева. Универсалии серебряного века* / Перм.ун-т. Пермь, 1993. Вып. 1. С. 120–129.

Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа: моногр. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 1998. 160 с.

Тишунина Н.В. Проблема взаимодействия искусств в литературе западноевропейского символизма // *Синтез в русской и мировой художественной культуре*. Ярославль: Ремдер, 2002. С. 100–101.

Томашевский Б.В. Теория литературы. М.: Аспект Пресс, 2002. 334 с.

Топоров В.Н. Лягушка // *Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т.* М.: Сов. энцикл., 1980–1982. Т. 2. С. 84–85.

Трессидер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С.Палько. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. 448 с.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.

Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М.: Сов. писатель, 1965. 301 с.

Уайльд О. Письма разных лет // *Иностр. лит.* 1993. № 11. С. 104–130.

Уайльд О. Полн. собр. соч. СПб.: Изд-во т-ва А.Ф.Маркс, 1912. Т. IV, кн. 8. (Приложение к «Ниве» 1912 г.).

Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 1. 559 с.; Т. 2. 543 с.

Уланд₁ Л. О балладе // Эолова арфа: антол. баллады / сост., предисл., коммент. А.А.Гугнина. М.: Высш. шк., 1989. С. 556–562.

Уланд₂ Л. Предупреждение против использования криминальных происшествий для балладных сюжетов // Там же. С. 562.

Ульмер Р. Альфонс Муха. 1860–1939. Мастер «ар-нуво». GmbH, Köln: Taschen, 2002; М.: Арт-родник, 2002. 98 с. (Изд. на рус. яз.).

Фар-Беккер Г. Искусство модерна: пер. с нем. Köln: Köpeman, 2000. 425 с.

Федоренко Н.Т., Сокольская Л.И. Афористика. М.: Наука, 1990. 415 с.

Федоренко Н.Т., Сокольская Л.И. Жанровые и видовые особенности афоризмов // Известия Академии наук СССР. М.: Наука, 1985. Сер. лит. и языка. Т. 44. № 3. С. 245–256.

Федотов О.И. Основы теории литературы: в 2 ч. Ч. 2. Стихосложение и литературный процесс. М.: Гуманитарный центр ВЛАДОС, 2003. 240 с.

Федотов О.И. Сонет серебряного века // Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века. М.: Правда, 1990. С. 5–34.

Философский словарь / под ред. М.М.Розенталя. М.: Изд-во полит. лит., 1975. 496 с.

Философский словарь / основан Г. Шмидтом, пер. с нем., ред. Г.Шишкофф, общ.ред. В.А.Малинина. М.: Республика, 2003. 575 с.

Филострат. Картины. *Каллистрат.* Описание статуй. Томск: Водолей, 1996. 192 с.

Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: письма; статьи: в 2 т. / сост. С.Лейбович, пер. с фр. под ред. А.Андрес. М.: Худож. лит., 1984. Т. 2. 519 с.

Флоренский П. Избранные труды по искусству. М.: Изобразит. искусство, 1996. С. 199–215.

Фокин М.М. Против течения / ред. Г.Н.Добровольская. Л.: Искусство, 1981. 510 с.

Фролова И.В. Проза и драматургия Д. Батожбая: поиски художественного синтеза: дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2003. 141 с.

Фролова Ю.Ю. Поэтика романа А.Ф. Писемского «Тысяча душ» (художественный синтез сентиментализма и реализма): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2009. 22 с.

Фюрстенберг А. Афористика // Лит. учеба. 1985. № 2. С. 222–224.

Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 2000. 398 с.

Ханжина Е.П. Английский романтизм и творчество Вордсворта и Кольриджа: метод. указ. / Перм.ун-т. Пермь, 1990.

Холодков В.В. «Я бы сны на тебя навевал...». Нотные обложки эпохи модерна // Музей 10. Художественные собрания СССР: сб. ст. / сост. А.С.Логинова. М.: Сов. художник, 1989. С. 127–133.

Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А. Майкопара. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Транзиткнига», 2004. 656 с.

Хорольский В.В. Поэзия Англии и Ирландии рубежа XIX–XX веков. Киев: Наук. думка, 1991. 134 с.

Хорольский В.В. Эстетизм и символизм в поэзии Англии и Ирландии рубежа XIX–XX веков. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1995. 144 с.

Хорольский В.В. Эстетизм в английской поэзии конца XIX века (К проблеме типологии литературных направлений) // Типологические аспекты литературоведческого анализа: межвуз. сб. науч. тр. Тюмень: Тюмен.гос.ун-т, 1987. С. 96–105.

Цветков Ю.Л. Литература венского модерна: дис. ... докт. филол. наук. М., 2003. 434 с.

Чеканова А. Альбомы милые, преданья старины... // Родина. 2004. № 3. URL: <http://www.istrodina.com>. (дата обращения 07.10.2010).

Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М.: Изд-во Моск.ун-та, 1982. 192 с.

Черников А.П. «Дуэль» А.П.Чехова: проблема жанрового синтеза // Синтез в русской и мировой художественной культуре. М.: МПГУ, 2004. С. 178–180.

Черницов М.А. Идея художественного синтеза в литературных произведениях и теоретических трудах художников русского авангарда первой трети XX в. (В.В.Кандинский, П.Н.Филонов, К.С.Малевич): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2002. 24 с.

Чистякова В. А.Я. Ваганова и ее книга «Основы классического танца» // Ваганова А.Я. Основы классического танца. Л.: Искусство, 1990. С. 3–9.

Чудесный рог: Народные баллады: сборник. М.: Моск. рабочий, 1985. 431 с. (Однотомники классической литературы).

Чуковский К. Оскар Уайльд. Этюд // Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. С. 514–538.

Шакина А. Русские национальные традиции в книжном искусстве конца XIX – начала XX века // Стиль жизни – стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX – начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. М.: Мин-во культуры Российской Федерации; Гос. Третьяк. галерея, 2000. С. 419–427.

Шайтанов И. Имя, некогда славное // Поуп А. Поэмы. М.: Худож. лит., 1988. С. 5–25.

Швейбельман Н.Ф. В поисках нового поэтического языка: проза французских поэтов середины XIX – начала XX веков: моногр. Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2002. 240 с.

Шекспир У. Перикл. Зимняя сказка. Буря / пер. с англ. Г.Кружкова. М.: АСТ, 2001. 480 с.

Штыгашева О.Г. Художественный синтез в романе Андрея Белого «Петербург»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Якутск, 2008. 22 с.

ЭСБЕ – Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: Биографии: в 12 т. / отв. ред. В.М.Карев, М.Н.Хитров. М.: Рос. энцикл., 1992. Т. 2. [Репринтное издание].

Эллин. Обри Бердслей // Весы. 1904. № 11. С.43–45.

Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка: пер. с фр. / Ж.Кассу, П.Брюнель, Ф.Клодон и др. М.: Республика, 1999. 429 с.

Энштейн М.Н. Афористика // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. М.: Сов. энцикл., 1987. С. 43–44.

Энштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Сов. писатель, 1988. С.334–380.

Энштейн₁ М.Н. Философия языка (9) // Проектный словарь философии (33). Новые понятия и термины. 2005. URL: <http://toros.ru>. (дата обращения: 05.09.2010).

Энштейн₂ М.Н. Постмодерн в русской литературе. М.: Высш.шк., 2005. 495 с.

Эстетика: словарь / под общ.ред. А.А.Беляева и др. М.: Политиздат, 1989. С. 315–316.

Юрченко Т.Г. Лимерик // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н.Николюкина; Ин-т по научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. Стб. 447–448.

Яшенкина Р.Ф. Проза немецкого романтизма; Перм.ун-т. Пермь, 2006. 156 с. (Сер. «Из истории зарубежной литературы»).

Ackroyd P. Turner. L.: Chatto&Windus, 2005.

Allingham W. Sixteen poems by William Allingham, selected by William Butler Yeats. Dundrum: Dun Emer Press, Dundrum 1905. URL: <http://www.gutenberg.org>. (дата обращения: 07.10.2010).

Bade P. Aubrey Beardsley. N.Y.: Parkstone Press Ltd, 2001. 96 p.

Beardsley A. Under the Hill // Wilde O. Salome. Beardsley A. Under the Hill. L.: Creation Books, 1996. P. 65–123.

Beardsley A. Under the Hill and Other Essays in Prose and Verse. With Illustration. L., N.Y.: Lane, 1904. 70 p.

Beardsley A. The Art of Aubrey Beardsley / introd. by A.Symons. N.Y.: The Modern library, 1925. 98 p.

Beckson K. The Artist as Transcendent Phallus: Aubrey Beardsley and the Ritual of Defense // Reconsidering Aubrey Beardsley / ed. by Robert Langenfeld. L.: UMI Research Press, 1989. P. 207–226.

Bell D.O. A Pious Bacchanal. Affinities between the Lives and Works of John Flaxman and Aubrey Beardsley. N.Y.: Peter Lang Publishing, Inc., 2000. 288 p.

Benkovitz M.J. Aubrey Beardsley. An Account of His Life. N.Y.: S.P.Putnam's sons, 1981. 200 p.

Blackwell St.H. Aubrey Beardsley and *Lolita*. 2002// URL: <http://www.nabokovmuseum.org>. (дата обращения: 07.10.2010).

Brewer E.C. Dictionary of Phrase and Fable, 1894. URL: <http://www.factmonster.com>. (дата обращения: 27.02.2008).

Brophy B. Beardsley and His World. L.: Thames and Hudson, 1976. 128 p.

Brady P. Rococo Style Versus Enlightenment Novel: With essays on Letters persanes, La Vie de Marianne, candide, La nouvelle Héloïse, Le Neveu de Rameau. Genève; Edition Slatkine, 1984. 304 p.

Calloway S. Aubrey Beardsley. L.: V&A Publication, 1998. 260 p.

Clark K. The best of Aubrey Beardsley. L.: Murray, 1979. 173 p.

Collins Dictionary of the English Language / ed. P.Hansk. L.; Glasgow: Collins, 1986.

Complete Works of Oscar Wilde / with an Introd. by V.Holland. London; Glasgow: Collins, 1977. 1215 p.

Easton M. Aubrey and the Dying Lady. A Beardsley riddle. L.: Secker & Warburg, 1972. 272 p.

Foss K. [Biographical Introd.] // Beardsley A. His Best Fifty Drawings. L.: The Unicorn Press, 1955. 165 p.

Fletcher I. Aubrey Beardsley. Boston: Twayne Publishers, 1987. 206 p.

Fletcher I. Inventions for the Left Hand: Beardsley in Verse and Prose // Reconsidering Aubrey Beardsley / ed. by R. Langenfeld. L.: UMI Research Press, 1989. P. 227–266.

Frankel N. Aubrey Beardsley «Embroiders» the Literary Text // The Victorian Illustrated Book / ed. by R.Maxwell. Charlottesville, London: University Press of Virginia, 2002. P. 259–295.

Halsband R. *The Rape of the Lock* and its Illustrations, 1714–1896. Oxford: Clarendon press, 1980. 160 p.

Heyd M. [Aubrey Beardsley: Symbol, Mask and Self-irony](#). N.Y.: Lang, 1986. 247 p.

Huxley A. The Painted Garden: The Garden through the Artist's eye. New Jersey: Wellfleet Prees, 1988. 160 p.

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.

Jackson H. Aubrey Beardsley // Holbrook J. The Eighteen Nineties. A Review of Art and Ideas at the Close of the 19th century. New introd. by Malcolm Bradbury. L.: The Cresset Library, 1988. P.109–125.

Kipling R. Just so Stories for Little Children with illustrations by the author. Oxford, New York: Oxford University press, 1995.

Last Letters of Aubrey Beardsley. With an Introd. note by the rev. John Gray. London etc.: Longmans, Green&Co, 1904. 158 p.

Lavers A. Aubrey Beardsley, Man of Letters // Romantic Mythologies / ed. by I.Fletcher. L.: Routledge & Kegan Paul, 1967. P. 234–270.

Lear E. Complete Nonsense. Hertfordshire: Wordsworth Edition Limited, 1994. 272 p.

Macfall H. Aubrey Beardsley, the Man and his Work. L.: Lane, the Boodley Head, 1928. 119 p.

Mancoff D.N. Flora Symbolica: Flowers in Pre-Raphaelite Art. Munich, B., L., N.Y.: Prestel, 2003. 96 p.

Nelson J.G. Publisher to the Decadents: Leonard Smithers in the Careers of Beardsley, Wilde, Dowson. With an appendix on Smithers and the Erotic Book Trade by P. Mendes and a Checklist of Smithers's Publications by J.G. Nelson and P. Mendes. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000. 400 p.

Pope A. The Rape of the Lock // Pope A. Selected Poetry and Prose / ed. by R. Sowerby. Routledge, L. and N.Y., 1988. P.63–85.

Raby P. Aubrey Beardsley and the Nineties. L.: London Houser, Great Eastern Wharf Parkgate Road, 1998. 117 p.

Read B. Aubrey Beardsley. L.; Her Majesty's Stationary office, 1966. 34 p. (Victoria & Albert Museum).

Read B. Aubrey Beardsley / Introd. by J. Rothenstein. N.Y.: Bonanza Book, 1967. 372 p.

Roget's II. The New Thesaurus. Expanded Edition. Boston: Houghton Mifflin company, 1988.

Ross R. Aubrey Beardsley / rev. iconography by Arthur Vallance. L.; NY.: Lane, The Bodley Head, 1909. 112 p.

Ruskin J. Modern Painters: in 5 Vol. 1843–1860. Vol. IV. 1856. URL: <http://www.gutenberg.org>. (дата обращения 15.09.2010).

Shaw H. Concise. Dictionary of Literary Term. NY.: VcGraw-Hill, inc, 1972. 293 p.

Slessor C. The Art of Aubrey Beardsley. L.: The Apple press, 1989. 128 p.

Sutton E. Aubrey Beardsley and British Wagnerism in 1890s. Oxford: Oxford University Press, 2002. 237 p.

The Early Work of Aubrey Beardsley. N.Y.: Da capo press, 1967. 173 p.

The Later Work of Aubrey Beardsley. N.Y.: Da capo press, 1967. 172 p.

The Yellow Book: a Selection / comp. by N. Denny. L.: Spring Books, [б.г.]. 372 p.

The Letters of Aubrey Beardsley / ed. by H. Maas. L.: Rutherford, Fairleigh Dickinson university press, 1970. 472 p.

The New Century Dictionary of the English Language / ed. by H.G.Emery, K.G.Brewster. N.Y.: Appleton-Century-Crofts, inc, 1956.

The New Encyclopedia Britanica: 29 v. Chicago, London, Madrid, Manila, Paris, Rome, Seoul, Sydney, Tokio, Toronto, 1994.

Walker R.A. The Best of Beardsley / collected and ed. R.A. Walker. L.: The Bodley Heard, 1948. 155 p.

Weintraub S. Beardsley. A biography. N.Y.: Braziller, 1967. 293 p.

Wood Ch. The Pre-Raphaelites. L.: Weidenfeld and Nicolson, 1981. 160 p.

Zatlin L.G. Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics. Oxford: Oxford university press, 1990. 234 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис. 1. Листы к балладе «Три музыканта» (1895)



Рис. 2. Лист «Причесывание» к «Балладе о парикмахере»
(1896)



Рис. 3. Лист «Гамлет, следу-
ющий за тенью своего отца»
(июль – август 1891)



Рис. 4. Лист к переводу
carm. Катулла (1896)



Рис. 5. Лист «Выход Иродиады»
(1894; первоначальный вариант)



Рис. 6. Лист «Вознесение Святой Розы из Лимы» (1896)



Рис. 7. Лист «Портрет К.М.Вебера» (1896)



Рис. 8. Лист «Портрет Ф.Мендельсона» (1896)



Рис. 9. Лист «Вольпоне, поклоняющийся богатствам» (1897)

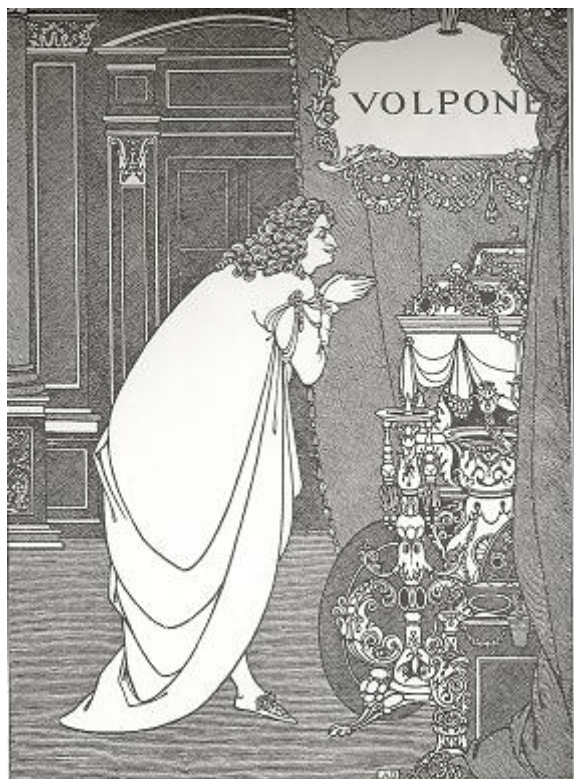


Рис. 10. Лист «Аббат» (1896)



Рис. 11. Лист «Туалет» (1896)



Рис. 12. Лист «Разносчики фруктов» (1896)



Рис. 13. Логэ из оперы Вагнера «Золото Рейна» (фрагмент)



Рис. 14. Лист «Возвращение Тангейзера в Венесберг» (1896)

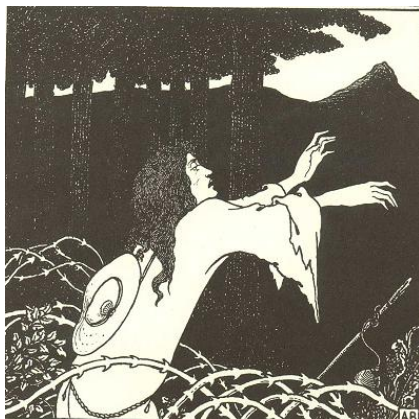


Рис. 15. Фронтиспис «Венера между божествами»

жизни и смерти» (*Venus*, 1894–1895)



Прил. 16. Заставка «Портрет Венеры»



Рис. 17. Лист «Сентиментальное воспитание» (1894)



Рис. 18. Обложка к поэме А.Поупа
«Похищение локона» (1896)

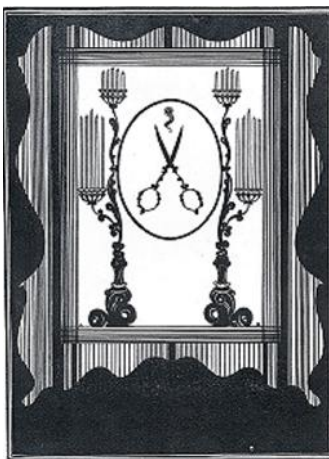


Рис. 19. Лист «Туалет Белинды» (1896)



Рис. 20. Лист «Похищение локона» (1896)

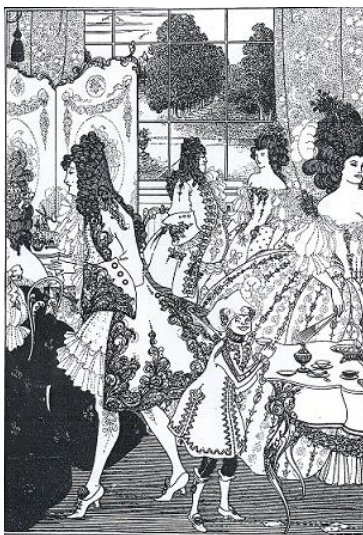


Рис. 21. Лист «Таинственный розовый сад» (1895)



СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Проблема синтеза в философии и литературоведении.....	7
Художественный синтез в истории эстетической мысли.....	16
Литературное наследие Обри Бердсли.....	29
 Глава 1. Трансформация стихотворных жанров в творчестве Обри Бердсли	33
§ 1.1. Баллада.....	35
§ 1.2. Сатира и идиллия.....	51
§ 1.3. Философская лирика	59
§ 1.4. Стихотворный комментарий к рисунку	75
 Глава 2. Жанровый синтез в малой прозе Обри Бердсли	85
§ 2.1. Прозаический фрагмент	87
§ 2.2. Афоризм	96
§ 2.3. Эссе	108
§ 2.4. Рассказ об исповедальном альбоме	124
 Глава 3. «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» как опыт «синтетической» книги	130
§ 3.1. Туалет Венеры: взаимодействие литературы и изобразительных искусств	136
§ 3.2. Хронотоп Холма: диалог Востока и Запада в садово-парковой архитектуре	155
§ 3.3. От балета к вакханалии: синтез музыки, танца и костюма в театральном представлении.....	176
 Заключение	204
 Список литературы	209
 Приложение	238

Научное издание

Бочкарева Нина Станиславна

Табункина Ирина Александровна

**Художественный синтез
в литературном наследии Обри Бердсли**

Редактор *Г.В.Тулякова*

Корректор *И.А.Михина*

Подписано в печать 07.10.2010. Формат 60х84 1/16.

Усл. печ. л. 14,65. Тираж 300 экз. Заказ

Редакционно-издательский отдел
Пермского государственного университета
614990. Пермь, ул.Букирева, 15

Типография Пермского государственного университета
614990. г. Пермь, ул. Букирева, 15



Монография исследователей и преподавателей Пермского государственного университета Н.С.Бочкаревой и И.А.Табункиной «Художественный синтез в литературном наследии Обри Бердсли» посвящена известному английскому художнику, основателю стиля модерн в графике. Занимая особое место в литературно-художественном процессе Великобритании на рубеже XIX–XX вв. рядом с О.Уайльдом, А.Саймонсом и др., Обри Бердсли (*Aubrey Beardsley*, 1872–1898) в литературном творчестве, как и в графике, пытался осуществить идею универсального синтеза, провозглашенную немецкими романтиками и подхваченную французскими символистами. В результате анализа и интерпретации поэтических и прозаических жанров в литературном наследии Бердсли углубляется и расширяется представление о творческой личности известного графика, а его произведения вводятся в историко-культурный контекст. Будучи «властителем дум» целого поколения, Обри Бердсли внес заметный вклад в историю не только изобразительного искусства, но и литературы. Отдельная глава монографии посвящена неоконченному роману «Под Холмом» (1894–1898).