

## Битекстуальность в творчестве Обри Бердслея

Алексей ТИМАШКОВ

Проблема взаимодействия искусств является одной из важнейших для сравнительного литературоведения. Обоснование этой мысли дано еще в работе акад. М.П. Алексеева «Тургенев и музыка»<sup>1</sup> (1918). Сборник «Русская литература и зарубежное искусство»<sup>2</sup>, изданный Ленинградским отделением АН СССР в 1986 г. стал подтверждением важности этой проблемы.

Известно, что некоторые писатели, в числе которых А.С. Пушкин и Ф.М. Достоевский, прибегали к рисунку в момент решения сюжетных ходов и разработки характеров героев своих произведений. Рисунок был нужен им в творческом процессе, в моменты поиска слова. Битекстуальный анализ рукописей этих писателей<sup>3</sup> позволяет исследователям достигнуть более полного понимания литературных текстов в их истории и оказывается таким образом ценным дополнением в инструментарии текстолога.

Несколько иначе предстает взаимодействие рисунка и слова в иллюстрированной книге, когда окончательный текст литературного произведения воспринимается читателем одновременно и в графической интерпретации. Здесь рисунок выступает на равных со словом, и из их взаимодействия на смысловом уровне рождается новое художественное целое.

Условно можно выделить два варианта графической интерпретации по личностям художника и писателя. В первом, наиболее распространенном, случае это два разных человека. Во втором – художник слова является в то же самое время и художником в прямом смысле этого слова (напр., «Сказки просто так» Р. Кипплинга или «Роза и кольцо» В. Теккерея).

И тот и другой варианты могут быть проиллюстрированы на примерах из творчества английского художника-иллюстратора и писателя Обри Винсента Бердслея (1872 – 1898). Его творчество стало знаковым для периода, о котором его современник, писатель М. Бирбом сказал: «Я живу во времена Бердслея» (“I live in the *Beardsley period*”<sup>4</sup>). Это обозначение периода 1894 – 1900 годов – “*Beardsley period*” – было подхвачено зарубежными исследователями декады в таких работах, как «Период Бердслея» (1925) Осберта Бердетта, «Восемьсот девяностые» (1939) Джэксона Холбрука, и стало традиционным на Западе. Широкая известность пришла к Бердслею в возрасте 20 лет, когда в 1893 году появились его скандально известные иллюстрации к пьесе О. Уайльда «Саломея». Но уже в 1898 году ранняя смерть обрывает короткий творческий путь О. Бердслея. За этот промежуток времени он успел раскрыть себя и как график, и как прозаик, и как поэт, и как музыкант, и как литературно-художественный критик. Зачастую в иллюстрациях, созданных им, проблемно переосмысливаются литературные произведения, а большинство собственных стихотворений и проза создавались параллельно в литературном и графическом воплощении.

Из собственно графических работ Бердслея наиболее известной является вне всякого сомнения серия рисунков к пьесе О. Уайльда «Саломея». Между текстом пьесы и рисунками к ней существует по крайней мере два несоответствия. Первое – стилистическое. Библиейская роскошь литературной «Саломеи» сталкивается со стилизацией японской графики и наличием современных предметов туалета. На-

пример, на иллюстрации «Похороны Саломеи» тело Саломеи хоронят в пудренице, а на рисунке «Туалет Саломеи» напоминает парижскую модницу, ее припудривает Арлекин, столик уставлен флаконами и книгами.

Второе – несоответствие художественных миров. Уже в буйстве цветов, потеснивших заголовки и имя автора на обложке, можно видеть своеобразную агрессию художника по отношению к литературному тексту. Фронтиспис, следующий за обложкой и носящий название «Женщина в луне» усугубляет этот конфликт. До сих пор не ясно, что за люди – мужчина и женщина – изображены на нем и как они соотносятся с пьесой. Также есть сомнения насчет портрета в луне. Однако ряд исследователей, среди которых Дж. Холбрук<sup>5</sup>, М. Фидо<sup>6</sup> и Л.Я. Куистра<sup>7</sup>, утверждают, что это портрет О. Уайльда. Луна появляется в тексте раньше, чем персонажи, и они постоянно сравниваются с луной, подчеркивается их причастность луне. Луна в пьесе является одновременно символом и девственности, и безумия. Иоканаан напоминает Саломею луну. «Я уверена, что он целомудрен, как месяц. Он похож на лунный луч, на серебряный лунный луч», – говорит она о пророке. Сама она сравнивается с луной. Так, например, в диалоге пажа Иродиады и Молодого сирийца очевиден этот параллелизм. «Как красива царевна Саломея сегодня вечером!» – восклицает сириец и получает ответ у Пажа Иродиады: «Посмотри на луну. Станный вид у луны. Она похожа на маленькую царевну в желтом покрывале, ноги которой из серебра. Она похожа на царевну, у которой ноги как две голубки. Можно подумать, она танцует». Луна в пьесе означает и мужское, и женское начала, и «истеричную женщину, ищущую любовников», и целомудренного пророка. Она всем кажется странной, и эта странность становится как бы объяснением всего происходящего. Луна оказывается своеобразным олицетворением миропорядка в пространстве пьесы О. Уайльда, особого рода божеством, к которому приковано внимание героев, и без которого ничего не происходит в этом пространстве. Учитывая лейтмотивную роль луны в пьесе, можно говорить о том, что помещая портрет Уайльда внутрь изображения луны, Бердслей указывает читателю на «центральное божество пьесы», определяющее логику действий, слова, желания и ценности героев. Герои пьесы являются как бы пешками в руках автора, решают его задачи и повинуются его повелениям.

Дав таким образом карикатуру на художественный мир текста О. Уайльда в самом начале книги, Бердслей принимается за сотворение на ее страницах своего собственного художественного мира. Это можно увидеть, сопоставив два образа Саломеи – уайльдовский и бердслеевский. Уайльд создает неординарную красоту. Образ его Саломеи неоднозначен, двунаправлен на Порочное и на Прекрасное. Она также, как и в Библии скорее игрушка в руках своей матери, Иродиады, не понимающая, чего она просит. Совсем иначе Саломея предстает в рисунках Бердслея. Проступающие в ее изображениях черты зла, жестокости, одержимости заслоняют прекрасное. Ни на одной иллюстрации лицо Саломеи не кажется приятным, гармоничным. На нем застыла гримаса то самодовольства («Туалет Саломеи»), то отвращения («Черный капот»), то настойчивости и вожделия («Кульминация»). Рисунки Бердслея к пьесе Уайльда являются таким образом примером **конфликта** между графическим и вербальным текстами.

Серия иллюстраций к поэме А. Поупа «Похищение локона» являются примером другого варианта взаимодействий, которое заключается в своеобразной **скрытой модификации смысла** литературного текста. Современники приняли эти иллюстрации как наиболее точно передающие смысл поэмы. «...трудно было создать что-либо более необыкновенное, красивое и изощренное для сатирической поэмы А. Поупа» – писал в самом начале XX века современник Бердслея,

русский театральный режиссер Н.Н. Евреинов<sup>8</sup>. Между тем, поэма Поупа и рисунки Бердслея имеют ряд значительных расхождений в трактовке сюжета.

В поэме А.Поупа мы имеем дело с незначительными событиями, деталями частной жизни, описанными слогом героической поэмы. События и вещи от такого описания не укрупняются. Наоборот, оттеняется их будничность и незначительность, и возникает комический эффект. Целью этого является сатирически представить жизнь высшего общества XVIII века, которая не соответствовала идеалу разумной естественной жизни. Этот идеал, как показала в монографии, посвященной творчеству А. Поупа, Л.В. Сидорченко, «подразумевал отказ от крайностей – излишней активности и уединенной созерцательности, и стремление к «золотой середине»<sup>9</sup>, а также стремление совершать полезные для общества и человека дела. За главной героиней, молодой красивой девушкой, все время неотступно движется целый сонм духов под предводительством сиффа Ариеля и вмешивается в ее повседневные поступки. Это напоминает гомеровский эпос, но масштаб происшествий и их важность для человечества несопоставимы.

В иллюстрациях Бердслея к незначительному также приковано внимание, а основными мотивами всех рисунков оказываются занавеси, окна и всевозможные украшения и узоры – на одежде, стенах, мебели. Но здесь нет духов и прочей «машинерии», которой Поуп придавал огромное значение, утверждая в предисловии, что она необходима для цельности произведения, и без нее авторский замысел осуществлен лишь наполовину. Все эфемерные создания и духи в рисунках Бердслея представлены существами, однородными героям-людям. Так, Утренний Сон подобен слуге, элегантно одетому и ступающему тихо, чтобы не разбудить госпожу; гномы похожи на лукавых карликов, новая звезда изображена в руках у молодого человека в пышном парике, поднимающего ее в небо таким жестом, будто он попросту любит ее, как ювелирным украшением. Эти персонажи обываляются, а все незначительное становится предметом столь пристального внимания, что впечатление незначительности снимается. Показательным в этом отношении является рисунок обложки, на котором ножницы и крошечный локон оказываются в центре внимания. Изображенные с исключительным изяществом мелочи обретают самооценку, идеализируются, и эта идеализация красивых мелочей важна, поскольку пространство, из них состоящее, оказывается идеальным уже не столько эстетизированным, сколько декоративным пространством, перенасыщенным декоративными деталями.

Наконец, пример третьего варианта взаимодействий графического и вербального текстов обнаруживается при анализе собственной повести О. Бердслея «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера». Здесь можно говорить о своеобразном смысловом **синтезе** графического и вербального текстов. В заголовке, совмещенном с фронтисписом, определяется основная тема повести, «в которой *подробно описывается* строй при дворе госпожи Венеры, богини и блудницы, под знаменитым холмом Хорсельбергом, и которая *включает в себя* приключения Тангейзера в тех местах, его раскаяние, путешествие в Рим и возвращение к "любимой" горе». Итак, на первом месте здесь даже в названии оказывается именно Венера, а повесть посвящена в первую очередь ей, и только потом – Тангейзеру. Это мнение находит подтверждение во фронтисписе. На нем изображена именно Венера. Она находится в комнате (на балконе?) и обращена вполборота, а за ее спиной – сводчатые окна, через которые виден пейзаж, выполненный в других тонах, чем помещение, в котором находится Венера. Эти окна, не дающие света, позади женщины напоминают окна на полотнах эпохи Возрождения позади Девы Марии. Спокойствие Венеры и жест, которым она как бы приветствует зрителя,

свидетельствуют о ее величии. Два голубка на ее столике символизируют пару влюбленных. Сад (не дикий лес) за окнами означает природу, наполненную в ее владениях смыслом. Колонны, между которых находится Венера на фронтисписе выглядят просто декоративным элементом. Их смысл становится ясным на другом рисунке, расположенном на следующей странице.

Фронтиспис оказывается своеобразным диптихом, вторым элементом которого является рисунок «Венера между богами жизни и смерти», аналогичный по композиции, но несколько отличный по содержанию от фронтисписа. Буйство орнамента из роз подчеркивает дорическую строгость фигур Венеры и «богов», манера изображения которых восходит к традициям древнегреческой вазописи. Влияние античного искусства открыто проявляется в нижней части рисунка, в прорисовке баз колонн и лаконичной латинской надписи “VENUS”. Эта надпись крайне неожиданна. Впервые взглянув на рисунок, легче подумать, что это Тангейзер, но никак не Венера, поскольку центральная фигура никаких признаков женственности в себе не содержит. У нее широкие плечи и волевой подбородок, она угловата и неизящна. То, что перед нами женщина, следует только из надписи. Еще менее однозначны так называемые боги жизни и смерти. В их изображениях присутствует сразу несколько атрибутов древнегреческого бога мужской силы Приапа. Их туловища покоятся на колоннах, строгость в их взорах и простота одеяния свидетельствуют о сильном мужском начале в этих божествах. Фигуры увенчаны корзинами с фруктами, символом плодородия.

Смысл расположения Венеры между этими «богами» таков, что оказавшись между жизнью и смертью, она принимает во владение земную жизнь. При этом Венера универсальна и многолика, что проявляется в ее присутствии в обеих частях картины – и в строгой античной и в буйно-варварской языческой. Итак, прочитав заголовок, просмотрев два рисунка, Тангейзера читатель все еще не видит. Не будет его и в предваряющем повесть Посвящении вымышленному кардиналу.

После языческого решения темы в рисунке «Венера между богами жизни и смерти» и святотатственного отождествления Венеры и Девы Марии сам факт посвящения повести священнику удивляет. Между тем здесь снова утверждается, что повесть эта – в первую очередь о любви. Если во фронтисписе и в «Венере между богами жизни и смерти» автор обосновывает свой выбор темы ее невероятной важностью (Венера, олицетворение любви, оказывается на первом рисунке уподоблена Богоматери, а на втором – Владычицей всего живущего от рождения до смерти), то в Посвящении он дает вербальный аналог такого обоснования: «...Я не лишаю себя надежды, что Ваше Преосвященство соизволит простить меня за повествование о Венерином гроте, оправданием чему да послужит моя юность».

Перелистывая страницу Посвящения, читатель «Истории Венеры и Тангейзера» все еще не видел Тангейзера. И здесь он обнаруживает изображение некоего существа, которое вовсе не напоминает рыцаря и даже мало похоже на мужчину. Изысканность наряда, пышный воротник, веер, закрепленный на поясе, изящная муфта, украшенная узорами и лентами, огромный парик, увенчанный пятью пышными перьями, жеманное выражение лица и тонкая трость, которую он изящно удерживает пальцами совсем не согласуются ни с заголовком «Как *кавалер Тангейзер* вошел в Холм Венеры» (курсив мой. – А.Т.), ни с началом первого предложения: «Кавалер Тангейзер, спешившись, остановился на миг в сомнении у мрачных врат горы Венеры...» На рисунке представлен человек, которого совсем нельзя назвать рыцарским титулом «кавалер». Читатель, знакомый с Вагнеровской трактовкой сюжета, предполагает у Тангейзера тяжкие сомнения. Однако

сомнения Тангейзера в интерпретации Бердслея несколько иного рода, чем у Тангейзера в интерпретации Вагнера, что открывается во второй половине процитированного предложения: «...обеспокоенный утонченным страхом, как бы поездка длившаяся день, не слишком жестоко повредила стоившей больших трудов изысканности его одежды». Именно иллюстрация подготавливает читателя со встречей с таким Тангейзером. При этом та же иллюстрация позволяет автору настоять на том, что его герой выглядит именно так, а не иначе, когда читатель приступает к описанию Тангейзера в тексте. «Рука, изящная и тонкая, как рука маркизы дю-Деффань на портрете Кармонтеля, нервно оправила золотые кудри, спускавшиеся на плечи, словно мастерски завитый парик, а пальцы бродили с одной части безупречного туалета на другую, укрощая там и сям взбунтовавшиеся кружева или непокорный галстук». Иллюстрация вторит тексту, будто подтверждает: «Да, мой недоверчивый читатель, это именно то, что Вы только что прочли, Тангейзер такой!» С первой страницы повествования мы видим изящного, чувственного Тангейзера, охотника до удовольствий и развратника. Он знает, для чего он пришел к Холму Венеры и ни на секунду не сомневается, надо ли ему покидать мир или нет. Единственное, что его задерживает на пути в Венерин Грот – сомнения в безупречности собственного внешнего вида, любование росписью столбов, украшенных «резьбой, изображающей любовные сцены и свидетельствующей о столь хитроумной изобретательности и столь любопытных познаниях, что Тангейзер немало замешкался, их разглядывая», и роза, зацепившаяся за его рукав.

В приведенных примерах рисунок и текст являются авторскими средствами игры со зрительским ожиданием, текст находит подтверждение в рисунке, а рисунок – в тексте. Таким образом в повести «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» рисунок и слово выступают в своеобразном смысловом согласии. Текст литературный отражается в тексте графическом, а текст графический – в тексте литературном.

Рассмотренные примеры взаимодействий графического и вербального текстов иллюстрируют отношения 1). конфликта, 2). скрытой модификации смысла вербального текста и 3). своеобразного смыслового синтеза, в рамках которого осуществляется пояснение текста, пояснение текстом и игра с читательским ожиданием.

Данная классификация основывается на выявлении степени конфликтности смыслов, от явного конфликта через конфликт скрытый к отсутствию конфликта как такового. Представляется возможным выявление большего количества вариантов при использовании данного критерия. Также вероятно, что выбор иного критерия позволит выявить новые грани взаимодействий разного рода текстов. Так или иначе, битекстуальный анализ предоставляет возможность более полного понимания текстов литературы в ее взаимодействии с текстами изобразительного искусства.

## Примечания

<sup>1</sup> Алексеев М. П. И. С. Тургенев и музыка. К., 1918.

<sup>2</sup> Русская литература и зарубежное искусство. – Л.: Наука, 1986.

<sup>3</sup> См. Цявловская Т.Г. Рисунки Пушкина. – М., 1983. Баршт К.А. Рисунки в рукописях Достоевского. – СПб., 1996.

<sup>4</sup> Holbrook J. The Eighteen Nineties. Harmondsworth, 1939. P. 15.

<sup>5</sup> Holbrook J. Op. cit.

<sup>6</sup> Fido M. Oscar Wilde. – L., N.Y., Sydney, Toronto, 1973.

<sup>7</sup> Kooistra L.-Y. Artist as critic: Bitextuality in fin-de-siecle illustrated books. Aldershot, 1995.

---

<sup>8</sup> Евреинов Н. Обри Бердслей // Бердслей О. Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 15.

<sup>9</sup> Сидорченко Л.В. Александр Поуп: В поисках идеала. – Л., 1987. С. 184.