

Тимашков А.Ю. Интертекстуальность прозы Обри Бердслея (к проблеме синтеза культурных традиций в литературе английского модерна) // Компаративистика: современная теория и практика. Материалы международной конференции и XIV Съезда англистов. 13–15 сентября 2004 г., Самара. – Самара, 2005. – С.15-21.

**Интертекстуальность прозы Обри Бердслея
(к проблеме синтеза культурных традиций
в литературе английского модерна)**

Алексей ТИМАШКОВ

Среди английских исследователей искусства, равно как и среди отечественных, бытует термин «эпоха Бердслея», который обозначает период с 1895 по 1900 годы. Обри Бердслей был заметной фигурой достаточно недолгое время. Он становится известным в 1894 году, когда начинает иллюстрировать журнал «Желтая Книга», а в 1898 году ранняя смерть обрывает его короткий творческий путь. Несмотря на разносторонние дарования, он известен прежде всего как рисовальщик. За 5 лет творческой деятельности Бердслей раскрыл себя и как график, и как прозаик, и как поэт, и как музыкант, и как литературно-художественный критик.

Литературный корпус творчества Бердслея включает романтическую повесть «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» (1895 – 1896), несколько ранних (конец 1880-х – начало 1890-х годов) и 2 зрелых стихотворения – «Баллада о Карруселе» и «Три музыканта» (1896).

Творчество Бердслея, и графическое, и литературное связано с развитием стиля модерн в английском искусстве и литературе. Следует отметить, что факт существования литературного модерна является предметом споров отечественных исследователей, а сама дискуссия началась с конца 1980-х годов, в то время как в западном литературоведении вопрос обсуждается с 1960-х годов. Однако уже существует ряд работ отечественных исследователей, посвященных данной проблеме, в частности, исследование О.В.Ковалевой «О.Уайльд и стиль модерн» (2002), статьи С.Д.Титоренко и Ю.В.Ратниковой.

Мы исходим из того, что литературный модерн в Англии во многом начинает свое развитие в творчестве О.Уайльда и получает свое законченное воплощение в творчестве Бердслея. Он выразился в определенных художественных средствах.

Одной из формальных особенностей стиля можно назвать цитатность. Элементы самых разнообразных по духу стилей разных эпох, стран и авторов сочетаются в пространстве одного произведения, не нарушая его целостности.

Так, в «Истории Венеры и Тангейзера» присутствуют реминисценции и цитаты из средневековой литературы (в частности, «Роман о Розе» Г. де Лориса и Ж. де Мена, житийная литература), литературы XVIII века (поэма А. Поупа «Похищение локона», французская салонная литература конца XVIII века), современная Бердслею литература (опера Р. Вагнера «Тангейзер», поэма Ч.А. Суинберна «*Laus Veneris*»).

В основе повести лежит легенда о рыцаре-миннезингере Тангейзере, который обнаружил вход в грот языческой богини Венеры и провел там семь лет. Пресытившись пороками Венерина грота, он покинул это место, чтобы никогда туда не возвращаться. Отягощенный грехами, Тангейзер обращается за индульгенцией сначала к рядовым священникам, а потом к клерикалам все более знатным, пока не доходит до самого Рима и не попадает на аудиенцию к Папе Урбану. Папа заявляет, что не будет Тангейзеру прощения ни в этом мире, ни в следующем, и что

Бог простит рыцаря только тогда, когда на папском посохе распустятся листочки. Огорченный Тангейзер покидает Рим, а посох расцветает. Папа посылает за прощенным грешником, но тот уже скрылся в гроте Венеры, чтобы никогда больше оттуда не выйти.

Подлинную известность в Европе легенда получила после создания Рихардом Вагнером на ее основе оперы «Тангейзер». Согласно сюжету оперы, Тангейзер, уйдя к Венере, оставил на земле возлюбленную, которая впоследствии ценой своей и его жизни не дала ему войти в греховный грот Венеры во второй раз. Причем важно отметить, что покинуть грот Венеры герой сумел только после того, как вспомнил имя Девы Марии.

В Англии свои трактовки данной легенды предложили У. Моррис в новелле «Венерина гора» в рамках поэмы «Земной рай» и Ч.А. Суинберн в поэме «*Laus Veneris*». У Морриса вагнерианский конфликт духовного и чувственного и конфликт любви и роковой страсти заменяется конфликтом между явью и сном. Образ Венеры в его трактовке не олицетворение чувственности. Он ассоциируется с полнотой жизни и ее красотой. Обретение полноты жизни согласно этой интерпретации мифа возможно только во сне, в уходе от убогой повседневности в мир фантазий и грез.

Поэма Суинберна – поток размышлений героя, прощающегося с миром. Рыцарь называет Венеру «телом своей души» и думает о ее превосходстве над Девой Марией и Христом. Он не сожалеет о прошлой жизни, но страшится ада, и двойственность его чувств передается контрастом образов света и мрака, холода и адского жара, милости Бога и вечного проклятия. В Венере подчеркивается ее демонизм, ей сопутствуют темы смерти, тьмы, пламени. Герой Суинберна обретает гармонию не в единении с Богом, а в объятиях Венеры. Таким образом, герой в поэме Морриса – мечтатель, а в поэме Суинберна – бунтарь, бросающий вызов аскетичному христианству.

В трактовке Морриса грот Венеры приобретает мифологическую идилличность и самодостаточность. В трактовке Суинберна Венера предстает в роли фатальной женщины¹. Трактовки Вагнера, Морриса и Суинберна составляют контекст, в котором создавалась повесть Бердслея.

Но все мифологические образы, связанные с сюжетом легенды Бердслеем переосмысляются в стилистике модерна.

Модерн характеризуется внешними по своей сути особенностями, являющимися выражением художественной формы. Это декоративная интерпретация, эстетизация всех элементов повествования; стилизация изобразительная (антропоморфность сравнений, метафор) и литературная; обыгрывание понятий; орнаментальная, лейтмотивная структура текста; поиски графического выражения мысли, контурность образов.

Поэтому на первом месте для Бердслея не нравственно-этический аспект, не бунтарство, а создание особого эстетизированного пространства. О своем творчестве Бердслей говорил, что это «совершенно новый мир, созданный мной». Мир его произведений заполнен декоративными деталями – предметами туалета, мебели, косметикой, свечами на подсвечниках. Детали всегда безусловно изящны и не несут на себе иной смысловой нагрузки, кроме как привлечь внимание своей красотой. Перечисления их избыточны и регулярно встречаются на страницах повести. Действие оказывается лишь дополнением к декору, к обрамлению из этих пудрениц, флаконов с кельнской водой, жабо, юбок и панталон, свечей и цветов. Наоборот, декор начинает брать на себя смысловую нагрузку. Все эти прекрасные вещи, становясь центральным объектом описания, оказываются самоценными и

самодостаточными. Они характеризуют то пространство, к которому они принадлежат, и в этом пространстве нет места некрасивому. В некотором смысле это эстетический рай, идеальное эстетизированное пространство, самодостаточное и идилличное. Уход Тангейзера из верхнего мира у Бердслея аналогичен уходу от повседневности у Морриса. Грот Венеры является местом, напоенным удовольствием, любовью во всех ее проявлениях, красотой.

Изящество и красота выражены рафинированным слогом, орнаментальным и изысканным, в стиле XVIII века. Многочисленные галлицизмы, употребленные в тексте вместо английских слов (например вместо слова *scuffle* используется *mêlée* и т.п.) и в качестве имен собственных персонажей второго плана, отсылают нас к экзотике ориенталистских сказок, также насыщенных варваризмами, но восточного происхождения; эпизоды проказ и развлечений обитателей грота Венеры – к салонной литературе XVIII века.

Эпиграф к повести О.Бердслея – цитата из «Романа о Розе»: “ ‘La chaleur du brandon Venus.’ Le Roman de la Rose”, в дословном переводе «”Жар пылкой Венеры”». Роман о Розе» – оказывается одновременно:

1. отсылкой к «Роману о Розе», в котором центральным образом является роза – аллегория женского начала и один из основных мотивов в иконографии Девы Марии;
2. характеристикой главной героини произведения;
3. назывным предложением, в котором ввиду отсутствия предиката нет динамики, что в целом характерно для всей повести.

В искусстве XIX века роза была излюбленным декоративным элементом, утратив свое символическое значение. Характерен эпизод вхождения Тангейзера в грот Венеры, когда он медлит не потому, что, как в опере Вагнера, войти значит для него отказаться от любви земной девушки, и не потому, что он, как герой Морриса, сомневается в реальности грота, а также не потому, что, подобно герою Суинберна, он совершает этический выбор. Бердслеевскому Тангейзеру препятствуют всего лишь минутная неуверенность в безупречности костюма и роза, зацепившаяся за одежду. По поводу розы он практически негодует. Сакральный смысл розы в этом эпизоде иронически обыгрывается Бердслеем, и священный символ низводится до аналогии с досадным чертополохом, цепляющимся за одежду. Этот эпизод является также реминисценцией Вагнеровской оперы, в которой препятствием на пути Тангейзера в грот Венеры была земная девушка. Роза здесь оказывается символом этого препятствия, а его несущественность подчеркивается тем, сколь мало смутился герой: «Но гневное настроение продолжалось только мгновение, так как было что-то столь восхитительно дерзкое в посягательстве отважного цветка на нежные кружева, что Тангейзер опустил вознесенную карательную десницу и поклялся, что он оставит розу там, где она висела, как своего рода пропуск из верхнего мира в низший». В повести Бердслея роза является одновременно и декоративным мотивом, и аллегорией женственности.

Воспоминание о розе как аллегории Девы Марии появляется в потоке размышлений героя в 7-ой главе. Эти размышления начинаются с того, что Тангейзер видит узор из роз на обоях и начинает припоминать факты культуры, так или иначе связанные с розой. Некоторые из ассоциаций естественно связаны с Девой Марией, но воспоминания эти не вырывают бердслеевского героя в отличие от вагнеровского из греховного грота Венеры. Он говорит о Мадоннах Моралеса, отмечая только их «высокие яйцевидные бледно-желтые лбы и прекрасно завитые волосы»; “*Stabat Mater*” Россини для него – только «прелестное старомодное произведение декаданса, в музыке которого было что-то напоминающее налет на

восковых плодах. Дева Мария присутствует здесь лишь как мотив многих произведений искусства, она факт эстетический, а не духовный, и протититрованное целиком житие Св. Розы из Лимы, которая возносится с Девой Марией на небо, оказывается всего лишь одной из ассоциаций, занятым сюжетом, связанным с узором на обоях.

Отсутствие Девы Марии как олицетворения добра устраняет саму актуальность морального выбора героя, каковая была в самой легенде и ее интерпретациях Вагнера и Суинберна. «Верхний мир», из которого герой ушел в мир «низший» представлен только в воспоминаниях Тангейзера, а в них нет места этике и морали, нет этической оценки, только эстетическая: комната «изыскана и очаровательна», Бодуэн «изящный, сладострастный», газоны «залитые солнцем», фонтаны «серебряные», цветы «яркие», комната «славная», рисунок балдахина «замысловатый», «Роман Розы» «прекрасный», рейтузы «удивительные шелковые», мальчики «прекрасные» и т.д.

Таким образом, синтез разностилевых элементов в модерне происходит на формальном уровне. Идеологические и этические различия стилей источников оказываются нерелевантными, отбрасываются как нарушающие целостность построения. Единственным содержательным компонентом, связующим эти разнообразные формы, оказывается эстетический критерий.

Сказанное справедливо для творчества Обри Бердслея и прослеживается как в его графическом наследии, так и в литературном. Тематика и проблематика литературных произведений Бердслея связаны прежде всего с эротическими сюжетами, героями которых являются стилизованные персонажи, заимствованные из произведений писателей, композиторов и поэтов предшествовавших эпох. Среди литературных претекстов Бердслея можно найти «Роман о Розе» Ж. де Мена и Г. де Лориса, жития святых, произведения А.Поупа, Р. Вагнера, Ч.А. Суинберна и проч. Бердслей выбирает у писателей предшествовавших эпох и современности ситуации, эпизоды, которые могут быть интерпретированы во фривольно-эротическом аспекте.

Примечания

¹ См. статью Н.И. Соколовой о легенде о Тангейзере у У.Морриса и Ч.А. Суинберна (Соколова Н.И. Легенда о Венере и Тангейзере в поэзии прерафаэлитов // Proceedings of the IVth International LATEUM Conference. – М., 1998. Pp. 112-114).