

контексту зокрема. Крім того, послідовне маркування та, врешті-решт, чітке нормування варіативного «прикордоння» напівусталених дефінітивних сіток має бути ускладнене подорожуванням перехресними стежками інтердисциплінарних методологій (на прикладі дешифровки соціовізуальних кодів антиномічних конструювань соціальної спільноти мейнстримом⁴ і альтернативністю⁵ в українському медіа-мистецтві); проведенням низки «польових досліджень» з метою означити координати актуальних суспільних тенденцій початку століття (передусім, тут мається на увазі можливий аналіз суспільно-культурного пауперизму⁶, хоча це твердження стосується також і взаємозумовленості популярного та професійного) — у контексті візуальної репрезентації таких практик оптико-концептуальним інструментарієм новітнього мистецтва, із неодмінним дослуховуванням до переливів гіпер- та інтертекстуальних струменів в онтологічному вимірі його множинного «екранного» існування. Через це застосування посткласичних наукових методологій у царині дослідження соціальної природи новітнього мистецтва доби цифрових «екранних» технологій загалом та українського медіа-мистецтва зокрема (з антагоністичних перспектив конструювання соціальних спільнот⁷ на матеріалі критичних проектів соціально заангажованого мистецтва та доробку мейнстриму) актуалізується не тільки з огляду на те, що в його фокусі опиняються передусім візуальні засоби конструювання сучасної колективної ідентичності (себто моделі представлення соціальної спільноти) в нелінійній та принципово плюралістичній естетиці, а й через те, що така інтердисциплінарна, антинарративна (з точки зору традиційної естетики) та полідискурсивна позиція неодмінно стане в пригоді при постанакроністично-ретроспективному баченні культурних продуктів та продуцентів доби старих оптичних медіа.

* Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелінда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. — Париж; К., 2010.

Олександра ДОВЖИК,
магістр культурології

ЖИТТЄТВОРЧИСТЬ ВІКТОРІАНСЬКОГО ТРІКСТЕРА ОБРІ БЕРДСЛЕЯ

О. Довжик. Життєтворчість вікторіанського трікстера Обрі Бердслея.

Стаття присвячена дослідженню ключових аспектів життя та творчості типового представника декадансу пізньої вікторіанської доби Обрі Бердслея. Запропоновано альтернативне прочитання культурного контексту. Авторка визначає конкретні суспільні конвенції, які було дестабілізовано «провокаційною» стратегією ілюстратора-денді,

«альтернативного» напрямів українського медіа-мистецтва.

⁴ Мейнстрим (від англ. mainstream – «основна течія») – тут: разом із «альтернативністю», один із двох головних напрямів українського медіа-мистецтва, що відзначається тенденційністю ідеологічного повідомлення, відвертою комерційністю замовлення, постійними спробами встановити масовий попит на власну продукцію.

⁵ Альтернативність – тут: один із двох головних напрямів українського медіа-мистецтва, що, на протигагу «мейнстримові», характеризується відкритою структурою медіа-повідомлення, відсутністю домінуючого замовлення, некомерційністю, відсутністю промоутингу, реклами та масового попиту на відповідну продукцію.

⁶ Пауперизм (від лат. pauperis – «жебрак») – суспільно-культурний феномен, що характеризується матеріальним зубожінням широким верствам населення з відповідним падінням рівня освіченості, духовним «здичавінням» людей.

⁷ Спільнота (спільність) – тут: колективний уявний образ суспільства, сконструйований за допомогою «мейнстриму» та «альтернативності» як двох антагоністичних напрямів українського медіа-мистецтва.

та аналізує механізми інкорпорації «скандального» явища культурою.

Ключові слова: Бердслей, вікторіанська доба, контекст, рецепція, скандал.

А. Довжик. Житнетворчество викторианского трикстера Обри Бердслея.

Статья посвящена исследованию ключевых аспектов жизни и творчества типичного представителя декаданта поздней викторианской эпохи Обри Бердслея. Предложено альтернативное прочтение культурного контекста. Автор определяет конкретные общественные конвенции, которые были дестабилизированы «провокационной» стратегией иллюстратора-денди, и анализирует механизмы инкорпорации «скандального» феномена культурой.

Ключевые слова: Бердслей, викторианская эпоха, контекст, рецепция, скандал.

O. Dovzhyk. The life-creation of Victorian trickster Aubrey Beardsley.

The article is devoted to the research of some focal aspects of life and work of the late Victorian Decadence representative Aubrey Beardsley. The alternative interpretation of cultural context is propounded. The author indicates specific social conventions which were destabilized by “provocative” strategies of the dandy-illustrator and analyses the works of incorporation of “scandalous” phenomenon by culture.

Keywords: Beardsley, Victorian age, context, reception, scandal.

Роботи англійського графіка Обрі Бердслея вперше були опубліковані навесні 1893 року. У березні 1898 художник помер від туберкульозу у віці двадцяти п'яти років. Лише за шість років своєї скандальної кар'єри він спромігся досягти нечуваної міжнародної слави та стати наймолодшим серед творців, які задавали стандарт нового мистецтва часів Art Nouveau. Менш ніж два роки минуло після того, як Лондон уперше побачив ілюстрації юного декадента, — і непересічний представник тогочасних мистецьких кіл Макс Бірбом категорично проголосив, що належить до «Епохи Бердслея» [1, с. 160]. Кульмінаційний період творчості графіка увійшов в історію як «yellow nineties» — від назви авангардного журналу «The Yellow Book», художнім редактором (а також «душею» та «стилем») якого був Бердслей [2]. Впливу композицій графіка зазнавали Леон Бакст, Сергій Дягілев, Василь Кандинський, Поль Клеє, Пабло Пікасо та інші [3, с. 140]. Німецький митець Георг Грош зазначав, що роботи Бердслея вплинули «майже на кожного модерного малювальника після 1900» (рік, коли їх було продемонстровано на Всесвітній Виставці) [4, с. 124]¹.

Постать Бердслея дійсно була чи не найбільш емблематичною та репрезентативною для доби пізнього вікторіанського декадансу — в цілому перехідної епохи, коли основи позитивістського світогляду та традиційні буржуазні цінності підірвалися представниками «першої модерністської декади» [5, с. 38], прибічниками нової чуттєвості, нового «мистецтва заради мистецтва», що кидали виклик благопристойності вікторіанського «кенту» [6, с. 456].



Обрі Бердслей. Фотопортрет роботи Фредеріка Еванса. Близько 1895

¹ За О. Вайнштейн, «кент» – феномен, що був породженням консервативних настроїв у вікторіанському суспільстві та проявлявся в особливому тонкому лицемірстві: повторенні сталих думок та нещирому використанні благочестивих виразів. «Кент» служив запорукою респектабельності, пристойної репутації та солідної кар'єри для вихідців із середнього класу.

Ключові моменти біографії художника здаються впізнаваними, адже крізь неї проступає певний сюжет сприйняття, вироблений у рамках символічної культурної системи. Історія його життєтворчості циркулювала спершу як набір беззастережних кліше у мемуарах сучасників, звідки перекочувувала у монографії дослідників наступних поколінь, а отже, відтворити цей сталий набір тверджень неважко і сьогодні. У ньому Бердслея закарбовано як найодіознішого ілюстратора вікторіанського Лондона: він умисно шокував середній клас, вписуючи у свої малюнки еротичні деталі, які були радше дотепними, ніж порнографічними, та не відповідали конвенційним шаблонам репрезентації. Але крім того, він запам'ятався як денді, що вмів кожну свою появу на публіці перетворити на міні-перформанс; як декадент, що «полюбляв грати на піаніно, влаштувавши на стільці поряд із собою людський скелет, аби створювати з кістками, що грюкають, своєрідний неможливий дует» [7, с. 7]; як музичний вундеркінд, що у шкільному віці давав фортепіанні концерти у Брайтонському павільйоні; як бібліофіл, що він, прикутий до ліжка сухотними кровотечами, жадібно поглинав книжки трьома мовами та був у цій пристрасті ненаситний; як позер та поціновувач театру, автор витончених літературних творів, млосний творець гротескних потвор та демонічних *femme fatale*², розпечений юний фронт з фотопортрета Фредеріка Еванса: його довгі аристократичні пальці обрамовують химерний профіль, що сам по собі є шедевром Art Nouveau, а погляд з-під напівопущених вій виражає бодлерівську пересиченість світом та холодну зневагу.



Обрі Бердслей. Томас Мелорі. «Смерть Артура». Оформлення заголовка розділу

Таким чином, формувався надзвичайно цілісний, стилізований і довершений образ, який цілком відповідав очікуванням публіки.

Проте, як зауважив критик Джед Пьюрл, хоча художник і культивував уявлення про «ліричного героя» з відомого портрета, але сам був при цьому безмежно більш парадоксальним та навіть «приземленим» персонажем [8, с. 32]. Неможливо, щоб зніжений денді (а трактати про дендизм одноставно відстоювали його «програму легковажності» [6, с. 231]: денді повинен був мати у своєму розпорядженні необмежене дозвілля для вишуканих розваг, притому триматися осторонь від брудної праці та вульгарного накопичення майна) зміг подужати той масив робіт, що його зумів довести до кінця Бердслей лише за шість років професійного життя. Він обрав виснажливе існування нештатного ілюстратора, хоча лікарі, які намагалися боротися з його туберкульозом, одногосно наполягали на повному спокої як на єдиній для нього можливості прожити ще кілька років [8, с. 32]. Поза розніженості та зневажливо-пустотливого ставлення до власного ремесла була не «природним» виявом особистості художника, а чітко розрахованим та розіграним перформансом, підпорядкованим певній меті.

Більше століття по тому, як вщухли «бердслеївські буми», стає можливим дослідити головні аспекти скандально відомого публічного іміджу художника та встановити участь у конструюванні цього іміджу самого митця, а також символічної системи вікторіанства. Із застереженням, що «автор» існує лише як ментальний образ і не може бути жодною «безперервною та об'єктивною реальністю» [9, с. 43], простежимо формування життєвих амплуа й стилістичні трансформації Обрі Бердслея.

У 1891 р., після переїзду з провінційного Брайтона до Лондона, Бердслей познайомився

² *Femme fatale* – образ фатальної жінки-спокусниці, демонічної красуні, що став надзвичайно популярний серед митців епохи Art Nouveau.

з Едвардом Берн-Джонсом, митцем-прерафаелітом, який оцінив його юнацькі роботи та порадив вступити до художньої школи. Бердслей відвідував вечірні курси протягом вісімнадцяти місяців, при цьому був змушений вдень працювати клерком у страховому бюро та виконувати ілюстрації у вільний час, тобто вночі [10, с. 28]. Він вивчав роботи своїх сучасників — Джеймса Вістлера, Берн-Джонса, Волтера Сікерта, Пюві де Шавана, а також гравюри японських майстрів, чії композиційні прийоми та техніку він пізніше адаптував у низці своїх робіт. У 1892 р. Бердслей вперше отримав замовлення, яке дозволило йому заробляти достатньо, аби покинути роботу в конторі та вдосконалювати свою художню майстерність: видавець Дж. М. Дент доручив художнику оформлення подарункового видання «Смерть Артура» Томаса Мелорі [3, с. 137]. У листах того періоду Бердслей вихвалявся, що винайшов новий метод, який дещо нагадує японський, «і слова безсилі передати якість виконання» [10, с. 43]. Він також писав про сюжети, що були «божевільними та дещо непристойними: дивні гермафродитні створіння, що блукають у костюмах П'єро та модних вбраннях» [10, с. 43].

Слід зауважити, що ці ілюстрації належать до періоду, коли вікторіанцями було вибудовано нормативну десексуалізовану сімейну фортецю, в якій сексуальність могла бути виправдана лише репродуктивною функцією. Бінарний розподіл гендерних ролей було закріплено, наприклад, у численних підручниках з етикету, згідно з якими маскулінний чоловік «належить суспільству та пікується поза домом про свої справи та справи своєї родини», а фемінна жінка «живе для домашнього побуту» в ролі крихкотілого психофізичного напівінваліда [11]. У вікторіанських уявленнях цей порядок був легітимізований самою «природою», що диктувала, як було завжди і як буде довіку, не залишаючи місця для сумнівів у тому, що розуміють як норму. У зловісних бердслеївських образах гермафродитів та інших химерних створінь пересічний глядач стикався з розпорошенням класифікацій, природних кордонів, із порушенням таблиці в широкому сенсі, яке самою своєю появою піддавало сумніву позитивістські конвенції доби. Бердслей комбінував чоловічі та жіночі анатомічні характеристики та доповнював образи гермафродитів «бестіальними» деталями (роги, пазурі, зміїні хвости і т. д.), створюючи переврнену репрезентацію вікторіанських страхів щодо опоганення одного гендеру ознаками з протилежного «набору» та щодо отворинення людської сексуальності.

Тому не дивно, що класичною реакцією на публікацію його робіт були хвилі моральних панік. Свого апогею вони досягли в 1894 р. — у час виходу друком скандальної п'єси Оскара Вайльда «Саломея» з малюнками Бердслея та ілюстрованих ним номерів найвідомішого й найуспішнішого журналу дев'яностих років XIX ст. «The Yellow Book».

Ще до виходу першого номеру «The Yellow Book» видавець Джон Лейн завчасно запустив потужну рекламну кампанію. На той час, коли вітрини книжкових крамниць замерехтіли яскравими жовтими плямами, публіка вже знала, що правильною реакцією на новий журнал має бути крайнє обурення — і його було продемонстровано. Бердслеївські роботи були засуджені як «безглузді та нездорові» [12, с. 67]. «The National Observer» міг лише висловити своє «здивування від нахабної вульгарності та вимученої неелегантності» робіт [13, с. 359]. Критики та скептики не врахували, що єдиний спосіб знищити моду — це ігнорувати її [10, с. 41]. Лондон вибухнув справжнім «бердслеївським божевіллям»: поки журналісти буржуазної преси лаяли ілюстратора на сторінках газет, тогочасні художники імітували його стиль, а рекламні підприємства гуртом замовляли йому постери та афіші.

Малюнки до «Саломеї» зараховуються багатьма дослідниками до найкращих робіт Бердслея. Вони вирізняються лаконічним та елегантним використанням лінії, яка надає форму масам чорного і білого, а також потужними криволінійними композиціями. Художник змушував фігури левітувати у дереалізованому просторі, просякнутому силою деструктивного бажання, силою, перед якою відступали закони природи. До того ж, його загравання з питаннями гендеру та «нетрадиційної» сексуальності містило тонку мистецьку провокацію, що її мистецтвознавець А. Сидоров зараховував до найвдаліших у своїй сміливості художніх скандалів XIX ст. [див.: 14, с. 267–280]. Як нарікав прогресивний критик Е. Валланс, «хто ще до нього використовував книгу, що йому було доручено ілюструвати, як засіб кепкування з її автора?» [15, с. 276]. Розгляньмо кілька деталей, що репрезентують спосіб, у який Бердслей працював зі скандальною гомосексуальністю Вайльда. Двічі обличчя письменника з'являлося в ілюстраціях, що зображували Молодого Сирійця та Пажу Іродіади (слід пам'ятати, що за твором Паж переживав нерозділене кохання до Наработа). На одному з цих малюнків карикатуру на автора п'єси вписано в зображення Місяця, чия стаття визначена в назві «The

Woman in the Moon» як жіноча — можливо, що в такий спосіб ілюстратор натякав на гендерну амбівалентність Вайльда. Поряд із обличчям письменника було зображено декоративну квітку, що може відсилати до зеленої гвоздики — символу паризьких гомосексуалів XIX ст.

Подібні експерименти не могли залишитися безкарними з боку буржуазних охоронців статевої та сексуальної «норми». К. Снодграс називає славу, що спіткала Бердслея, «скандальним успіхом»; дійсно, масштаб цькування ілюстратора в пресі вражає. Журналісти приписували привабливості малюнків «шарм вродження та занепаду»; образи, на думку оглядачів, мали «привертати увагу своєю відразливістю та зухвальством» [15, с. 57]. Прикметники «безстатевий» та «нечистий» були типовими евфемізмами і заступали місце більш недвозначних термінів, що не були застосовані до художника лише через закон про відповідальність за наклеп [10, с. 42]. Газетні інсинуації стали особливо інтенсивними та небезпечними в 1895 р., після того, як прогримів процес над Оскаром Вайльдом³ і преса із запалом віддалась антидекадентській кампанії, спрямованій проти артистичного руху, представником якого вважався письменник. Усі, хто так чи інакше асоціювався з іменем Вайльда, піддавалися брутальному остракізму; сотні джентльменів, побоюючись звинувачень у содомії, поспіхом покидали Англію. Бердслей, як ілюстратор вайльдівської «Саломеї», був першим у списку жертв [10, с. 41]. Невдовзі після сумнозвісного арешту письменника, через фінансові ризики, що їх могла завдати альманаху «The Yellow Book» огульна слава Бердслея, художника було безцеремонно звільнено завбачливими видавцями.

Новий етап у творчості художника пов'язаний з літературно-художнім журналом «The Savoy», що його Леонард Смітерс, відомий вікторіанський бізнесмен, порнограф та друг Бердслея, почав видавати спеціально для забезпечення ілюстратора роботою після його звільнення з «The Yellow Book». І хоча новому альманаху не вдалося повторити успіх «жовтої книги», він становив характерний зразок творчого домінування особистості Бердслея, що був на вершині своїх творчих сил: як зауважувала Гескет Пірсон, «журнал «The Savoy» міг з таким же успіхом називатися «The Beardsley»» [16, с. 231]. Водночас він працював над химерною еротичною поемою з довгою назвою: «Історія Венери і Тангейзера, в якій детально описується лад при дворі господині Венери, богині та розпусниці, під знаменитим пагорбом Горсельберг, і в якій розповідається про пригоди Тангейзера в тих місцях, про його каяття, подорож до Рима та повернення до гори кохання» [17, с. 194]. Мрія оформити цю літературну примху в стилі вісімнадцятого століття та надрукувати у «The Savoy» спричинила відхід від умовного «японського» впливу, що був характерний для періоду «Саломеї» та «The Yellow Book», до класичної манери виконання, яка ідеально підходила і для його наступного проекту — ілюстрування поеми Александра Поупа «Викрадення локона» [10, с. 96].

Ілюстрації дістали від критиків полярні оцінки: за Г. МакФолом, це «найвизначніша робота» [18, с. 84–85] Бердслея, тимчасом як на думку Й. Флетчера — лише «прісна й слабка імітація» [19, с. 166]. У всякому разі художник «навіть чи колись мав сюжет, який би ліпше пасував до його генія» та у «прикрашанні» якого він досяг би більш «фантастичної й примхливої краси» (як помітив один з отримувачів розкішного подарункового видання) [15, с. 285]. Стилізуючи манеру салонного живопису XVIII ст., він залишався вірним іронічному принципу свого мистецтва. Бердслей заповнював простір малюнків еkleктичними деталями — зображений ним жіночий одяг випереджав моду часів дії поеми на 70 років, декоративні елементи відсилали до стилю Art Nouveau [20, с. 96] — у такий спосіб насміхаючись із вікторіанської заклопотаності суто автентичним. Філістерська публіка не могла оцінити дотепності цих анахронізмів. До того ж художник користувався популярним серед французьких художників останньої третини XIX ст. прийомом — «відрізанням» частини зображення, яке створювало ефект «випадковості» побаченого. «Модерною» рисою малюнків є відсутність очевидного композиційного центру: сцени побудовані так, що глядач змушений безпорадно, до запаморочення ковзати по колу, дедалі більше заплутуючись у хитросплетіннях декоративних ліній та не маючи змоги сфокусуватись та стабілізувати бачення. Фігури карликів (відсутні у Поупа персонажі) повертають глядачеві його погляд та відволікають увагу від інших, сюжетно більш виправданих «подій» на малюнку. За допомогою цих недоречних

³ 28 лютого 1895 року, через два тижні після прем'єри останньої комедії Оскара Вайльда «Як важливо бути серйозним», письменник отримав картку від Лорда Квінсбері, що звинувачував його в содомії. Вайльд, у свою чергу, розпочав судове переслідування Квінсбері за наклеп. 5 квітня він програв справу, був заарештований та засуджений до двох років ув'язнення.

фігур Бердслей включав спантеличену публіку до своєї «вистави бажання» [21, с. 45, 48], він ніби сам переміщувався у площину ілюстрації та глузував з того дискомфорту, що його відчував глядач, вловлюючи на собі знаючий погляд художника.

Навесні 1896 р. Бердслей разом зі Сміттерсом відвідав Брюссель, де його здоров'я зазнало руйнівного удару, від якого художник так остаточно і не оговтався до самої смерті. З цього моменту його життя перетворилося на послідовність повільних відновлень, переїздів у пошуках сприятливого клімату, коротких проміжків роботи та нових катастроф [10, с. 96]. Фізичні зусилля, необхідні для того, щоб малювати, були близькі до недосяжних, проте художник продовжував працювати та вдосконалювати свою копітку техніку. Дізнавшись від лікаря, що його ліва легеня повністю зруйнована хворобою і те саме загрожує правій, він виконав малюнок «Алі Баба у лісі», характерний своєю надзвичайно ретельно прорисованою штучною текстурою [15, с. 135]. Бердслей привніс у зображення лісу властиву його художній техніці збалансованість, гармонію крапкових дотиків пера та впорядкованих ліній з мінімальними, точно обчисленими проміжками між ними, в такий спосіб перетворюючи безформні, непрозорі хащі, символ сугестивних та загрозованих чар у європейській культурі, на строгий візерунок. У цій «увазі до технічних деталей» могло



Обрі Бердслей. Ініціал V для комедії
«Ben Jonson, His Volpone: or Foxe»

проявлятися його бажання встановити контроль над своїм особистим боєм, або принаймні «відволіктись від нього», ствердити свою абсолютну владу в топосі малюнка, свою спроможність впорядковувати незліченні сегменти реальності. Чим далі розвивалася художня майстерність Бердслея (і чим реальнішою ставала загроза смерті), тим більш компульсивно «заповнювався» простір його малюнків, тим менше вільного місця в них залишалося.

Останній та, можливо, найбільш радикальний стилістичний зсув Бердслея пов'язаний з ілюстраціями для комедії «Ben Jonson, His Volpone: or Foxe». Замість звичних чітко окреслених контурів та драматичних ліній Бердслей звернувся тут до пом'якшувального сфумато. Зображення лютого слона, переповненої вази з фруктами та велетенської літери «V» надають малюнку громіздкої, потужної сили. Як помітив К. Снодграс, слон здається притиснутим до підлоги важкістю своїх скарбів та прикрас, що нагадують ланцюги. До того ж велику літеру розташовано так, що вона ніби фіксує та підтримує вазу, а заразом приколює монструозну тварину до п'єдесталу, перетворюючи останню з небезпечної потвори на елемент декору чи музейний експонат. У такий спосіб потенційне зло стилістично нейтралізувалося Бердслеєм, заганялося в пастку досконалої замкненої форми [15, с. 222–224]. Можливо, нав'язлива потреба окреслювати контури предметів була вираженням символічного бунту художника проти того неможливого, неосяжного, неуявлюваного, що, розмикаючи контури його власного тіла, загрозувало йому розчиненням зсередини. Артур Саймонс у передмові до альбому ілюстрацій Бердслея назвав цю книгу «етюдом страху»: «Ось він — Бердслей, як він є у своїх малюнках: усамітнений, заглиблений, відмежований та незворушний. Який мусить бути чесним зі своїм страхом; який мусить дивитись йому в обличчя та вивчати його, риска за рисою; який мусить ніколи не відводити погляду довше, ніж на мить, не робити спроби втекти, а сидіти з ним удома, подорожувати з ним, бачити його в дзеркалі, куштувати його з свхаристією: це і є незабгненна річ...» [22, с. 21]. Художник помер у березні 1898 р.

в Ментоні.

Один з можливих підходів до прочитання життєтворчості Бердслея пов'язує його трансгресивні мистецькі практики, бажання «епатувати буржуа», формування ним скандального публічного «амплуа» з досвідом життя під загрозою ранньої смерті. За свідченням А. Саймонса, Бердслей був надзвичайно стурбований тим, щоб перевершувати інших та себе [22, с. 17]. Швидка вибухова відомість — на кшталт популярності співака чи професійної красуні — була його найзаповітнішим бажанням [23, с. 242–243]. Інші могли чекати; Бердслей усвідомлював, що не має на це часу, тому в прагненні «заповнити нечисленні роки, дані йому для роботи, безпосередньою луною гучної слави» був надзвичайно послідовним та наполегливим [24, с. 25]. Навіть сам спосіб виробництва, що його Бердслей опанував, вивчаючи японські гравюри, був націлений на популяризацію його робіт. За винятком плакатів, для яких він визнавав виконання у кольорі «обов'язковим», художник використовував перо та чорну туш. Його віртуозна чорно-біла техніка уможлилювала створення друкованої форми методом рискової цинкографії та точне, економне, швидке фотомеханічне репродукування. Таким чином, постери, журнали та книги з ілюстраціями Бердслея миттєво розповсюджувалися та ставали сенсацією міжнародного рівня розголосу [11, с. 140].

Окрім суто технічного аспекту досягнення мети, Бердслей вдавався у своїй життєтворчості до стратегії скандалу, що зваблювала швидкістю отримання бажаної популярності (необачний, проте природний вибір для такої молоді людини [25, с. 26]). Тут варто підкреслити момент спланованості, усвідомленості, що лежала в основі трансгресії художником соціальних норм та конвенцій. За зовнішньою спонтанністю скандалу стояло умисне порушення прийнятої системи значень.

Як зазначає Деніс Деннісоф, значна частина буржуазії чекала на те, щоб її дивували, шокували, вражали — по суті, розважали, — а дендистські та декадентські експерименти Бердслея дійсно обіцяли сенсації та гострі відчуття [21, с. 36]. Рецепт його (життє) творчості як скандальної фактично виявлялася запрограмованою автором: художник охоче відповідав на сподівання, що на нього, як на декадентського митця, поклала вікторіанська буржуазна культура.

Кріс Снодграс зауважує, що Бердслей брав за взірць успішне самопросування Вайльда та Вістлера, двох художників-денді, чії рекламні кампанії приголомшували вікторіанський Лондон [15, с. 93]. На думку Елізабет Р. Пеннел, яку також цитує К. Снодграс, Бердслей, знаючи, що публіка сподівалась побачити певне співвідношення між його біографією та малюнками, був достатньо кмітливий, аби «прийняти очікувану позу»: «Дивний, декадентський, хворобливий, ексцентричний, химерний — ці епітети найчастіше присуджували [його малюнкам], і він намагався якнайкраще підігравати цим епітетам задля містифікації людей, що їх винаходили, та задля власного задоволення» [15, с. 94].

Можна підсумувати, що він сумлінно виконував «таємну угоду», яка, на думку Чарльза Тейлора, укладається між художником-провидцем та спільнотою буржуа. В основі «таємної угоди» лежить замисел наперед-вписаності трансгресії в нормативну культуру: колись сліпе буржуазне суспільство все ж має наздогнати та оцінити відкриття неприйнятого за життя художника-вигнанця [26, с. 545]. Ці очікування зрештою перетворюються на культурний стереотип, що йому властиве повторення. Дана тейлорівська схема на більш загальному культурному рівні відповідає концепції Юрія Лотмана, описаній у книзі «Культура та Вибух». Ю. Лотман наголошує на тому, що культура як динамічна система характеризується взаємодією поступового прогресивного розвитку та змін, які реалізуються в порядку вибуху. Комплементарність вибухових та стабілізаційних процесів забезпечує співіснування інноваційних та спадкоємних тенденцій у системі, причому полярність цих процесів лише стимулює їх обопільний розвиток [27, с. 18, 22]. Тобто Бердслей, як представник вибухової тенденції, парадоксальним чином заздалегідь приречений на прийняття; його мистецька лінія, що вивертанням культурних конвенцій епохи викликала суспільне обурення та моральні паніки, зрештою інкорпорується культурою та входить до набору її нормативних «текстів». Ми впізнаємо головні віхи його творчого та життєвого шляху, адже перед нами розгортається фантазматичний «сюжет сприйняття, який у культурно розробленій формі називається історією — така історія щоразу може бути розказана та інсценована для того, щоб наділити сенсом багато речей» [28, с. 64]. У випадку Бердслея ототожнена з творчістю біографія накладалася на визначену історично «схему бажання» і впорядковувалася згідно з формами

перцепції реальності та моделями поведінки, виробленими добою.

Проте контекстуальність Бердслея, його вкоріненість у системі вікторіанської культури не є випадковою покинутістю суб'єкта у певному хронотопі. Згідно з думкою Мішеля Фуко, суб'єкт має свободу актуалізувати ті чи інші можливості, дані соціальною структурою, в такий спосіб активно та творчо перевиходячи себе [29, с. 44]. Або, як формулює Р. А. Дікон, «індивіди, як провідники та відкладення стратегічних ігор свободи, наново винаходять себе в просторі, дозволеному їм правилами гри» [29, с. 56].

Обрі Бердслей, відмовляючись демонструвати свою «справжню сутність», розглядав репрезентацію як подання публіці тієї чи іншої вигадливої маски, що, замінюючи одна одну, створюють образ підкресленої амбівалентності. Михайло Бахтін пов'язував маску з «радістю змін та перевтілень, з веселою відносністю», із «запереченням тотожності та однозначності, із запереченням тупої збіжності із самим собою». Називаючи маску втіленням ігрового начала життя, дослідник наголошував, що вона «пов'язана з переходами» та «порушеннями природних кордонів» [30, с. 68]. Зачарування Бердслея театром та маскуванню, потенціалом гротеску в творенні нескінченних метаморфоз було прямо протилежним до логоцентричної певності як засновку вікторіанської культури.

У його творчості незмінно дивує те, як за такий короткий час художнику вдалося досконало опанувати один за одним настільки відмінні та оригінальні стилі, парадоксально зберігаючи «невгамовну, панівну індивідуальність художника», що так дратувала вікторіанських критиків [15, с. 205]. Декоративне середньовіччя та готика в ілюстраціях до «Смерті Артура», адаптована умовні японських гравців часів «Саломеї» та «The Yellow Book», запалена французьким рококо, карколомна примхливість «Викрадення локона», «Історії Венери і Тангейзера», робіт у «The Savoy», неокласика періоду еротичних ілюстрацій до «Лісістрати», несподіване світлотіньове моделювання у «Volpone» — так можна пунктирно окреслити зміни стилістичних захоплень Бердслея. Вдягаючи маски прерафаеліта, учня японських майстрів гротеску, адепта стилю рококо чи імітатора строгого грецького вазопису, Бердслей залишався вірним лише принципів сконструйованості своїх малюнків та їх обов'язковій пародійній складовій. К. Снодграс називає подібну гру, що ставить під сумнів саму можливість існування елементарних істин, «первинним нічним кошмаром» вікторіанського буржуа [15, с. 86]. Художник заплутував сліди тих, хто намагався відшукати «автентичну» авторську інтенцію в його еkleктичних роботах, — і в цьому проявлявся принцип «непрозорості» денді для сторонніх поглядів, його хамелеонство, потреба безупинного чергування ролей. Улюбленим прийомом Бердслея було зміщення: воно, фактично, дозволяло «ніколи не залишатись в одній точці, а знаходити невловимий, ухильний фокус, відрізнятися від прийнятої перспективи, завжди перебувати в іншому місці й тому завжди бути готовим вийти з ризикованої гри без втрат» [31, с. 172]). Можна припустити, що художник отожднював себе з трікстером, який залишається невловним та неусувним за будь-яких обставин. Обрі Бердслей являє своєю (життє) творчістю зразок того, як, лавіруючи між стилями та уникаючи остаточних інтерпретацій, митецьки формуючи свою біографію, індивід конститує себе стосовно правил та звичок, що прищеплюються культурою, до якої він належить.

1. Beerbohm M. *The Works of Max Beerbohm* / M. Beerbohm. — New York: Scribner's, 1896.

2. Kooistra L. J. *Introduction to The Yellow Book (1894–1897)* [Електронний ресурс] / L. J. Kooistra // *The Yellow Nineties Online*. Ed. Denisoff D., Kooistra L. J. — Ryerson University, 2011. — Режим доступу: http://www.1890s.ca/HTML.aspx?s=YB_Intro.html

3. Zatlín L. G. *Aubrey Beardsley* / L. G. Zatlín // *Encyclopedia of Europe 1789–1914*. — Chicago: Gale Research, 2006. — P. 137–166.

4. Lewis B. I. *George Grosz: Art and Politics in the Weimar Republic* / B. I. Lewis. — Princeton, 1991. — 342 p.

5. Bradbury, M. *The Eighteen Nineties: Two Interpreters*. — ELT special series 4 (1990).

6. Вайнштейн О. Б. *Денди: мода, література, стиль життя: 2-е изд., испр., доп.* / Вайнштейн О. Б. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 640 с.

7. Birnbaum M. *Aubrey Vincent Beardsley* / M. Birnbaum // *Introductions: Painters, Sculptors and Graphic Artists* / M. Birnbaum — Chicago: Art Institute of Chicago, 1911. — P. 3–15.

8. Perl J. *The Death of Pierrot* / J. Perl // *The New Republic*. — 1999. — Sep., 6. — P. 30–35.

9. Менжулін В. І. *Біографія філософа після «смерті автора»: випадок Фуко* // Українська

біографістика = Biographistica Ukrainica: Зб. наук. праць / Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. — К., 2010. — Вип. 6. — С. 40–54.

10. Beardsley A. The letters of Aubrey Beardsley / Ed. Henry Maas, J. L. Duncan, W. G. Good. — Rutherford, N. J.: Fairleigh Dickinson UP, 1970. — 472 p.

11. Алябьева Л. Как воспитать «организатора совершенного дома и будущую мать крепких и красивых детей»: дискуссии о женщине и спорте в викторианской Англии [Электронный ресурс] / Л. Алябьева // НЛО. — 2004. — № 70. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/70/ala10.html>

12. Magazines and reviews (Yellow Book Review) // The Academy. — 1984. — № 1160. — P. 67.

13. Dullness in Yellow // The National Observer. — 1894, August, 18. — P. 359.

14. Сидоров А. Жизнь Бердслея / А. Сидоров // Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / О. Бердслей — М.: Игра-техника, 1992. — С. 267–280.

15. Snodgrass C. Aubrey Beardsley: Dandy of the Grotesque / C. Snodgrass. — New York: Oxford University Press, — 1995. — 338 p.

16. Pearson H. The Life of Oscar Wilde / Pearson H. — London: Methuen, 1949. — 399 p.

17. Бердслей О. История Венеры и Тангейзера / О. Бердслей // Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / О. Бердслей — М., 1992. — С. 193–210.

18. MacFall H. Aubrey Beardsley: The Man and His Work / H. MacFall. — London: John Lane, Bodley Head, 1928. — 109 p.

19. Fletcher I. Aubrey Beardsley / I. Fletcher. — Boston: Twayne, 1987. — 206 p.

20. Halsband, R. The Rape of the Lock and Its Illustrations, 1714–1896 / R. Halsband. — Oxford: Oxford UP, 1980. — 160 p.

21. Dennisoff Dennis. Decadance and aestheticism / D. Dennisoff // The Cambridge Companion to the Fin de Siecle. — Cambridge University Press, 2007. — P. 31–52.

22. Symons A. Preface / Symons A. // The Art of Aubrey Beardsley. — New York: Boni & Liveright, 1918. — P. 15–22.

23. Симонс А. Обри Бердслей / А. Симонс // Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / О. Бердслей — М.: Игра-техника, 1992. — С. 242–248.

24. Symons A. Aubrey Beardsley / Symons A // The Art of Aubrey Beardsley. — New York: Boni & Liveright, 1918. — P. 15–22.

25. Zatlín L. G. Aubrey Beardsley and the Shaping of Art Nouveau / L. G. Zatlín // Bound for the 1890s: Essays on Writing and Publishing in Honour of James G. Nelson // Allison J. — Buckinghamshire: Rivendale Press, 2007. — P. 17–34.

26. Тейлор Ч. Джерела себе / Тейлор Ч. — К.: Дух і літера, 2005. — 696 с.

27. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман // Семиосфера / Ю. М. Лотман. — СПб: Искусство—СПБ, 2000. — С. 12–149.

28. Саразин Ф. Открыто видимые тела. От анатомического спектакля к «психологическим курьезам» / Ф. Саразин // Логос. — 2010. — № 1. — С. 51–77.

29. Дикон Р. А. Производство субъективности / Р. А. Дикон // Логос. — 2008. — № 2 (65). — С. 21–64.

30. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / Бахтин М. М. — М.: Художественная литература, 1990. — 545 с.

31. Понталис Ж.-Б. Сновидение как объект / Ж.-Б. Понталис // Современная теория сновидений. — М.–К., 1999. — С. 159–178.