

**ОБРІ БЕРДСЛЕЙ І "СМЕРТЬ АРТУРА":
ПІДРИВ ВІКТОРІАНСЬКОГО ПРИРОДНОГО ЛАДУ**

У статті розглядається художнє оформлення роману "Смерть Артура", виконане Обрі Бердслеєм. У XIX столітті капіталістичне суспільство маркувало трансгресивні щодо панівних конвенцій культурні процеси як "неприродні". Саме трактування "природного" в оформленні роману "Смерть Артура", виконане графіком О. Бердслеєм у 1893–1894 роках, викликало обурення буржуазної преси.

Автор аналізує ілюстрації Бердслея з точки зору дестабілізації природи на рівні змісту (зображення огороджених садів, парканів) та на рівні форми ("редукція природи до орнаменту").

Ключові слова: Обрі Бердслей, вікторіанський декаданс, дизайн книги, трансгресія, природа, онтологічна безпека.

Предметом даного дослідження є переосмислення "природного" в ілюстраціях Обрі Бердслея до середньовічного лицарського роману "Смерть Артура", що був виданий у Лондоні у 1893–1894 роках [1]. Відомо, що переоцінка природи, активізована розгортанням ідей таких мислителів, як Чарльз Дарвін та Джон Раскін, була в цілому характерна для вікторіанської культури¹. Як зазначав Мішель Фуко, у XIX столітті буржуазне суспільство було залучене до процесів оптимізації, контролю та інтенсифікації продуктивних і репродуктивних сил. Ті феномени, що сприяли становленню капіталізму з його припасовуванням кількості населення до експансії виробничих потужностей та накопичення капіталу, маркувалися як природні та здорові [2, 143]. Навпаки, філософські течії, форми мистецтва, повсякденні практики, які були трансгресивними щодо існуючих конвенцій, стигматизувалися як "неприродні" та "дегенеративні".

Мета статті – показати сконструйованість та контекстуальність концепту "природного" на прикладі аналізу художнього оздоблення книги "Смерть Артура" та довести, що обурення критиків творчістю Бердслея було обумовлене іронічною дестабілізацією вікторіанського "природного ладу", що його здійснив художник у своїх малюнках [3, 12].

Дана робота є актуальною, оскільки аргумент "природності", яким він поставав в Англії наприкінці XIX століття, так само застосовується сьогодні для легітимізації ідеологій. Запропонована проблематика є новою для українського академічного поля. Попри те, що постать Бердслея була емблематичною для доби пізньовікторіанського декадансу, а його творчість стала впливовим чинником у розвитку модерністських течій XX століття, в українському науковому обігу не існує ґрунтовних досліджень, присвячених художникові. Софістикований аналіз доробку Бердслея міститься в англійських монографіях таких дослідників, як К. Снодграсс, М. Старджіс, Л. Зейтлін, С. Келлоуей. Аналізові критичної докола-бердслеївської традиції присвячено статтю автора "Конструювання скандального образу Обрі Бердслея: академічний підхід", яка наразі готується до друку.

1. Пародія на "природний ідеал" прерафаелітів

Загалом ставлення Бердслея до природи суголосне концепції Ч. Тейлора: у книзі "Джерела себе" філософ розглядає бунт проти природи як одну з постромантичних мистецьких стратегій. У межах цієї стратегії, найповніше реалізованої Шарлем Бодлером, природа виступає як царина потворності та хаосу, а місією митця є виправлення природної недосконалості світу за допомогою творчої уяви. Уява "розламає" творіння та складає його до купи за власними законами так, що природа постає "виправленою, прикрашеною, перетвореною" [4, 556–560]. Подібно до Бодлера та інших представників декадентського руху, Бердслей був відомим "оргіастом штучності" [5, 250]. Вікторіанський автор Холбрук Джексон у класичному тексті "1890-ті" називав художника "найяскравішим взірцем бунту проти Природи" [6, 216].

Для того, щоб проаналізувати викривлення природного ідеалу, здійснене ілюстраціями до "Смерті Артура", необхідно контекстуалізувати вихід цінного видання лицарського роману Томаса Мелорі у 1893–1894 роках. Перш за все, книги порівнювали з продукцією найвідомішого англійського видавничого дому того часу – "Kelmscott Press" Уільяма Морріса. Морріс був членом Братства прерафаелітів, чия спершу революційну естетику й ідеологічну платформу під кінець століття було інкорпоровано нормативною буржуазною культурою. Крім того, Морріс був впливовим мислителем, декоративним художником, засновником руху "Мистецтв та ремесел"² і традиції "Прекрасної книги".

Видавництво "Kelmscott Press" мало стати кульмінаційним проектом у кар'єрі художника. Як палкий прибічник ідей Джона Раскіна, що йому вікторіанці великою мірою завдячували ототожненням "природи" з істиною та добром, Морріс вірив, що досягти досконалості у дизайні можна лише через повернення до середньовічних традицій індивідуалізованої ручної праці, та виступав проти механізації декоративно-прикладного мистецтва й, зокрема, книгодрукування. За формулюванням дослідника К. Снодграсса, Морріс опирався масовому виробництву через те, що воно руйнувало "природну сутність творів" [7, 249]. Тож митець власноруч розробляв гарнітури, виготовляв папір та друкував "прекрасні книги", які мали сприйматися як самостійні художні об'єкти.

Треба зазначити, що до останнього десятиліття XIX століття репродукції зображень можна було отримати лише за використання ксилографічних кліше. Кінець 1880-х років позначився розвитком фотомеханічного методу репродукції: чорно-біле зображення фотографували, отриманий негатив поміщали на цинкову пластинку, обробляли світлочутливим желатином та засвічували. Желатин застигав у місцях, де світло проходило крізь негатив, утворюючи рельєфний відбиток оригінального малюнку. Ця поверхня служила основою для репродукцій. Даний метод був набагато швидшим і дешевшим за гравіювання, проте суперечив ідеології Морріса. Бібліограф, знавець вікторіанської доби Р. А. Уокер іронічно зауважив, що "соціаліст і вільний мислитель" Морріс "не бачив нічого непослідовного в тому, щоб видавати на продаж веленеві копії свого "Чосера" за гроші, що могли б утримувати робітничу родину протягом року" [8, 23].

Мета і засоби видавця "Смерті Артура" Д. М. Дента були протилежними. На думку С. Келлоуея, успіх моррісівської справи надихнув Дента створювати гарні, багато прикрашені книжки, але за доступною ціною, знижуючи вартість за рахунок фотомеханічної репродукції [9, 45]. Таким чином, концепція "Смерті Артура" від початку поставала як викривлене дзеркало ідеології "Kelmscott Press".

Однак найбільш радикальне випробування моррісівської віри в "природну істину" містилися ілюстрації до "Смерті Артура". Дент сподівався знайти графіка, здатного малювати у стилі знаменитого ілюстратора "Kelmscott Press" Едварда Берн-Джонса. Власник лондонської книгарні Фредерік Еванс познайомив Дента зі своїм протеже – клерком страхової компанії, художником-початківцем Обрі Бердслеєм, якому на момент зустрічі ще не виповнився двадцять один рік. Виконана юнаком пробна ілюстрація настільки вразила видавця, що той наважився найняти аматора для виконання 350 оригінальних малюнків для "Смерті Артура" [8, 24].

"Здобуття Святого Граалю" – зразок, що його подав Бердслей – свідчив про адаптацію графіком стилізованого середньовічного стилю та ретельного виконання, характерних для Братства прерафаелітів. Проте через рік Бердслей зізнався, що зненавидів роман Мелорі й усе пов'язане з Середньовіччям [10, 174–175]. Якщо перший том артуріанського циклу, який вийшов у 1893 році, викликав у початківця ентузіазм та представляв собою омаж першому наставникові Берн-Джонсу, то у 1894 оформлення "Смерті короля Артура" трансформувалося у пародію на цінності прерафаелітів: на відміну від Берн-Джонса, що той дослівно трактував першоджерело в своїх ілюстраціях, Бердслей вводив ряд персонажів, відсутніх у Мелорі (наприклад, сатирів); він також свідомо вдавався до анахронізмів, кепкуючи з прерафаелітів, що були заклопотані автентичністю костюмів і пейзажів. Сучасний критик підсумував ефект: "Його персонажі й типи архітектури, та навіть самі властивості ландшафту <...> належать початкові XVI століття; додайте сюди якісь японські примхи та несумісності, що навіть не намагаються удавати зв'язок із текстом" [11, 867]. Таким чином, очікування "природної" кореляції між текстом і зображенням було відкинута Бердслеєм. Задля поглиблення розуміння інверсії "природного ідеалу" художником слід зосередитись на трактовці ілюстратором пейзажу.

2. "Гнітюча природа": ув'язнення та виправлення

Художній критик та друг Бердслея Роберт Росс писав: "Обрі Бердслей не відчував природу. <...> Він був відверто байдужим до колоритних селян і мальовничих "природних куточків". <...> Його також не приваблювала природа в широкому й істинному сенсі; він ніколи не намагався відтворити повітря, атмосферу і світло" [12, 36]. Російсько-французький театральний режисер Н. Євреїнов зауважував: "Неприкрашена голизна йому гидка, і сама земля причаровує його лише тоді, коли вона одягнена в мантію з імлі та тіней" [13, 261]. Бердслей культивував бодлеріанське ставлення до природного як до "банального" та "вульгарного".

Малюнки у "Смерті Артура", як правило, представляють природу ув'язненою численними огорожами. Наприклад, одна з вінєток зображає двох путті, що наче стяг підіймають у повітря куш, листя якого стиснуте і перфороване палицями-багнетами (Рис 1). Войовничі асоціації посилює презирлива усмішка одного з путті. Схожі зображення затягнутих у каркаси кушів фігурують у багатьох малюнках циклу. Їх можна потрактувати як дискретні знаки оголошеної Бердслеєм боротьби проти світу "гнітючої" природи.

Ліси та хащі – привілейовані місця дії у романі Мелорі. Бібліограф Р. А. Уокер вважає, що середньовічний автор був "одержимий" таємницями та зловісною силою дикої природи [8, 18]. У баченні Бердслея, однак, зловісною силою наділено радше лісних жителів, а самі хащі позбавлені будь-яких сугестивних чарів. В оформленні "Смерті короля Артура" місце середньовічних лісів часто заступають безпечні, обнесені огорожами сади. Таким чином, Бердслей буквально втілює заклик Бодлера до відокремлення від світу органічного і природного.



Рис. 1. Обрі Бердслея. Вільєтка у «The Birth Life and Acts of King Arthur» Томаса Мелорі (London : J. M. Dent & Co, 1893, 1894), с. 468. Фототипія на папері. Британська бібліотека, Лондон.



Рис. 2. Обрі Бердслея. Вільєтка у «The Birth Life and Acts of King Arthur» Томаса Мелорі (London : J. M. Dent & Co, 1893, 1894), с. 471. Фототипія на папері. Британська бібліотека, Лондон.

Бердслеївський "бунт проти природи" маніфестується стилістичним ефектом, що його влучно зауважив один з митців вікторіанського декадансу Артур Саймонс: ілюстрації до "Смерті Артура", "зрештою, успішно й остаточно редукують саму природу до орнаменту" [14, 36]. У цьому полягає чергова відмінність "Смерті Артура" від видань "Kelmscott Press". Як вказує дослідник С. Хоуф, Берн-Джонс велику увагу приділяв копіткому відтворенню природи [15, 43]. Бердслей у своїх малюнках навпаки чимдалі більше схилився до спрощення, стилізації форми. Його авангардне бачення не могло не дратувати сучасників, вихованих в естетиці прерафаелітів.

Цікавий приклад редукування природи містить вільєтка з зображенням юнака, що стоїть навколішках в оточенні дерев та квітів (Рис. 2). За спиною героя поміщено стіну, крізь отвір якої проглядає ідилічний середньовічний пейзаж, що його також розмежовано парканом (таким чином, здійснюється подвійне бодлеріанське відокремлення людської фігури від світу живої природи). При цьому малюнок містить нерозв'язний парадокс: виявляється неможливим встановити, який із планів зображення репрезентує "справжню" природу. Пастораль може представляти як вікно у "реальний світ", так і картину на стіні. Крім того, прикрашені орнаментом дерева на передньому плані можна прийняти за настінний розпис. Спрощене зображення води у бадді та ниви на задньому плані перегукується з лінійним візерунком у "японському стилі" на стіні. Таким чином, малюнок нівелює розмежування природного та штучного, унеможлиблює єдину вірну інтерпретацію та вводить глядача у простір "вільної гри сигніфікації", яку К. Снодграсс назвав "абсолютним нічним жахіттям вікторіанського буржуа" [7, 86].

Перші біографи Бердслея досягли консенсусу, визнавши його "по суті декоративним художником", нейтралізуючи у такий спосіб підривну функцію його робіт [3, 12]. Буржуазна преса зазвичай демонструвала відкриту ворожість. Наприклад, один з оглядачів називав ілюстрації з артуріанського циклу "плоским блюзнірством" [16, 13]. Спротив філістерів був обумовлений тим, що "перетворена на орнамент", "плоска" природа в малюнках Бердслея викривала штучну, сконструйовану сутність усього "природного" [7, 93].

Ілюстрація "Як королева Гвіневера їхала на Свято весни" привертає увагу тим, що тут стилізовані квіти, зображені на землі, дублюються в орнаментальній рамці. Цей прийом художник використовує у низці ілюстрацій: уподібнює візерунок на капторі героїні до деталей бордюру; заримовує предмети одягу, деталі природного ландшафту та складові декоративного оформлення сторінки. Подібні стилістичні аналогії сприяють трансгресії концепту природного, адже вони розмивають межу між належним, "природним" предметом ілюстрації та декоративними, зовнішніми компонентами книжкової сторінки.

Один з яскравих прикладів заміщення природних елементів штучними знаходимо зокрема в малюнку "Як королева Гвіневера стала монахиною": деталі квіткового бордюру, який облямовує ілюстрацію, дублюються в оздобленні підставки для книги перед королевою (Рис. 3). Варто звернути увагу на те, що тлом тут знову служить обнесений огорожею сад, який перетікає у закрите приміщення. Бердслей позбувається чіткого розділення між середовищами: на границі між ними розміщено підсвічник, який сполучає два простори в один, причому форма чашечок для свічок нагадує форму плодів у саду. Слід зазначити, що підсвічник для художника був емблемою акцентованого культу штучності. Відомий авторський знак Бердслея, вигаданий ним під час роботи над замовленням Дента, також представляє стилізований свічник [17, 45]. Два позолочених підсвічники фігурують у спогадах друзів, їх можна побачити на останній фотографії Бердслея у його кімнаті в Ментоні. В одному з інтерв'ю він сам пов'язав образ свічок зі своєю декадентською позою, підкресливши, що завжди працює при штучному освітленні й навіть удень запалює свічки, відмежовуючись від сонця товстими шторами [18, 192]. Журналісти були схильні до гіперболізації значення цієї схильності, називаючи її "найбільш значущим з усього, що загалом можна сказати" про Бердслея [19, 386].

Отже, художник перетворював природу як наріжний камінь усталених сенсів, на поле гри взаємозамінних декоративних деталей. Проаналізуємо, як використання гротеску сприяло цій трансформації.

3. Гротескні образи: деформація природної форми

Проблема гротеску у художній стратегії Бердслея розроблялась багатьма дослідниками його творчості. К. Снодграсс зазначає, що іронічне мистецтво Бердслея йде проти правил у "піднесеному викривленні – або деформації – природи" [7, 207]. Згідно з Л. Зейтлін, гротеск як художня форма, "використовуючи фізичне перебільшення, деформацію та спотворення нормативних структур, перебирає їх наново у такий спосіб, що розрахований на привертання уваги. Сконструйовані з неналежних складових частин, ці гіперболізовані образи дають відчуття викривлення фізичного світу" [20, 91]. Безперечно, у своєму гротескному трактуванні сексуальності Бердслей не лише відкидав бінарну опозицію фемінного та маскулінного, але й загравав з темою "неприродного" гомосексуального бажання, а також сполучав такі полярності як "людське" та "бестіальне". Розглянемо кілька найбільш репрезентативних у цьому сенсі малюнків артуріанської серії.



Рис. 3. Обрі Бердслея. "How Queen Guenevere Made Her a Nun". 1893–1894. Малюнок пером, чорнило. 30×28. The Granger Collection, Нью-Йорк.



Рис. 4. Обрі Бердслея. Декоративний бордюр у "The Birth Life and Acts of King Arthur" Томаса Мелорі (London : J. M. Dent & Co, 1893, 1894), с. 639. Фототипія на папері. 30×28. Британська бібліотека, Лондон.

Насамперед, звернімо увагу на декоративну рамку, що представляє двох персонажів, напівпоглинутих квітами (Рис. 4). Даний малюнок сплавляє такі категорії як людське та рослинне, живе та неживе. Подібна спайка все ж мала бути інтелігібельною для вікторіанського глядача, якщо той був ознайомлений із середньовічною традицією гротеску. Проте даний малюнок включає і більш витончені провокації. Неоднозначним персонажем є здивована дівчина в долішній частині малюнка. Вона притискає руки до низу живота, уможливаючи цим сексуальні конотації: її жест може свідчити про

усвідомлення власної сексуальності. Другий персонаж, що його розміщено у верхній частині малюнка, втаємничено посміхається та вказує кудись за межу зображення. Видається, що він знає секрет дівчини. Подібні глумливо усміхнені персонажі, які дивляться прямо на глядача, пізніше стали типовими для Бердслея. Як зауважує Д. Деннісоф, "герої, що повертають погляд", мимоволі залучають спостерігачів до "театру бажання", розіграного художником [21, 45]. Таким чином, глядачі, що помічають "непристойності", стають свідками та співучасниками порушення "природних" вікторіанських конвенцій у сфері гендеру та сексуальності.

Наше припущення щодо сексуального самоосвідомлення дівчини обумовлене прочитанням ілюстрації у послідовності двох попередніх віньєток, що складаються у наратив спокуси: вони зображають приголомшену жінку, ймовірно, до та після сцени зваблення. Подія сексуального самоосвідомлення героїні потребує контекстуального роз'яснення. Згідно з вікторіанською сексуальною політикою, незаміжні жінки мали бути абсолютно необізнаними в тому, що стосувалося "фізичного боку подружнього життя". В рамках обговорення "жіночого питання" феміністки доводили, що "неосвіченість, прикрашена поетичним ім'ям "невинність"", є свідченням чоловічого прагнення утримувати жінок у "підлеглому становищі" [22, 675]. У другій половині XIX століття ця позиція усвідомлювалося "новими жінками" не лише як обмеження їхніх прав, але як загроза здоров'ю та життю: "інфекційні хвороби" (сифіліс та гонорея), набуті чоловіками внаслідок дошлюбних або позашлюбних зв'язків із повіями, представляли небезпеку для "ангела в домі". Дружина виявлялася особливо вразливою через брак елементарних знань про статеве життя. Проте представники консервативної частини суспільства наполягали на тому, що "дівичі <...> природним шляхом та внаслідок вивчення Біблії одержують необхідне знання, що вбереже їх від зла" [22, 676]. Таким чином, сексуалізований малюнок Бердслея сприймався традиціоналістами як виклик суспільній моралі.

"Природний" порядок підривається ще більш радикально у схожій віньєтці, що також комбінує квіти та фігури людей. Останні, однак, репрезентовані лицарями, що б'ються на мечах. Квітка як атрибут жіночності руйнує "природну" концепцію маскулітності та, зокрема, лицарський ідеал: незважаючи на те, що малюнок є одним з небагатьох зображень лицарів короля Артура в дії (а не інертними та неозброєними, як на більшості бердслеївських ілюстрацій), їхня агресивна маскулітність дискредитується за рахунок зрощування з квітами.

На думку вікторіанця Гаррі Кілтера, нема нічого "більш перверсивного <...> ніж ці гротески, у яких моделі жіночності та мужності перемішуються і в результаті утворюють монструозну амальгаму, нездорову, безрадісну та неприродну" [23, 778]. Критик помітив, що найбільшу небезпеку становить саме "незатаврований гріх" [23, 779]. Слід ще раз підкреслити, що саме амбівалентність робіт Бердслея загрожувала порушенням філістерського "природного порядку", адже глядачі були змушені самостійно заповнювати пропуски, означувати прогалини змісту.

Бердслей поділяв ідеї Бодлера, Гюїсманса, Уайльда й інших декадентів, що їм мистецтво видавалося цариною, протилежною природі. Перверсивне та гротескне служило невичерпним джерелом натхнення, адже позначене як дещо "неприродне", воно, відповідно, було художнім.

В оформленні дентівського видання "Смерті Артура" Бердслей розбиває природу на рівні змісту ілюстрацій (численні зображення огорожених садів, стягнутих каркасами кущів, парканів і т.д.) та на рівні форми ("редукція природи до орнаменту"). Деформуючи та перебудовуючи природні об'єкти, бердслеївські гротески кепкують з припущення про когерентність навколишнього світу. Ставлячи під сумнів природність "природного стану речей", Бердслей зазіхає на недоторканість культурних кодів, що лежать у засновках вікторіанської культури. Як відомо зі структуралістських досліджень первісної свідомості, наявність дихотомій є необхідним фундаментом для побудови космогонічного міфу, який має вписати функціонування Всесвіту в інтелігібельну структуру [24]. Оскільки більша частина робіт художника не підтримувала конвенції, що уможливлювали нормативне функціонування пізньовікторіанського буржуазного суспільства, захисники благопристойності таврували його роботи "як цілковито не інтелігібельні" [25, 12]. У термінах Е. Гідденса художня стратегія Бердслея загрожувала "онтологічній безпеці" сучасників, тобто існуванню певної "колективної рамки реальності", яка приховує від членів громади той факт, що їхньому "природному" знанню про довколишній світ бракує об'єктивних підстав [26, 36]. Трансгресивні малюнки Бердслея сприймалися панівною культурою як неприпустимі.

Примітки:

¹ Дарвіністська ідея "боротьби за виживання" домінувала в осмисленні вікторіанцями свого місця в умовах становлення капіталістичного суспільства. Джон Раскін звеличував природу, вважаючи спостереження за живою природою вирішальним для здорового внутрішнього життя. За Раскіном мистецтво мало вчитися в природи, а також сприяти вдосконаленню морального та практичного добробуту нації.

² "Мистецтва і ремесла" (The Arts and Crafts Movement) – рух у декоративно-прикладному мистецтві, що зародився в Англії у 1860-х роках, швидко розповсюдився Європою та США і впливав на художнє життя до 1930-х років. Представники руху, що його очолював Морріс, підкреслювали цінність декоративно-прикладного мистецтва в естетизації повсякденного життя людини. Члени руху плекали зв'язок між митцем та творінням, підносили цінність ручної праці та прагнули відновлення середньовічних ремісничих традицій.

Використані джерела:

1. Malory T. The Birth Life and Acts of King Arthur : with an introduction by professor Rhys and embellished with designs by Aubrey Beardsley : [in 3 vols] / Ed.: Simmons F.J. – London : J. M. Dent & Co, 1893, 1894.
2. Foucault M. The History of Sexuality : An Introduction. V. 1. / Michel Foucault. – New York : Pantheon Books, 1978. – 168 p.
3. Marrilier H. C. Aubrey Vincent Beardsley / H.C. Marrilier // The Early Work of Aubrey Beardsley. – London : John Lane: The Bodley Head, 1899. – P. 1–18.
4. Тейлор Ч. Джерела себе / Ч. Тейлор. – К. : Дух і літера, 2005. – 696 с.
5. Маковский С. Обри Бердслей / Сергей Маковский // Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – М. : Игра-техника, 1992. – С. 250.
6. Jackson H. The Eighteen Nineties / H. Jackson // Holbrook Jackson. – New York : Capricorn, 1966. – 368 p.
7. Snodgrass C. Aubrey Beardsley: Dandy of the Grotesque / C. Snodgrass. – New York : Oxford University Press, 1995. – 338 p.
8. Walker R. A. Le Morte Darthur with Beardsley Illustration : A Bibliographical Essay / R. A. Walker. – Bedford : The Author, 1945. – 24 p.
9. Calloway S. Aubrey Beardsley / S. Calloway. – London : V & A Publications, 1998. – 224 p.
10. Burne-Jones E. C. Burne-Jones talking : his conversations 1895–1898 preserved by his studio assistant Thomas Rooke / E.C. Burne-Jones. – London : Murray, 1982. – 211 p.
11. Fine Arts // The Athenaeum. – 1894. – № 3504. – P. 866–868.
12. Ross R. Aubrey Beardsley / R. Ross. – London : John Lane : The Bodley Head, 1909. – 112 p.
13. Евреинов Н. Обри Бердслей / Н. Евреинов // Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – М. : Игра-техника, 1992. – С. 257–266.
14. Symons A. Aubrey Beardsley / A. Symons // The Art of Aubrey Beardsley. – New York : Boni & Liveright, 1918. – P. 23–36.
15. Houfe S. Fin-De-Siecle: Illustrators of the 1890s // S. Houfe. – London : Barrie & Jenkins, 1992. – 192 p.
16. Review of Beardsley's Art in "The Studio" // London Figaro. – 1893. – 20 April. – P. 13.
17. 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.
18. Lawrence A. H. Mr. Aubrey Beardsley and His Work / A.H. Lawrence // The Idler. – 1897. – 11, 2. – 188–202 p.
19. A. M. S. The Art of Aubrey Beardsley / A. M. S. // The Speaker. – 1898. – 26 March. – 386–388 p.
20. Zatlin L. G. Aubrey Beardsley's "Japanese" Grotesques / L. G. Zatlin // Victorian literature and culture. – 1997. – 25. – 87–108 p.
21. Denisoff D. Decadance and aestheticism / D. Dennisoff // The Cambridge Companion to the Fin de Siecle / Gail Marshall. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – 31–52 p.
22. Madame Adam. The Tree of Knowledge / Madame Adam, H. Adler, Walter Besant, and others // The New Review. – 1894. – 11. – P. 675–690.
23. Quilter H. The Gospel of Intensity / H. Quilter // The Contemporary Review. – 1895. – 67. – P. 761–782.
24. Леві-Стросс К. Міт та значення / К. Леві-Стросс // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2001. – С. 448–462.
25. We noticed Mr. Oscar Wilde's "Salome" // Times. – 1894. – 8 March. – P. 12.
26. Giddens A. Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age / A. Giddens. – Cambridge : Polity, 1991. – P. 35–69.

Довжик Александра Константиновна, аспірант

Обри Бердслей и "Смерть Артура": подрыв викторианского естественного порядка

В статье рассматривается художественное оформление романа "Смерть Артура" Томаса Мэлори, выполненное Обри Бердслеем. В XIX столетии капиталистическое общество маркировало трансгрессивные по отношению к доминирующим конвенциям культурные процессы как "неестественные". Именно трактовка Обри Бердслеем "естественного" в оформлении романа "Смерть Артура" вызвала возмущение викторианской буржуазной прессы.

Автор анализирует иллюстрации Бердслея с точки зрения дестабилизации природы на уровне содержания (изображение огражденных садов, заборов) и на уровне формы ("редукция природы до орнамента").

Ключевые слова: Обри Бердслей, викторианский декаданс, дизайн книги, трансгрессия, онтологическая безопасность.

Oleksandra Dovzhyk, Postgraduate student

Aubrey Beardsley and "Le Morte Darthur": Subversion of Victorian Natural Order

As Michel Foucault made clear, the nineteenth century bourgeois society had been involved in the processes of optimizing, controlling, intensifying its productive and reproductive forces. On the one hand, phenomena that contributed to the development of capitalism were marked as 'natural' and 'healthy'. On the other hand, those trends of thoughts, forms of art, and everyday practices that transgressed the convention were defined as 'unnatural', 'degrading' and 'morbid'. Unsurprisingly, the works of a Victorian Decadent artist Aubrey Beardsley were regarded by contemporaries as 'unhealthy' and 'artificial'. In order to argue that moral panic was caused by Beardsley's ironic undermining of the Victorian 'natural order', the essay examines how the artist represented nature in his first commissioned work, designs to the *Morte Darthur*, revealing the subversive potential of its 'essentially decorative' and 'grotesque' approaches.

Beardsley's illustrations were compared with the prints of William Morris's Kelmscott Press, and, in fact, became a distorting mirror of the latter's Pre-Raphaelite ideology. While Morris opposed mass reproduction which ruined the 'natural character of works', 'Le Morte D'Arthur' was reproduced by photo-mechanical means. Besides, Beardsley included arresting anachronisms to his drawings thereby parodying Pre-Raphaelite attention to authenticity of costumes and historical landscape. He also introduced a number of characters that were absent from the primary text. Thus, the presupposed 'natural' correlation of text and image was neglected.

We refer to Aubrey Beardsley as to a disciple of Post-Romantic revolt against nature. In the *Morte Darthur* designs, the artist represents nature defeated both on the level of content (numerous depictions of walled gardens, pierced shrubs, etc.), and on the level of form (so called 'reduction of nature into the pattern'). By deforming and restructuring natural objects, his grotesques mock at presumption of coherence of the world. Therefore, the natural origin of Victorian binary codes is challenged, the foundation of Victorian ideologies in nature, undermined. As structuralist studies of 'primitive' thinking argue, existence of dichotomies is necessary for construction of cosmological myths that aim to inscribe principles of the functioning of the Universe into an intelligible structure. As might be expected, speakers of Victorian decorum named Beardsley's drawings 'unintelligible' and 'repulsive'. For the most part, the artist refused to maintain conventions and beliefs that enabled normative operation of the late Victorian bourgeois society. Moreover, his art strategy constituted a threat to the Victorians' 'ontological security' in Giddens's sense of the term, that is, the 'shared framework of reality' which preserves community members from facing the reverse chaos, and conceals the fact that natural knowledge about reality 'lacks foundations'. Accordingly, Beardsley's transgressive drawings that blurred the boundaries of this secure 'framework' were unbearable for the ruling culture.

Key words: Aubrey Beardsley, Victorian Decadence, book design, transgression, nature, ontological security.