

ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ПОЕТИКА ТВОРЧОСТІ ОБРІ БЕРДСЛЕЯ

Одним з порівняно нових напрямків інтертекстуального аналізу є інтермедіальні дослідження, які теоретично оформилися в межах філологічних наук у 1980-ті роки. Авторство терміна «інтермедіальність» (1983) належить О. Ханзен-Льове «Інтермедіальність та інтертекстуальність: проблема кореляції літератури й образотворчого мистецтва — на прикладі російського модерну» [1]. «Співробітництво гетерогенних художніх форм у межах одного інтегрального медіума (театр, опера, кінофільм, перформанс і т. д.), а також єдиної мультимедійної презентації відбувається за зовсім інших інтертекстуальних умов і відкриває інші кореляції, ніж у випадку мономедіальної комунікації (картина, німе кіно, літературний текст і т. д.)» [2], стверджує О. Ханзен-Льове в цій статті.

Власне, про інтермедіальність кажуть тоді, коли йдеться:

1. Про театральність літератури, музикальність живопису, зображальність або пластичність музики і т. п., тобто коли мається на увазі якась медіальна гетероморфність даного художнього твору. У цьому випадку ми маємо справу з деякою невідповідністю даного твору певної конвенції щодо характеристики його медіума. Назвемо це *конвенціональною інтермедійністю*;

2. Про вирішення того самого сюжету різними медіа. За такого порівняння саме і виробляється зазначена конвенція, визначається її норма. Такий тип відносин можна назвати *нормативною інтермедійністю*;

3. Про свідоме цитування тексту одного медіума в тексті іншого медіума, коли є текст одного медіума, а медіум виступає як референт. Цей тип назвемо *референціальною інтермедійністю*.

Усі зазначені типи відносин на практиці є взаємозалежними і взаємозумовленими, а їхній поділ спричинений вимогами наукового аналізу. Дійсно, щоразу під час вирішення того самого сюжету в тексті одного медіума виникають посилання до текстів інших медіа, які за потребою використовують зафіксовані в даному тексті іномедіальні вкраплення.

Досить продуктивним для інтермедіального аналізу є творчість англійця Обрі Вінсента Бердслея (1872–1898). Відомий насамперед як графік-ілюстратор, Бердслей був також і письменником, з-під пера якого вийшло кілька віршів і незавершена повість «Під Пагорбом», відома також як «Історія Венери і Тангейзера», яку автор ґрунтовного огляду англійської художньо-культурної ситуації останнього десятиріччя XIX ст. Дж. Холбрук назвав одним із кращих зразків художньої прози англійською мовою [3].

У своїй творчості Бердслей висловив основні тенденції епохи «кінця століття» в англійській культурі. Особливе значення його творчої спадщини підтверджується тим, що досі побутує й вживається дослідниками термін «Beardsley period», що виник у 1895 р. [4]– «період Бердслея» і позначає період з 1895 по 1900 рр. В попередні роки взаємодія мистецтв в англійській культурі широко практикувалася і була теоретично обґрунтована У. Пейтером, згідно з думкою якого для кожного виду мистецтва характерною є тенденція «вийти з даних йому меж шляхом трактування свого матеріалу в сфері іншого мистецтва» [5]. Такі факти англійської літератури і мистецтва XIX ст., як «інтермедійний принцип побудови художніх творів» [6] прерафаелітів і живописність мови О. Уайльда, є характерним прикладом синтезу мистецтв. Ця тенденція англійської культури поряд з іншими знайшла своє яскраве втілення й у творчості О. Бердслея. У своїх малюнках Бердслей дає інтерпретацію ілюстрованих текстів літератури, а свої вірші і повість пише і малює паралельно.

Той факт, що Бердслей був насамперед професійним ілюстратором і талановитим рисувальником, а вже потім — письменником, дає змогу говорити про те, що його літературні досліді — своєрідне перекодування тексту образотворчого мистецтва у текст вербальний. Ця думка була висловлена ще Артуром Саймонсом, який зазначив, що «описи в новелі («новела» — повість «Під Пагорбом, або Історія Венери і Тангейзера»; її жанрова належність в оригінальному тексті позначена як «romantic novel». — А. Т.) рівнозвучні його (О. Бердслея — А. Т.) рисункам, тому що показують, як ясно він бачив речі і з якою спокійною детальністю він міг переводити те, що здавалося гарячковим малюнком, у дивні, раціональні слова» [7].

Як приклад можна навести вірш «Балада про циркульника» (1896). Невеликий за обсягом, він дає уявлення про графічність літературних текстів Бердслея, що виявляється в епізодичності сюжету і реалістичності образів.

1. Епізодичність сюжету і відсутність психологічних мотивувань і змін у психології персонажів. Герої Бердслея або залишаються незмінними упродовж твору, або зміни відбуваються поза текстом, за його лаштунками, а перед читачем з'являється результат цих змін. У вірші двоє головних героїв — пасивна Принцеса й активний циркульник з «грайливо-войовничим» ім'ям Карусель.

Карусель — це змагання на конях зі стріляниною по манекенах і одночасно піднесене свято з демонстрацією багатого одягу та коштовностей. У каруселях брали участь дами і кавалери в костюмах, які імітують лицарські обладунки. Помпезним походам учасників та їхньої численної свити спочатку до місця змагань, а потім до місця роздачі призив надавалося значно більшого значення, аніж самим двобоям. Атмосфера фарсу і карнавалу на грізні лицарські турніри колишніх часів панувала у цих пародіях. Дух епохи рококо втілюється в слові «карусель» і в імені головного героя балади, але це ім'я і є відблиском героїчного минулого, епохи лицарів та їхніх подвигів. Героїзм циркульника виявляється в його таланті «додати вишуканості і краси богині старої Греції» — «...to a goddess of old Greece / Add a new wonder and a grace». Описові майстерності циркульника, його «мистецтва» («Such was his art») присвячена половина вірша — від слів «He cut, and coiffed, and shaved so well» до слів «A preference to either sex». Романтична балада поетизувала власний хронотоп, у баладі Бердслея на місці його опису в тексті з'являється опис мистецтва циркульника, його праці в салоні на Мірідіен стріт. Поетизація мистецтва циркульника — мистецтва прикладного — є знаменним для культури кінця ХІХ ст. і стає виявом однієї з основних тенденцій часу — згадуваного в попередньому розділі визнання за прикладними видами мистецтва, як такими, що організовують реальний простір за законами краси, особливого статусу. Цим же пояснюється й те, що циркульник виявляється героєм балади — твору, який тяжіє до зображення героїчного.

Циркульник Карусель — активний персонаж, але його активність зовнішня. Внутрішнього руху немає. Навіть емоції циркульника показані через їхні зовнішні вияви, які можна осягнути лише зором. Хвилювання циркульника передається в строфах 12–15. В жодній з цих строф немає ніякої згадки ні про який звук. Карусель не вимовляє ні звука і не зітхає. Його хвилювання ми вбачаємо в тому, що дії, які він завжди виконував правильно, йому тепер не вдаються і це *видно*. Тут ми виходимо на ще одну тенденцію — особливість творчої мови Бердслея — апеляція до зору.

2. Видимість образів. Навіть потенційно звучні образи в Бердслея мовчать і притягнуті не за фоно-, а за відео-асоціацією. Таким є образ рою бджіл, що злетілися на букет. Бджоли Бердслея мовчать, вони персоніфікують не шум і гамір, а численність, тому що мовчання бджіл підкреслює яскравість букета, який привабив їх, не відволікає нас шумом від споглядання принади квітів; з букетом порівнюється циркульник, а з бджолами — шанувальники його хисту — його клієнти:

With carriage and with cabriolet
Daily Meridian Street was blocked,
Like bees about a bright bouquet
The beaux about his doorway flocked.

У тексті багато переліків предметів, які ми повинні побачити в їхній послідовності, один за одним, щоб у нашій свідомості склалася картина, в якій мусить розвинутися дія. Але дія ця виявляється лише додатком до декору, до обрамлення з цих пудрениць, флаконів з кельнською водою, жабо, спідниць і панталонів, свічок і квітів. Навпаки, декор починає брати на себе значеннєве навантаження. У цьому літературні твори Бердслея близькі його малюнкам. Наприклад, фалічні свічки і стовпи в малюнках співзвучні бритві — чарівній паличці в «Баладі про Цирульника»:

The razor was a magic wand
That understood the softest cheek.

Всі опубліковані літературні дослідження О. Бердслея супроводжуються авторськими ілюстраціями. При цьому історія Тангейзера отримувала графічні втілення в ранній творчості Бердслея, задовго до початку роботи над повістю. Остання створювалася одночасно з ілюстраціями до неї. Спираючись на ці факти, можна припустити, що створені Бердслеєм ілюстрації і літературний текст досить інтенсивно і різноманітно корелюють на значеннєвому рівні.

Часто в ілюстраціях, створених ним, проблемно переосмислюються літературні твори, а більшість власних віршів і проза створювалися паралельно в літературному і графічному втіленні.

З власне графічних робіт Бердслея найбільш відомою, поза всяким сумнівом, є серія малюнків до п'єси Уайльда *Соломея*. Між текстом п'єси і малюнками до неї існує, принаймні, дві невідповідності. Перша — стилістична. Біблійна розкіш літературної *Соломеї* стикається зі стилізацією японської графіки і наявністю сучасних предметів туалету. Наприклад, на ілюстрації «Похорон Соломеї» тіло Соломеї ховають в пудреничці, а на малюнку «Туалет Соломеї» нагадує паризьку модницю, її пудрить Арлекін, столик заставлений пляшечками і книгами.

Друге — невідповідність художніх світів. Уже в буянні квітів, що відтіснили заголовок і ім'я автора на обкладинці, можна бачити своєрідну агресію художника стосовно літературного тексту. Фронтиспіс, який слідує за обкладинкою і має назву «Жінка в місяці», посилює цей конфлікт. Дотепер не зрозуміло, які саме люди — чоловік і жінка — зображені на ньому і яке відношення вони мають до п'єси. Також є сумніви щодо портрета в місяці. Однак ряд дослідників, серед яких Дж. Холбрук [8], М. Фідо [9] і Л. Я. Куїстра [10], стверджують, що це портрет Уайльда. Місяць з'являється в тексті раніше за персонажів, і вони постійно порівнюються з місяцем, підкреслюється їхня причетність до місяця. Місяць у п'єсі є одночасно символом і цноти, і божевілья. Іоканаан нагадує Соломеї місяць. «Я впевнена, що він цнотливий, як місяць. Він схожий на місячний промінь, на срібний місячний промінь», — говорить вона про пророка. Сама вона порівнюється з місяцем. Так, у діалозі пажу Іродіади і Молодого сирійця цей

паралелізм очевидний. «Яка красива царівна Саломея сьогодні ввечері!» — вигукує сирієць і отримує у відповідь від Пажа Іродіади: «Подивися на місяць. Дивний вигляд у місяця. Він схожий на маленьку царівну в жовтому покривалі, ноги якої зі срібла. Він схожий на царівну, у якої ноги як дві голубки. Можна подумати, він танцює». Місяць у п'єсі означає і чоловіче, і жіноче начало, і «істеричну жінку, яка шукає коханців», і доброчесного пророка. Він усім видається дивним, і ця дивакуватість стає ніби поясненням усього, що відбувається. Місяць виявляється своєрідним уособленням світобудови в просторі п'єси Уайльда, особливого роду божеством, до якого прикута увага героїв, і без якого нічого не відбувається в цьому просторі. З огляду на лейтмотивну роль місяця в п'єсі, можна говорити про те, що розміщуючи портрет Уайльда в середину зображення місяця, Бердслей вказує читачеві на «центральне божество п'єси», яке визначає логіку дій, слова, бажання і цінності героїв. Герої п'єси є ніби пішаками в руках автора, виконують його завдання і коряться його волі.

Давши в такий спосіб карикатуру на художній світ тексту Уайльда на самому початку книги, Бердслей береться за створення на її сторінках власного художнього світу. Це можна побачити, порівнявши два образи Саломеї — уайльдовський і бердслеївський. Уайльд створює неординарну красу. Образ його Саломеї неоднозначний, двоїсто спрямований на Розпусне і на Прекрасне. Вона також, як у в Біблії, скоріше іграшка в руках своєї матері, Іродіади, не розуміє, що вона просить. Зовсім інакше Саломея постає в малюнках Бердслея. Ознаки зла, жорстокості, одержимості, що проглядають у її зображеннях, заступають прекрасне. На жодній ілюстрації обличчя Саломеї не видається приємним, гармонійним. На ньому закарбувалася міна то самовдоволення («Туалет Саломеї»), то огиди («Чорний капот»), то заповзятливості і жадання («Кульмінація»). Малюнки Бердслея до п'єси Уайльда в такий спосіб є прикладом конфлікту між графічним і вербальним текстами.

Серія ілюстрацій до поеми А. Поупа «Викрадення локона» є прикладом іншого варіанта взаємодій, що полягає у своєрідній прихованій модифікації змісту літературного тексту. Сучасники прийняли ці ілюстрації як найбільш точно переданий зміст поеми. «...Важко було створити що-небудь більш незвичайне, красиве і витончене для сатиричної поеми А. Поупа», — писав на самому початку ХХ ст. сучасник Бердслея, російський театральний режисер Н. Н. Евреїнов [11]. Тим часом, поема Поупа і малюнки Бердслея мають значні розбіжності у трактуванні сюжету.

У творі Поупа натрапляємо на незначні події, деталі приватного життя, описані у стилі героїчної поеми. Події і речі від такого опису не стають величними. Навпаки, відтіняється їхня буденність і неважливість, виникає навіть комічний ефект. Автор ставив за мету сатирично подати життя вищого суспіль-

ства XVIII ст., яке не відповідало ідеалові розумного природного життя. Цей ідеал, як показала в монографії, присвяченій творчості Поупа, Л. В. Сидорченко, «мав на меті відмову від крайнощів — зайвої активності і відокремленої споглядальності, і прагнення до «золотої середини» [12], а також прагнення робити корисні для суспільства і людини справи. За головною героїнею, молодою красивою дівчиною, увесь час невідступно рухається вервечка духів під проводом сільфа Аріеля і втручається в її повсякденні вчинки. Це нагадує гомерівський епос, але масштаб подій і їхня важливість для людства непорівнювані.

В ілюстраціях Бердслея увага також прикута до незначного, так, основними мотивами всіх малюнків стають штори, вікна, всілякі прикраси та візерунки — на одязі, стінах, меблях. Але тут немає духів та іншої «машинерії», якій Поуп надавав величезного значення, стверджуючи в передмові, що вона необхідна для цілісності твору, і без неї авторський задум міг бути здійснений лише наполовину. Всі ефемерні створіння і духи в малюнках Бердслея зображені істотами, однорідними з героями-людьми. Так, Ранковий Сон подібний до слуги, елегантно одягненого і з тихою ходою, щоб не розбудити пані; гноми схожі на хитрих карликів, нова зірка проглядається в руках у молодої людини в пишній перуці, що піднімає її в небо таким жестом, начебто він просто милується нею як ювелірною прикрасою. Ці персонажі «опускаються» в побут, а все незначне стає предметом настільки пильної уваги, що ефект незначущості нівелюється. Показовим щодо цього є малюнок обкладинки, на якому ножиці і малюсінький локон опиняються в центрі уваги. Дрібниці, зображені з винятковою вишуканістю, набувають самоцінності, ідеалізуються, і ця ідеалізація красивих незначних речей стає важливою, оскільки простір, який з них складається, виявляється ідеальним уже не так естетизованим, як декоративним, перенасиченим елегантними деталями.

Нарешті, приклад третього варіанта взаємодії графічного і вербального текстів виявляється під час аналізу власної повісті Бердслея «Під Пагорбом, або Історія Венери і Тангейзера». Тут можна говорити про своєрідний значеневий синтез графічного і вербального.

У заголовку, поєднаному з фронтисписом, визначається основна тема повісті, «у якій *широко описується* життя при дворі пані Венери, богині і блудниці, під знаменитим пагорбом Хорсельбергом, і яка *містить* пригоди Тангейзера, його каяття, подорож до Риму і повернення до «люблячої» гори». Отже, на першому місці тут навіть у назві опиняється саме Венера, а повість присвячена в першу чергу їй і тільки потім — Тангейзеру. Ця думка знаходить підтвердження у фронтисписі. На ньому зображена саме Венера. Вона перебуває в кімнаті (на балконі?) і напівобернена, а за її спиною — вікна зі склепіннями, крізь які видно пейзаж, виконаний в інших тонах, аніж приміщення Венери. Ці

вікна позаду жінки, які не дають світла, нагадують вікна на полотнах епохи Відродження за Дівою Марією. Спокій Венери і жест, яким вона ніби вітає глядача, свідчать про її велич. Дві голубки на її століку символізують пару закоханих. Сад (не дикий ліс) за вікнами означає природу, сповнену в її володіннях змістом. Колони, між якими стоїть Венера, на фронтисписі видаються просто декоративним елементом. Їхній зміст стає зрозумілим на іншому малюнку на наступній сторінці.

Фронтиспис виявляється своєрідним диптихом, другим елементом якого є малюнок «Венера між богами життя і смерті», аналогічний за композицією, але трохи відмінний за змістом від фронтисписа. Буяння орнаменту з троянд підкреслює доричну строгість постатей Венери і «богів», манера зображення яких бере початок від традицій давньогрецького вазопису. Вплив античного мистецтва відверто виявляється в нижній частині малюнка, у промальовці баз колон і лаконічного латинського напису *VENUS*. Цей напис зовсім несподіваний. Уперше глянувши на малюнок, можна подумати, що це Тангейзер, але ніяк не Венера, оскільки центральна фігура ніяких ознак жіночності в собі не містить. У неї широкі плечі і вольове підборіддя, вона незграбна і невитончена. Те, що перед нами жінка, зрозуміло лише з напису. Ще менш однозначні так звані боги життя і смерті. У їхніх зображеннях присутні відразу кілька атрибутів давньогрецького бога чоловічої сили Пріапа. Їхні тулуби містяться на колонах, суворість у їхніх поглядах і простота одяжі свідчать про сильне чоловіче начало в цих божествах. Фігури увінчані кошиками з фруктами, символом родючості.

Зміст розміщення Венери між цими «богами» такий, що опинившись між життям і смертю, вона приймає у володіння земне життя. При цьому Венера універсальна і багатоліка, що виявляється в її присутності в обох частинах картини — і в строгій античній і в войовничо-варварській язичеській. Отже, прочитавши заголовок, переглянувши два малюнки, читач Тангейзера усе ще не бачить. Не буде його й у Присвяті вигаданому кардиналові, яка передує повісті.

Після язичеського розв'язання теми в малюнку «Венера між богами життя і смерті» і святотатського ототожнення Венери і Діви Марії сам факт посвяти повісті священикові дивує. Тим часом тут знову підтверджується, що повість ця — насамперед про любов. Якщо у фронтисписі й у «Венері між богами життя і смерті» автор обґрунтовує свій вибір теми її неймовірною важливістю (Венера, уособлення любові, на першому малюнку виявляється уподібною Богоматері, а на другому — Володарці всього живого від народження до смерті), то в Присвяті він дає вербальний аналог такого обґрунтування: «...Я не полишаю надії, що Ваша Святість зволить пробачити мене за оповідання про грот Венери, виправданням чого нехай буде моя юність».

Перегортаючи сторінку Присвяти, читач «Історії Венери і Тангейзера» все ще не бачить Тангейзера. І тут він помічає зображення якогось створіння, яке зовсім не нагадує лицаря і навіть мало подібне на чоловіка. Вишуканість вбрання, пишний комір, віяло, закріплене на поясі, витончена муфта, прикрашена візерунками і стрічками, величезна перука, увінчана п'ятьма пишними перами, манірний вираз обличчя і тонка тростина, яку він елегантно тримає пальцями, зовсім не узгоджуються ні з заголовком «Як кавалер Тангейзер увійшов у Пагорб Венери» [*курсив мій.* — А. Т.], ні з початком першого речення: «Кавалер Тангейзер, спішившись, зупинився на мить у сумнівах перед понурою брамою гори Венери...» На малюнку зображено чоловіка, якого зовсім не можна величати лицарським титулом «кавалер». Читач, ознайомлений з Вагнеровським трактуванням сюжету, здогадується про тяжкі сумніви Тангейзера. Однак сумніви Тангейзера в інтерпретації Бердслея трохи іншого характеру, ніж у Тангейзера в інтерпретації Вагнера, що з'ясується у другій половині цитованого речення: «...стурбований витонченим страхом про те, щоб подорож, що тривала день, не надто жорстоко зашкодила вишуканості його одягу, що коштувала великих зусиль». Саме ілюстрація готує читача до зустрічі з таким Тангейзером. При цьому та ж ілюстрація дає змогу авторові наполягти на тому, що його герой має вигляд саме такий, а не інакший, коли читач починає опис Тангейзера в тексті. «Рука, витончена і тонка, як рука маркізи дю-Деффань на портреті Кармонтеля, нервово поправила золоті завитки, що спускалися на рамена, немов майстерно вкладає перука, а пальці блукали з однієї частини бездоганного вбрання на іншу, приборкуючи там і сям мережива, що збунтувалися, або непокірливу краватку». Ілюстрація вторить текстові, начебто підтверджуючи: «Так, мій недовірливий читачу, це саме те, що Ви щойно прочитали, Тангейзер такий!» З першої сторінки оповідання ми бачимо витонченого, чуттєвого Тангейзера, ловця задовольень і розпусника. Він знає, для чого він прийшов до Пагорба Венери і ні на мить не сумнівається, чи треба йому залишати світ чи ні. Єдине, що його затримує на шляху у Грот Венери, — сумніви у бездоганності власного зовнішнього вигляду, милування розписами стовпів, прикрашених «різьбленням, що зображує любовні сцени і свідчить про таку хитромудру винахідливість і такі цікаві пізнання, що Тангейзер сильно забарився, їх розглядаючи», і троянда, що зачепила його рукав.

У наведених прикладах малюнок і текст є авторськими засобами гри з очікуванням глядача, текст знаходить підтвердження в малюнку, а малюнок — у тексті. У такий спосіб у повісті «Під Пагорбом, або Історія Венери і Тангейзера» малюнок і слово виступають у своєрідній змістовій погодженості. Текст літературний відображається в тексті графічному, а текст графічний — у тексті літературному.

Розглянуті приклади взаємодії графічного і вербального текстів ілюструють відносини 1) конфлікту, 2) схованої модифікації змісту вербального тексту і 3) своєрідного змістового синтезу, у межах якого здійснюється пояснення тексту, пояснення текстом і гра з читацьким очікуванням.

Художня полістілістика — один з найбільш характерних для творчості О. Бердслея поетичних прийомів. Отже, дослідження його творчості потребує застосування методології інтермедіального аналізу.

1. *Hansen-Löve A.* Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst — am Beispiel der russischen Moderne // Wiener Slawistischer Almanach. — Sbd.11. — Wien, 1983. — S. 291–360.

2. Там само. — С. 291–292. Разрядка — О. Ханзен-Льове. Пор. нім.: Das gemeinsame Auftreten von heterogenen Kunstformen im Rahmen eines integralen Mediums (Theater, Oper, Film, Performance, etc.) bzw. einer multimedialen Präsentation schafft ganz andere intertextuelle Bedingungen und gattungszpologische Korrelationen als der Fall einer monomedialen Kommunikation (Tafelbild, Stummfilm, literarischer Text u. a.).

3. *Holbrook J.* The Nineteen Eighties. Harmondsworth, — 1939. — P. 15.

4. Авторство терміна приписується Максу Бірбому.

5. *Патеф В.* Ренессанс: Очерки истории искусства и поэзии. — М., 1912. — С. 106.

6. *Тишунина Н. В.* Указ. соч. — С. 133.

7. *Саймонс А.* Обри Бердслей // Обри Бердслей. — М., 1912. — С. 41.

8. *Holbrook J.* The Nineteen Eighties. — Harmondsworth, 1939.

9. *Fido M.* Oscar Wilde. — London, New York, Sydney, Toronto, 1973.

10. *Kooistra L.-Y.* Artist as critic: Bitextuality in fin-de-siecle illustrated books. — Aldershot, 1995.

11. *Евреинов Н. Н.* Обри Бердслей // Бердслей О. Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма. — М., 2001. — С. 15.

12. *Сидорченко А. В.* Александр Поуп: В поисках идеала. — А., 1987. — С. 184.