

«своего» и «чужого» через механизм внутреннего выбора героя формируется его национальная, религиозная, культурная идентичность, а вместе с ней и новая идентичность Англии.

Библиографический список

1. Аникин, Г. В., Михальская, Н. П. История английской литературы. Учеб. пособие для студентов педагог. ин-тов и фак. иностр. яз. / Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. – «Высш. школа», 1975. – 528 с.
2. Lukács, G. The Historical Novel / G. Lukács. – Boston: Beacon Press, 1963. – 363 p.
3. Малкина, В. Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра / В. Я. Малкина. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 140 с.
4. Проскурнин, Б. М. Историческая диалогия Хилари Мантел и «память жанра» / Б. М. Проскурнин // Филологический класс. – 2016. – № 2. – С. 77–83.
5. Кабанова, И. В. Оценщик рисков: образ Томаса Кромвеля в исторической прозе Хилари Мантел / И. В. Кабанова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер.: Филология. Журналистика. – 2013. – Вып. 1. – С. 49–57.

Новокрещенных Ирина Александровна

*канд. филол. наук, доцент (Пермский государственный национальный исследовательский университет, г. Пермь, Россия)
ira-tabunkina@mail.ru*

ГРАФИКА ОБРИ БЕРДСЛИ И ЭПОХА 1890-х годов В ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КРИТИКЕ УИНДЕМА ЛЬЮИСА

В статье представлена концепция интерпретации графических работ О. Бёрдсли в критических статьях П. У. Льюиса в контексте эстетических исканий в английском искусстве к. XIX века.

Ключевые слова: критика; рецепция; Уиндем Льюис; Обри Бердсли; эпоха 1890-х годов.

Перси Уиндем Льюис (Percy Wyndham Lewis, 1882–1957) – писатель, художник и теоретик искусства. Творчество Льюиса стало прецедентом для эстетических дискуссий, положения которых он обсуждал в критических работах по живописи и теории искусства. В зарубежном литературоведении творчество Льюиса изучается широко и список работ колоссален. В российской филологии произведения Льюиса стали в фокусе внимания исследователей с 1990-х гг.: это труды Т. Н. Красавченко (1994), И. В. Кабановой (1999, 2003), С. Жуматовой (2005), Д. С. Тулякова (2015, 2016, 2017). Рецепция графики Обри Бердсли Уиндемом Льюисом не изучалась ранее.

Рассуждая о состоянии современного искусства, Льюис упоминает имя художника-графика Обри Винсента Бердсли (Aubrey Vincent Beardsley, 1872–1898) и эпоху 1890-х гг. в выпусках журнала «Взрыв» («Blast», 1914, 1915), в послевоенных статьях, опубликованных в лондонском журнале литературы, наук и искусства «Атенеум» («The Athenaeum», 1919–1920), в работах «Враг» («Enemy», 1929) и «Время и человек Запада» («Time and Western Man», 1927). О. Бердсли – эстет, денди, известен графическими рисунками в стиле модерн к произведениям мировой литературы от античности до XIX в., он оставил разножанровое литературное наследие. Критический стиль Льюиса отличается «сатирическими выпадами» [1, с. 108; 2, с. 17] и резкими суждениями.

Льюис определяет особенность черного цвета в графике Бердсли. В заметке о немецкой деревянной гравюре автор сначала дает философской-эстетическую интерпретацию немецкой гравюры через ассоциации с африканским искусством. Гравюра на дереве для немцев имеет такое же значение, как музыкальный инструмент с одной струной для африканцев. Искусство Африки – «прочное, оно пронизывает все до деталей, это монотонная стена пространства, ядро жизни пронизывает атмосферу Вечности». Затем Льюис противопоставляет черный и белый цвет, как «две стихии, отношения которых закреплены ручками двух цветов – черной и белой». Соотношением черного и белого немецкие гравюры близки африканскому искусству. Однако в гравюрах черный цвет иной, чем у Бердсли. У него черный был не просто чернотой: *It is African black. It is not black, invaded by colour, as in Beardsley, who was never simple enough for this blackness. But unvarying, vivid, harsh black of Africa* (Blast, 1914, № 1, p. 136).

Льюис подчеркивает влияние Бердсли на английское и европейское изобразительное искусство, отрицая эстетизм и декадентство графика. Английскую карикатуру Льюис считает неэффективной, т. к. она является «прямым результатом Импрессионизма» и рисования с натуры. Бердсли же преуспел в области «образной графики» (*imaginative drawing*) и оказал «большое влияние, особенно на рисунки в лучших зарубежных журналах комиксов». Самые одаренные рисовальщики в Германии согласились бы, что влияние Бердсли в последние пятнадцать лет больше, чем у любого другого европейского художника (*the influence of Aubrey Beardsley has been greater than that of any other European artist during the last 15 years*). По мнению Льюиса, незначительное влияние Бердсли в Англии (только буквальные имитации) связано с «литературной» стороной его гения, которая «была наименее важной и содержала все его современные «декадентские» атрибуты». Принимая высокую оценку графики Бердсли, Льюис противопоставляет его рисунки Джона Булля «утомленному и нейтральному Альбиону» или изображениям Лорда Китченера Бернардом Партриджем. Бернанд Партридж (Bernard Partridge, 1861–1945) иллюстративно представляет британского фельдмаршала Герберта Китченера (Herbert Kitchener, 1850–1916) на страницах «Панча». Тогда как у Бердсли юмористический собирательный образ англичанина Джона Булля выполнен как гротескный герой в цилиндре и плаще, с крыльями за спиной и на сапогах, с пером и ручкой, несущий в руках рекламу первого выпуска 1895 г. журнала «Савой» (Blast. 1915. № 2. P. 79)

Льюис видит преимущество художественного метода Бердсли в произведениях Огастуса Джона (Augustus Edwin John, 1878–1961), который создавая рисунки «коренастых смуглых» людей (*stumpy brown people*) и испанских цыган (*archaic and romantic Gitanos and Gitanas*), «эксплуатировал» интерес образованных англичан к экзотике (Blast. 1915. № 2. P. 80–81). В рисунках английской художницы-вундеркинда Памелы Бьянко (Pamela Bianco, 1906–1994) Льюис находит «печальную расслабленность» (*the sad relaxed quality*), «несвежесть» (*a unfresh*), «чувствительность» (*sensibility*) и подражание Бердсли («Childe Art and the Naif», 1919–1920).

Однако журнал «Желтая книга», где Бердсли был художественным редактором, Льюис резко характеризует как издание, в котором представлены «немощная и зловещая раса дьявольских денди и эротически раздутых дьяволиц и их выкидышей (*debile and sinister race of diabolic dandies and erotically bloated diablasses and their attendant abortions*), <...>, которые тиранили (*tyrannised*) лон-

донские умы в течение нескольких лет». Критик воображает ситуацию, когда несколько лет назад в Германии он наблюдал «многие фигуры семейства Бердсли, таких же энергичных и похожих на вампиров (*vigorous and vampire-like*), какими они были в каталогах Смитерса [издатель книг с рисунками Бердсли. – *И.Н.*], когда чернила еще не высохли» (*Blast*. 1915. № 2. P. 70–72). Позже Льюис обвинит Бердсли, а вместе с ним и Уайльда (которого в романе «Обезьяны Господни» (1923–1930) представил уничижительно через физиологичные описания и акцент на неприглядных сторонах жизни), в том, что они были «главными выразителями» пришедшего в 90-х гг. XIX в. из Франции в Англию «лихорадочного «дьяволизма»»: ...*the feverish 'diabolism' that flourished in the middle of the last century in France, and which reached England in the 'nineties', with Oscar Wilde and Beardsley as its principal exponents* (*The Enemy*. 1929. № 3. P. 30).

Льюис помещает Бердсли в контекст европейской живописи XIX–XX вв.: в ряд «причудливых» (*the Fanciful artist*) художников – Гюстава Моро и Уильяма Блейка, чье творчество «в такой же степени создано Природой, как кофейные чашки или фигура домовладелицы» («*The Bulldog eye's Depredations*», 1919–1920). К одной и той же «фазе европейской чувствительности» (*sensibility*) Льюис относит Бердсли и геометрического абстракциониста Эрбена, постимпрессиониста Гогена и экспрессиониста Модильяни («*Nature and the Monster of Design*», 1919–1920).

С девяностыми годами Уайльда и Бердсли Льюис соотносит новизну послевоенного балета Дягилева, восхищаясь экспериментальностью и отмечая предназначенность его для Высокой Богемы: *The Russian Ballet is the Nineties of Oscar Wilde and Beardsley staged for the High-Bohemia, evolved by the constellations of wars and revolutions of the past ten years*. Если ранний русский балет (например, «Петрушка» Стравинского) был «археологичен и романтичен», то поздние постановки отражают «фазу феминизма, которая нашла выражение в позолоченной Богеме великих столиц благодаря бесполой моде» (*Time and Western Man*. 1927. P. 49).

Исследуя истоки девяностых годов XIX в., ответственными за «бурные девяностые», за возникновение Уайльда, Бердсли и Саймонса Льюис делает, с одной стороны – «научный материализм викторианцев, дух меркантильности и неконформистское надувательство», с другой стороны – ««культурное» евангелие Арнольда и его войну против обывателей». Поэтому возникло очарование XVIII веком, Реставрацией, эпохой Августа, и идеализмом греческой культуры. Русский балет Дягилева возродил увядший дух «Желтой книги» и дал ему новую жизнь: *It was a revolt that raised up against the 'bourgeois' degeneracy of England the charms of the Eighteenth Century, the Restoration, or the Augustan Age, and more distantly the idealism of the Greek World. And the Russian Ballet, of the last un-russian phase, has revived the faded spirit of the Yellow Book, and given it a new dramatic life* (*Time and Western Man*. 1927. P. 51).

Таким образом, упоминания Обри Бердсли в десятке критических статей и глав в книгах на протяжении 1914–1929 гг., обнаруживают неоднозначное отношение Уиндема Льюиса к эпохе девяностых годов XIX столетия и к Бердсли. Признавая прежде всего его графический талант, Льюис критикует его декадентство, стоя на позиции маскулинности. Однако признается, что Бердсли гениально отразил свою эпоху и ее представителей. Отсылки к Обри Бердсли в статьях журналов «Взрыв» и «Враг», в главах книги «Время и человек Запада» демонстри-

руют влияние Бердсли на европейское и английское искусство. Льюис помещает Бердсли в широкий контекст изобразительного искусства рубежа XIX–XX вв. и ставит его достижения в графике рядом с постимпрессионизмом и экспрессионизмом. Высоко оценивая новаторство Бердсли, он видит в поздних балетах Дягилева его живое продолжение, отмечая их специфику.

Библиографический список

1. Красавченко, Т. Н. Английская литературная критика XX века / Т. Н. Красавченко. – М.: ИНИОН, 1994. – 282 с.
2. Кабанова, И. В. Английский роман тридцатых годов XX века / И. В. Кабанова. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1999. – 99 с.

Овчарова Екатерина Эдуардовна

канд. экон. наук, доцент (г. Санкт-Петербург, Россия)
ekbs@yandex.ru

НАУЧНАЯ ПАРАДИГМА ЭРАЗМА ДАРВИНА В РОМАНЕ БОНАВЕНТУРЫ «НОЧНЫЕ БДЕНИЯ» («NACHTWACHEN», 1805)

В этой статье идёт речь о романе Бонавентуры «Ночные бдения» В какой-то мере это роман воспитания, заканчивающийся полным разочарованием повзрослевшего героя абсолютно во всём Герой «Nachtwachen» стремится к познанию мира, знает о нём практически всё, что можно было знать к 1804 г., но это знание приносит ему лишь печаль. В частности, он делает довольно-таки обширные экскурсы в биологию, для чего обращается к знаменитому в то время английскому автору Эразму Дарвину (1731–1802), деду Чарлза Дарвина. Это был врач, знаменитый в своё время ученый-энциклопедист литератор. Он предполагал связь между человеком и обезьяной.

Ключевые слова: Бонавентура, Эразм Дарвин, «Ночные бдения», «Храм Природы».

В этой статье идёт речь о романе Бонавентуры «Ночные бдения» («*Nachtwachen*», 1805). Бонавентура – это псевдоним, он не раскрыт до сих пор, и вряд ли когда-нибудь это произойдёт. В качестве автора романа достаточно долго рассматривался философ Фридрих Шеллинг. Собственно, Бонавентура и есть псевдоним Шеллинга, под которым философ к моменту выхода романа уже напечатал четыре стихотворения в «Альманахе муз на 1802 год». Таким образом, в этой атрибуции долго не было никакого сомнения, она была указана и в литературных справочниках первой половины XIX в. Но поскольку сам Шеллинг по какой-то причине весьма настойчиво отрицал своё авторство – есть сведения, что философ скупал экземпляры романа для уничтожения и говорил знакомым, что не хочет даже слышать о романе, то постепенно вопрос сделался дискуссионным, и к концу XIX в. никакой уверенности в правильности его решения уже не было. Авторство приписывали целому ряду известных писателей. Тем не менее российский биограф философа, Арсений Владимирович Гулыга, был убеждён в том, что произведение создано Шеллингом, поэтому включил в биографию философа подробный пересказ романа Бонавентуры [2, с. 133–148]. Впрочем, в статье к русскому изданию романа 1990 г. сам же Гулыга указывает еще на одного возможного автора – или соавтора, Каролину Шеллинг, жену философа [3].

В какой-то мере это роман воспитания, заканчивающийся полным разочарованием повзрослевшего героя абсолютно во всём – и такой исход представляется вполне логичным завершением причудливо развивающегося действия. Рассказ