

## «ИСКУССТВЕННАЯ ПРИНЦЕССА» РОНАЛЬДА ФИРБЕНКА КАК СТИЛИЗАЦИЯ «ПОД ХОЛМОМ» ОБРИ БЁРДСЛИ

**Ирина Александровна Новокрещенных**

кандидат филологических наук, доцент Пермского государственного национального исследовательского университета (Пермь, Россия)

e-mail: ira-tabunkina@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0877-4823

**А**ннотация. Исследуется стилизация элементов художественного мира «Под Холмом» Обри Бёрдсли в большом романе Рональда Фирбенка «Искусственная Принцесса» с помощью историко-литературного, рецептивного, интертекстуального и интермедиального подходов, а также биографического метода. Стиль Бёрдсли осознается и воспроизводится Фирбенком через ряд мотивов (аромат, прическа, костюм) и принцип пастиша. Подробности биографии, приверженность дендизму, творческая манера, фрагментарность, незавершенность и жанровое сходство произведений позволяют Фирбенку как выразить чужой стиль – стиль Бёрдсли, отражающий эстетизм рубежа XIX–XX вв., так и свое отношение к нему – попытку реанимировать и возродить в условиях модернизма. Мотив аромата как яркое проявление синтетического стиля Бёрдсли Фирбенк заостряет, преувеличивает и концентрирует в сюжете «Искусственной Принцессы», что характерно для пастиша. Мотив прически в романе Бёрдсли – ключевой для создания интермедиального образа Венеры – подчеркивает ее красоту и величие. У Фирбенка прическа героинь (Принцессы и Великой Княгини) связана с парадоксальным соединением бытовых подробностей и философской категории времени. Мотив костюма, наиболее ярко представленный в сюжете туалета Венеры, формирует ее визуальный образ, напоминающий сюжеты итальянской и французской живописи XVII–XVIII вв. (А. Карраччи, Ф. Буше). Фирбенк в образе Принцессы тоже использует реминисценции из французской живописи XVII–XVIII вв., соединяя их с элементами декаданса и угловатой образностью модернизма. Стиль Бёрдсли – это устойчивая система мотивов и образов, характерных для стиля модерн и эстетизма конца XIX в. В течение десятилетия до 1925 г. Фирбенк модернистски стилизует эти мотивы, заостряет, преувеличивает их.

**К**лючевые слова: английская литература, стиль модерн, эстетизм, модернизм, стилизация, пастиш, Обри Бёрдсли, Рональд Фирбенк

Согласно концепции рецептивной эстетики, произведение «задает читателю очень определенные линии своего восприятия, используя текстуальные стратегии, открытые и скрытые сигналы, привычные характеристики и подразумеваемые аллюзии» [Яусс: 194]. Писатель, являясь одновременно читателем, создавая свое произведение, осуществляет «перевод» источника в иную эпоху, иную культурную традицию. Как писал Д.С. Лихачев, «всякое восприятие произведения искусства носит творческий характер и в той или иной мере совершается по “подсказке” художника» [Лихачев: 167]. «История Венеры и Тангейзера» (“The History of Venus and Tannhauser”) создателя стиля модерн в графике, английского денди Обри Бёрдсли (Aubrey Vincent Beardsley, 1872–1898), появившаяся в печати в 1896 г. с названием «Под Холмом» (“Under the Hill”), стала предметом стилизации в пастише “Dickens Up to Date” Ады Леверсон в журнале «Панч» (“Punch”) [Табункина 2010: 52–58; Табункина 2011: 11–18]. Еще один вариант реакции на стиль Бёрдсли, т. е. на эстетическое и содержательное единство сторон его произведения, был осуществлен английским писателем Рональдом Фирбенком (Arthur Annesley Ronald Firbank, 1886–1926) в небольшом романе «Искусственная Принцесса» (“The Artificial Princess”, публ. 1934).

### Методология и история вопроса

На основе историко-литературного, рецептивного, интертекстуального и интермедиального подходов, а также биографического метода мы исследуем стилизацию Рональдом Фирбенком произведения Обри Бёрдсли. Мы понимаем под стилем эстетическое и содержательное единство сторон художественного творения, а не просто речевой материал. В.М. Жирмунский писал, что стиль литературного произведения – это не только стилистика, его существенными элементами являются «темы, образы, композиция произведения, его поэтическое содержание, воплощенное словесными средствами, но не исчерпывающееся словом» [Жирмунский: 410]. Методика сравнения элементов стилей названных произведений Бёрдсли и Фирбенка заключается в анализе индивидуальной специфики художественного стиля каждого творения и установлении их сходств и различий. Проявления стиля являются выражением мировоззрения автора и соотносятся с эпохой. Мы акцентируем внимание на эстетико-поэтологических особенностях произведения Фирбенка, наследника дендистских настроений и эстетизма самого конца XIX в., на изучении художественного сознания эпохи. Использование характерных элементов чужого стиля происходит в пастише, для которого характерно ностальгическое настроение, отсутствие

«скрытых мотивов пародии», «сатирического импульса», смеха и ощущения некоей нормы [Джеймисон: 277].

Р.М. Дэвис в своей диссертации отмечает, что романы Фирбенка «не получили широкого распространения при его жизни: только два, “Тщеславие” (“Vainglory”, 1915) и “Гарцующий негр” (“Prancing Nigger”, 1925), появились без его финансовой поддержки в Америке» [Davis: 2]. У. Аллен в книге «Традиция и мечта» (1965) пишет об изобилии ярких талантов в английской прозе 1920-х гг.: одним из них был Рональд Фирбенк [Аллен: 82]. Х. Маес-Елинек, бельгийский литературовед чешского происхождения, в издании «Критика общества в английском романе между войнами» тоже придерживается мнения, что творчество Фирбенка было заметно в «суматошной и легкомысленной атмосфере» 1920-х гг. – он оказал определенное влияние, хотя о нем знали немногие [Maes-Jelinek]. Исследователи пишут о влиянии Фирбенка на писателей XX–XXI вв. [Adams: 17–18; Edwards: 90–191].

В небольшом романе Фирбенка «Искусственная Принцесса» сильны воспоминания об эстетизме 1890-х гг., чьим последовательным выразителем был Бёрдсли. Фирбенк же не принадлежал к поколению «лиловых девяностых» [Brook], но жил эпохой и стилем этого времени. Он продолжал «традиции дендиистского эстетизма», создавая произведения, «выдержанные в ретро тонально-

сти пряного декаданса *fin de siècle*» [Вайнштейн: 480]. Современник Фирбенка, критик и историк танца Сирил Бомонт (Seril William Beaumont) вспоминал, что вкусы Фирбенка в литературе «принадлежали к девяностым годам», а «барочный этюд Бердслея “Венера и Тангейзер” он нарек “отдохновенным”» [Фирбенкиана: 174]. Вивиан Холланд (Vyvyan Oscar Beresford Wilde), сын Оскара Уайльда, писатель и переводчик, пишет о бывшей у Фирбенка большой библиотеке английской поэзии 1890-х гг. и о том, что тот всегда восхищался этим периодом. Эрнест Даусон, Артур Саймонс, Обри Бёрдсли «были для него первейшими удовольствиями». Процесс чтения Фирбенком поэзии демонстративен и эстетизирован. Приведем цитату из воспоминаний Холланда в переводе В. Купермана:

«Он имел обыкновение читать стихи очень медленно, часто декламировал, с длинными паузами, чтобы дать словам и идеям погрузиться в его сознание. Для чтения он предпочитал тонкие тома, которые ему легко было держать в руке и – при любой помехе – класть в карман. Он также любил вид тонких томов на своих полках» [Фирбенкиана: 178].

Артист и писатель Холт Марвелл (наст. имя Albert Eric Maschwitz) вспоминает, что Фирбенк своим видом и речью поддерживал «дух девяностых» [Там же].

Творчество Фирбенка близко не только эстетизму рубежа XIX–XX вв., но и эскапиз-

му первых десятилетий XX столетия, на которые повлияли, в частности, события Первой мировой войны. Эскапизм проявился в отстранении от общественно-значимых вопросов и уходе в свой мир, в частную жизнь. Соединение эстетизма «конца века» и отвращения к серьезным социальным проблемам (“particular mixture of fin de siècle aestheticism and a distaste for serious social problems”) наблюдается в творчестве Фирбенка [Maes-Jelinek]. У. Аллен из 60-х гг. XX столетия утверждает: 20-е годы «стояли гораздо ближе к 90-м, чем мы теперь – к 20-м», система выражения Фирбенка «была чрезвычайно в современном духе» и стала литературным эквивалентом русского балета, живописи кубистов, музыки французской «Шестерки» [Аллен: 85], вдохновителями которой являются Эрик Сати и Жан Кокто. В.В. Ивашева заостряет внимание на сильном влиянии философии декаданса и модернистских течений в английской литературе 1910–1920-х гг. [Ивашева: 9].

Стиль Фирбенка, как справедливо отмечает литературовед Дж. Брук, «полон отголосков». Его «многочисленные заимствования» позволяют определить его как «стилизатора» (“pasticheur”) [Brooke]. О стилизации (“pasted”) Фирбенка пишут в контексте культуры кэмп (camp) 1920-х гг. [Nex: 172, 174; см. также Deutsch] и называют «зачинателем кэмп в модернистской литературе» [Edwards: 19]. Кэмп рассматривается, в част-

ности, как вариант дендизма, акцентирующий пристрастие к искусственному, преувеличенному, к гротеску [Вайнштейн: 471, 472]. Исследуя формы дендизма после Уайльда, О. Вайнштейн характеризует Фирбенка как «запоздавшего декадента и в жизни, и в творчестве», который «блестяще освоил кэмповую стилистику Оскара Уайльда» [Там же: 480]. По словам С. Уэнтрауба, произведения Фирбенка вторят искусственной грации «Под Холмом», а «Искусственная Принцесса» кажется его производной [Weintraub: 247]. По наблюдению П. Раби, в романах Фирбенка присутствует манера «Под Холмом» Бёрдсли [Raby: 113]. Другие изящные импровизации Фирбенка на тему Бёрдсли – это «Каприз» (“Caprice”, 1917) и «О причудах кардинала Пирелли» (“Concerning the Eccentricities of Cardinal Pirelli”, 1926) [Weintraub: 248].

Эти упоминания литературоведов о стилизации в творчестве Фирбенка необходимо пристально изучить, чтобы проследить закономерности развития творческого сознания от стиля модерн к первым десятилетиям XX в. То, что для Бёрдсли было проявлением эстетизма, для Фирбенка превращается в игру, пастиш. Мы анализируем конкретные аспекты стилизации «Под Холмом» Обри Бёрдсли в «Искусственной Принцессе» Фирбенка. Такая цель ранее не ставилась исследователями. Основание для сравнения произведений Бёрдсли и Фирбенка дает интермедialная и интертекстуальная при-

рода их произведений. Фирбенк стремился прочувствовать дендистскую эпоху Бёрдсли, чтобы, возможно, воссоздать ее. «Искусственная Принцесса» прочитывается как осознание и воспроизведение элементов чужого стиля с собственными литературными изысканиями Фирбенка с целью возможного воссоздания «эпохи Бёрдсли» в начале XX в., а Фирбенк становится «стилистическим мостом между эстетизмом конца века и фрагментарностью модернизма» [Deutsch: 470].

### Биографические параллели

Личное знакомство двух англичан вряд ли могло состояться: когда умер Бёрдсли, Фирбенку было 12 лет. Однако, как интересно заметил В.В. Кожин о Достоевском и Толстом, «в известном смысле отсутствие прямого общения даже углубляет тему взаимоотношений, то есть уводит ее в самую глубь личных и исторических судеб обоих поэтов» [Кожин: 143]. На 1890-е гг. приходится детство Фирбенка, а десятилетие между 1916–1926 гг., по замечанию У. Аллена, – как раз время создания основных романов [Аллен: 85]. Фирбенк знал о литературных и графических работах Бёрдсли: он собирал редкие книги с его произведениями [Edwards: 59]. Р. Эдвардс в диссертации «Рональд Фирбенк и наследие кэмп в модернизме» приводит свидетельства современников, мнения критиков и слова самого Фирбенка, сказанные в конце 1914 г., подтверждающие влияние на

него Бёрдсли: «...Был ли я поклонником Бёрдсли? <...> Итак, я знал Бёрдсли...!» [Edwards: 57]. В печати свидетельства о влиянии появились в 1917 г. и продолжались после смерти Фирбенка в 1926 г. [Edwards: 56–58].

Обратим внимание на сходства и различия в биографиях, поведении и творческой манере Бёрдсли и Фирбенка. Если Обри Бёрдсли родился и вырос в семье с крупными финансовыми затруднениями [Стерджис: 21–22], то Рональд Фирбенк, будучи сыном состоятельного члена Парламента сэра Томаса Фирбенка, жил благодаря большому наследству. Оба автора много путешествовали. Если география движения Бёрдсли сосредоточена в основном на теплом южном побережье Франции по причине болезни (туберкулез), то Фирбенк посетил Испанию, Италию, Северную Африку, Ближний Восток. Фирбенк придерживался мнения, отмечает О. Ситуэлл (Osbert Sitwell), что человек умирает в 25 лет [Sitwell: xi] – это возраст, когда не стало Бёрдсли.

Оба автора перешли в католичество: Бёрдсли в 24 года, а Фирбенк в 21. Обри Бёрдсли за год до смерти 31 марта 1897 г. был принят в лоно католической церкви. Журналист и критик Роберт Росс (Robert Baldwin Ross) пишет о серьезном отношении Бёрдсли к религии:

«Искренность его религиозных убеждений подтверждают те близкие, что оставались при нем не-

отлучно, и <...> легкомыслие и беззаботность его в разговоре были лишь поверхностны: он был всегда очень строг в своих религиозных воззрениях» [Бердслей 1992: 231].

Фирбенк в 1907 г. через месяц после званого ужина на празднование 21-летия Вивиана Уайльда, устроенного Р. Россом, в Кембридже был принят в лоно католической церкви [Hollinghurst 2006: 3]. Писатель и критик Алан Холлингхёрст (Alan James Hollinghurst) считает, что смех, который Фирбенк направляет на католическую церковь, «кажется общим с его веселым наблюдением за человеческими отношениями и институтами» [Hollinghurst 2001: 15]. Фирбенк утверждал, продолжает исследователь, что «его очень тронул мистический элемент в религии, и в одинокие месяцы между смертью его матери и его собственной он часто ходил молиться в склеп Святого Петра». Ритуалы испанского католицизма восхищали Фирбенка: в 1905 г. он провел шесть месяцев в Мадриде, а летом 1923 г. посетил Севилью, где «нашел» своего кардинала-архиепископа [Hollinghurst 2001: 15].

Для обоих авторов большое значение имели обстоятельства творческого процесса и материал, на котором они создавали свои произведения. По воспоминаниям поэта и критика А. Саймонса (Arthur Symons), Бёрдсли всегда носил с собой портфель из позолоченной кожи с великолепной старин-

ной разлинованной красным цветом бумагой, который часто открывал, чтобы внести несколько линий карандашом. Роман «Под Холмом» он писал в концертных залах, ожидая завершения танцев, и работал над ним с трогательным упорством [Beardsley 1925: 16]. Фирбенк, как вспоминает О. Ситуэлл, создавал свои романы на больших голубых почтовых открытках, куда крупным почерком вписывал несколько слов. В тот момент, когда он начинал вписывать еще одно слово на открытку (а места хватало примерно на 10 слов), прояснялась эксцентричность Фирбенка – он откладывал работу до следующего дня. Так открытки скапливались на столе [Firbank: xiv]. Дипломат сэр Колридж Кеннард (Sir Coleridge Kennard) вспоминает, что Фирбенк записывал «на длинных полосках бумаги случайные фразы, которые особенно поражали его», но они так и не складывались воедино, потому что «подводные камни сюжетосложения ставили его в тупик; это ведь была “такая скука”» [Фирбенкиана: 171–172].

И Бёрдсли, и Фирбенк были денди. Обри Бёрдсли – богемный эстет, ценитель искусства, чей образ ярко представлен в живописи и фотоискусстве. В окружении книг, рисунков на стене он запечатлен на фотографии 1898 г. господина Абея [Оскар Уайльд...: 54]. С тростью, в перчатках, костюме-тройке с галстуком-бабочкой и цветком в петлице запечатлел его Жак-Эмиль Бланш (Jacques-Emile Blanche) на портрете маслом, храня-

щемся в Национальной портретной галерее Лондона (1895) [Bade: 12]. Бёрдсли изображен на фоне пейзажа, как это характерно для живописи английского сентиментализма, однако очевидна искусственность его фигуры на фоне природы, нерастворенность в ней. На темперном холсте 1894 г. У.Р. Сиккерта (Walter Richard Sickert) белая трость, расположенная параллельно фигуре Бёрдсли, еще больше вытягивает вертикальную композицию полотна [Оскар Уайльд...: 73]. На этот же эффект «работает» клинообразная часть синих брюк, видимая у края пиджака. Прозрачность, болезненность ощущается в фигуре Бёрдсли-денди.

Рональд Фирбенк продолжает традицию дендизма, о чем свидетельствуют общавшиеся с ним современники [Вайнштейн: 596]. С. Бомонт вспоминает, что Фирбенк «обладал высокой и стройной фигурой; его конституция была почти по-женски деликатной. У него была осиная талия, излюбленная викторианскими денди. <...> Он всегда был чисто выбрит», носил перчатки и трость» [Фирбекиниана: 172–173]. Исследователи отмечают безукоризненную манеру одеваться, волнообразную походку и использование Фирбенком макияжа [Hollinghurst 2006: 3]. Его сестра Хизер собирала женские наряды, которые сейчас хранятся в музее Виктории и Альберта [Hollinghurst 2001: 7–8]. Коллекция этой светской львицы включает вечернюю и повседневную одежду, модели извест-

ных лондонских портных (Lucile, Mascotte), аксессуары [Walking Costume].

Вряд ли можно согласиться с утверждением А. Холлингхёрста о том, что ни один писатель-мужчина не выказывал «такого увлечения женской одеждой, как Фирбенк» [Hollinghurst 2001: 7]. Известен интерес старшего современника Фирбенка Оскара Уайльда к женскому костюму: выступление с лекцией о платье, практика изменения нарядов супруги Констанс, публикации «Женское платье» (“Woman’s Dress”, 1884) и «Еще о радикальных идеях реформы костюма» (“More Radical Ideas about the Dress Reform”, 1884). Еще раньше Уильям Моррис предлагал реформировать женское платье [Вайнштейн: 461].

Денди отличает забота о чистоте своего тела. Руки Бёрдсли становятся одним из главных объектов на фотографии 1894 г. Ф.Г. Эванса (Frederick Henry Evans). Ракурс снизу акцентирует внимание на руках с тонкими пальцами, на ногтях и белом манжете. Руки словно пьедестал для лица с полуопущенными веками и носом с орлиным профилем. Выступающие вены на руках, главных для художника, подчеркивает белизна манжет и воротничка [Оскар Уайльд...: 53]. Советский искусствовед, автор монографий о Бёрдсле на русском языке А.А. Сидоров замечает, что на этой фотографии Бёрдсли «прячет свои щеки руками», а пальцы «поразительны своей нервозностью и выразительностью» (цит. по: [Бердслей 2002: 196]). О бе-

лых и хорошо ухоженных ногтях Фирбенка упоминает С. Бомонт: ногти были «длинными и лакированными, и – что необычно для мужчины – он красил их в насыщенный карминный цвет» [Фирбенкиниана: 173].

Волнообразная линия модерна является знаком эпохи. Она же переносится и на облик Фирбенка: это названная выше А. Холлингхёрстом «волнообразная походка». Холт Марвел, подчеркивая удобу Фирбенка («узкое тело, беспокойное»), сравнивает его извивания с корзиной змей [Там же: 195]. Еще одна примета модерна – бабочка, которая была символом на листах Бёрдсли «Глаза Ирода», «Обрамление для титульного листа», «Иоаканан и Саломея» к драме О. Уайльда «Саломея» (1894) и «Странные создания» к повести Лукиана «Правдивая история» [Бердслей 2002: 60, 63, 65]. Бабочка становится личным символом Фирбенка. Э.М. Форстер и Л. Вулф уподобляли его бабочке [Edwards: 87], и сам он говорил о себе как о бабочке (цит. по: [Фирбенкиниана: 184]).

### **Фрагментарность и незавершенность произведений**

«Под Холмом» Бёрдсли – фрагментарное произведение, которое выстраивается как сцены и ситуации [Савельев: 21, 22] и открывается в историю культуры [Бочкарева, Табункина: 175]. Неустойчивость объема произведения из-за частичной публикации четырех глав сначала в журнале “The Savoy”

(январь, апрель 1896 г.), а после смерти автора уже в большем объеме в формате книге (1904, 1907, 1998), свидетельствуют об его фрагментарности и незавершенности. Десятая, последняя из написанных глав романа завершается обедом и прослушиваем оперы в мастерской художника Де Ла Пина, а последнее предложение намекает на дальнейшие описания интерьера столовой, которые не состоялись: “The sale á manger at De La Pine’s was quite the prettiest that ever was” [Beardsley 1996: 123]. Эта глава, соединившая подробные описания нарядов героев и их портреты, экфрасис живописного полотна, музыкальные реминисценции, могла бы стать центральной в сюжете романа Бёрдсли, который был полон творческих планов и хотел создать большую книгу с множеством иллюстраций (“in book form with numerous illustrations” [The Letters...: 135]).

Замысел Бёрдсли по написанию «Истории о Венере и Тангейзере» напоминает идею французских символистов о создании «синтетической», универсальной Книги по примеру «Книги» Малларме [Бочкарева, Табункина: 132]. «Искусственную Принцессу» критики тоже называют book: short book [Braybrooke: 39]. Малый объем книги привел к тому, что она, парадоксально комментирует Н. Брейбрук, осталась не издана при жизни, потому что только известные авторы могут позволить себе издавать короткие книги [Braybrooke: 39].



Фрагментарность и незавершенность произведения Фирбенка связана с длительностью его создания, как отмечает М. Бенковиц, на протяжении 1906–1912, 1924–1925 гг. (цит. по: [Severi: 55]). Р. Эдвардс обозначает более крупные периоды работы над произведением: начато до 1915 г., переработано в 1925 г., опубликовано в 1934 г. [Edwards: 56]. Фрагментарность усматривается также в отсутствии причинно-следственных связей в художественном мире произведения и отрицании привычной романной структуры при наличии диалога как повествовательной формы [Аллен: 84; Davis: 33; Maes-Jelinek], отстраненности автора [Maes-Jelinek]. Фрагментарность диалогов, обнаруженную Р.М. Дэвисом в романе «Склонности» (“Inclinations”, 1916), можно увидеть и в «Искусственной Принцессе» [Davis: 7]. Так, если в первых двух частях этого романа логическая нить диалогов хоть и прерывается описаниями и отступлениями, но все же идет последовательно, то в третьей части произведения действие во Дворце и диалоги героев пересекаются с сюжетом театрального представления, а завершается роман внезапным криком петуха и упоминанием о Шантеклере [Firbank: 287]. Многие фразы из «Искусственной Принцессы», как отмечает Н. Брейбрук, повторяются с небольшими изменениями в последующем произведении – в «Цветке под ногой» (“The Flower Beneath the Foot”, 1923) [Braybrooke: 39–40]. Например, в этом

романе упоминаются не только имена авторов и произведений мировой литературы, но и произведения самого Фирбенка, о котором ведут разговоры герои произведения.

### **Жанровое сходство произведений**

В произведениях и Бёрдсли, и Фирбенка, как в хронотопе рыцарского романа, можно обнаружить «чудесный мир в авантюрном времени» [Бахтин: 83]. Бёрдсли интерпретирует миф о Тангейзере и его путешествии к горе Венеры, о приключениях там, о жизни с античной богиней. Таким образом, в произведении есть характерные для жанра романса красочные сцены (“colorful scenes”), страстная любовь (“passionate love”) и сверхъестественные приключения (“supernatural experience”) [Shaw: 236]. В произведении Фирбенка несмотря на то, что действие происходит во Дворце и в безымянном Городе, упоминаются Война и Революция, а герои ездят на омнибусах и являются представителями правящей династии, описываемые события настолько нереалистичны и парадоксальны, что делают повествование неправдоподобным, фантастичным. Хотя литературоведы называют «Искусственную Принцессу» повестью (short novel) [Hollinghurst 2006: 6] и романом [Davis], этот текст, на наш взгляд, как и «Под Холмом» Бёрдсли, приближается к роману с динамичным сюжетом (romance). А если называть его романом, то необходимо учитывать больше средневековую традицию

жанра 'romance', а не жанра 'novel' Нового времени.

Х. Маес-Елинек отмечает умение Фирбенка уловить и точно воспроизвести тон бесполезного социального общения, которое состоит в бессвязных разговорах и болтовне: «Фирбенк умеет разговаривать и, как магнитофон, без комментариев записывает бессвязные разговоры, составляющие болтовню толпы» [Maes-Jelinek]. Исследовательница отмечает, что этот прием, выражающий новый ритм жизни XX в. и ставший у Фирбенка доминантой творчества, был открыт им Олдосу Хаксли и Ивлину Во [Maes-Jelinek]. Однако подобную иллюстрацию светских разговоров мы наблюдаем еще в драме «Школа злословия» ("The School for Scandal", 1777) П. Шеридана.

Несколько глав из произведения Бёрдсли «История Венеры и Тангейзера» были опубликованы в журнале "The Savoy" с названием «Под Холмом» и измененными именами героев на Елену (Helen) и аббата Фанфрелюша (Abbé Fanfreluche). Смена имени героини создает аллюзию на образ Елены Прекрасной, за которой Фауст во второй части драматической поэмы Гёте спускается в подземное царство к таинственным Матерям [Бочкарева, Табункина: 133]. Обращение к «Фаусту» есть и у Фирбенка: Принцесса (Princess) сравнивает содержание записки в сиреневом конверте, пахнущем нарциссами, в которой Святого Иоанна Пелегринна приглашают на

праздник во Дворец, с содержанием второй части поэмы: оно так же темно, как вторая часть «Фауста», «да, пожалуй, темнее» ("It is as obscure as the second part of 'Faust'; indeed it is a good deal more so" [Firbank: 245]). Подчеркивание темноты содержания поэмы Гёте, возможно, вскрывает в целом «эстетическую невосприимчивость читающей Европы XIX и XX веков ко "второму Фаусту"», о которой упоминает в середине XX в. переводчик, автор статей о Гёте Н. Вильмонт [Вильмонт: 15]. Название третьей главы произведения Фирбенка – «Вальпургия (пристойная)» [Фирбенк: 133] ("Walpurgis – (Polite)" [Firbank: 268]) также отсылает к философской поэме Гёте. Стиль Бёрдсли осознается Фирбенком через ряд взаимосвязанных мотивов, наиболее значимых для художественного мира «Под Холмом». Это мотив аромата, мотив прически и мотив костюма.

### **Мотив аромата**

Мотив аромата как яркий элемент стиля Бёрдсли Фирбенк заостряет, преувеличивает, концентрирует, что характерно для пастыша [Дайер: 103]. Пространство Холма Венеры в романе Бёрдсли наполнено ароматами (scented), упоминание о разнообразных запахах присутствует практически в каждой главе. Это надушенные волосы и руки Венеры (гл. 2, 10), душистые ткани обуви, приготовленной для богини (гл. 2), запахи, которые издавал Спорион и пришедшие с ним в лес пер-

сонажи балета, показанного Венере и Тангейзеру (гл. 5), благоухание в павильонах Венеры, которое источали огромные ветви красных роз, кушетки и подушки, пахнущие духами L'Eau Lavante, приготовленные Шатлином (гл. 6), запахи цветов в парках и садах Венеры (гл. 9), благоухающая вода бассейна, в котором купается Тангейзер (гл. 7). Аромат духов и надушенные предметы представлены как элементы интерьера и пространства Холма.

У Фирбенка появление запаха духов, названное тайной и интригой, в сюжете романа представляет отдельную важную, сопоставимую с появлением нового героя сцену: "... she pondered the matter. Here was some mystery brewing; some intrigue to unveil" [Firbank: 254]. «Но что это за тяжелый, навязчивый аромат вожаденно задержался в воздухе, ослабляя нравственность чувств, отменяя добрые намерения (если таковые имелись)», – с такой объемной характеристики начинается история появления запаха духов в будуаре Принцессы и ее реакция на аромат [Фирбенк: 110]. Она принимает и определяет запах лимонного цвета и акации, возможно, туберозы: «Так и есть, духи, и самого отгаливающего рода – “Старая кокотка”» [Там же]. Преувеличена отрицательная реакция героев на духи: Королева их не терпит, Король против них возражает. Парадоксальна реакция Принцессы – она ненавидела духи, «поскольку не могла сама применять» [Там

же]. Столь же парадоксальна утверждаемая Принцессой зависимость морального облика женщины от применения ею духов: «Женщина с надушенным платком не может считаться достойной особой» [Там же].

По-французски названы духи (Vieille Cocotte), место продажи (Kiosque) и имя продавца (Madam Carmen) [Firbank: 254]. Мадам Кармен в Казино продает духи «маленькими зелеными пузырьками с перевязями из веселых бантов». Ее облик таинственен и декоративен. Она улыбается самой себе, на ней ожерелье, серьги из стекла (in a paste), а лицо плотно напудрено, словно присыпано мукой [Фирбенк: 254]. Мысли Принцессы по «расследованию» проникновения духов во Дворец названы «спиралями несообразностей» (“spiral of inconsequences”) и придают происшествию с духами значительность: «Но как сумела Баронесса раздобыть преступное вещество? <...> Вчера вечером в театре Баронесса попросила разрешения удалиться во время антракта <...> По возвращении Баронесса держалась странно – тогда-то она, должно быть, и раздобыла духи» [Там же]. Фирбенк преувеличивает роль духов в жизни героев приемом олицетворения: аромат «нелепо задерживался, мешкал в соответствии со своим именем, и много времени прошло, прежде чем запах решил отбыть и ускользнуть в окно» [Там же: 113]. Мотив аромата, будучи сконцентрирован в одной главе, становится элементом пастиша и от-

сылает к произведению Бёрдсли, в котором аромат был элементом туалета Венеры, необходимой частью интерьеров и всего пространства Холма.

Сюжет туалета Венеры играет важную роль в хронотопе Холма у Бёрдсли и представлен во второй главе романа. Ход туалета подчеркнут временными наречиями (“As toiled ... The report and coiffing...”), а финальный аккорд сцены – голосом повествователя (“It would ..., I should...”) [Beardsley 1996: 81]. Туалет в «Искусственной Принцессе» Фирбенка распадается на отдельные мотивы – мотив прически и мотив костюма, которые в романе проявляются в эпизодах, относящихся к разным ситуациям и героям, появляющимся внезапно и вдруг исчезающим из сюжета.

### **Мотив прически**

Мотив прически открывает посвященную туалету Венеры главу “Of the manner in which Venus was coiffed and prepared for supper”. Процесс создания куафюры вынесен в заглавие, названо имя парикмахера (Cosme), идет речь о надушенных волосах Венеры, а также «серебряных щипчиках», согретых ласками пламени, «прелестных замысловатых локонах» богини [Бердслей 2001: 46]. У Фирбенка сцена укладки прически перед туалетным столиком тоже есть, но она помещена в контекст образа Великой Княгини (Grand Duchess). Героиня укладывает прическу перед зеркалом:

«Сколько бы ни навещала дворец великая княгиня, она неизменно опаздывала к обеду: усаживалась в царственной позе перед туалетным столиком и укладывала прическу en coiffonne, забывая о времени, нраве королевы и остывшем супе – и мечтала, мечтала...» [Фирбенк: 104].

Сцена представления великой княгини перед туалетным столиком создана как пастиш, который напоминает о туалете Венеры, соединяет царственный внешний вид Княгини, бытовые подробности (остывший суп) и философские категории (время, мечты). Принцесса только подражает ей, причем не во внешнем облике, а в мечтах о замужестве:

«Принцесса разделяла ту же слабость. Откинувшись назад, прижав указательный палец к щеке, Принцесса пытливо смотрелась в зеркало и чувствовала себя замужней дамой» [Там же: 105].

«Венерины» атрибуты, как то прическа, расположение за туалетным столиком, создающие величественный облик богини, – не относятся к Принцессе. В туалете Венеры был важен процесс причесывания, ему уделено все внимание повествователя, а завершение причесывания, макияжа, одевания означает завершение туалета. Для Принцессы прическа связана с подражанием, бытовыми подробностями и философским ощущением времени.

Принцесса смотрится в зеркало, чтобы изучить свое сходство с кем-то, кого не называет повествователь, заменяя имя отточием:

«Сжимая пальцы, расширяя зрачки, Принцесса дотошно изучала себя в зеркале. Какая роковая красота! Какая чудесная выразительность! Разумеется. Только унылые родственники или глупые придворные могут не заметить точнейшего сходства...». Это может быть сходство с французской королевой Марией Лещинской, супругой Людовика XV, чей портрет разглядывает Принцесса. Это также может быть сходство со Святым, о котором также шел разговор Принцессы и Баронессы: «В своем воображении она уже видела, как Баронесса восседает на колене Святого, а ее пылкая рука обвивает пророческую шею» [Фирбенк: 114].

Эмоциональное разглядывание себя в зеркале соединяется с разглядыванием полотна.

### **Мотив костюма и экфрастические реминисценции**

Образ Венеры в романе Бёрдсли, дополненный экфрастическими ассоциациями со скульптурами богини в Ватикане, Лувре, Уффици, Британском музее, а также живописной традицией сюжета туалета Венеры кисти Аннибалле Карраччи и Франсуа Буше, «ориентирует на визуальность образа богини любви» [Бочкарева, Табункина: 137]. Визуальный облик героини, дрожание кружев, обрамляющих ее фигуру, скинутый халат,

ее представление перед зеркалом, описание шеи, плеч, груди, рук и ног напоминают как миф о рождении Венеры, так и сюжеты итальянской и французской живописи XVII–XVIII вв.

У Фирбенка образ Принцессы тоже создан реминисценциями из живописи XVII–XVIII в. в сочетании с чертами английского декаданта [Новокрещенных: 192–197]. Принцесса понимает недостатки крайней утонченности, при этом она всегда поступает нескромно, что проявляется в выборе безрасчудных туалетов, которые, по счастью, всегда идут ей:

“Realising to the full the drawbacks of an extreme finesse, the Princess’s choice of gowns was nearly always indiscreet; but happily reckless toilettes suited her”. Один из таких туалетов представлен в следующей сцене: “To-day, the wicked thing wore masses of lace with twists of riband termed ‘Inspirations’ and no particular sleeves; her slender arms like the stem of flowers fainting away to the pointed finger-tips that seemed to evaporate and lose themselves in other” [Firbank: 242].

На Принцессе, как на Венере, платье из кружев. Величественный облик Венеры перед зеркалом в волнах кружев напоминает рождение из пены: “Venus slipped away the dressing-gown, and rose before the mirror in a flutter of frilled” [Beardsley 1996: 81]. Принцесса тоже в кружевах, но ее наряд состоял

из лент с названием «Вдохновение», которые переплетались. Если у Венеры изящные и гармонично сложенные руки (“loosely, but delicately articulated” [Beardsley 1996: 81]), то руки Принцессы подобны стеблям цветов, которые сужаются к заостренным кончикам пальцев, испаряются и растворяются. Они напоминают об угловатой образности модернизма. Сравнение Принцессы с марионеткой и отказ ей в простоте (“radiant matronette” [Firbank: 242]) созвучен настрою модернизма по созданию рассеянного мира героя.

Венера у Бёрдсли по завершении туалета снимает халат (“slipped away the dressing-gown”), но натягивает перчатки (“slipped on her gloves”), что подчеркивает чувственность героини [Beardsley 1996: 82]. В «Искусственной Принцессе» Фирбенка тоже есть героиня, натягивающая длинные белые перчатки (“drew on her long white gloves” [Firbank: 268–269]) – это придворная дама, *Mistress of the Robe*. Такой пост при британском королевском дворе подразумевал ведение одежды и украшений королевы, организацию фрейлин и обязанности на государственных церемониях. Если у Бёрдсли придворная дама *La Popelinière* только подает Венере желтое платье, то у Фирбенка придворная дама, статус которой переведен В. Куперманом как обергофмейстерина [Фирбенк: 134], является либреттистом, дирижером, композитором и хореографом демонстрируемой в третьей главе романа пьесы. По сути, она исполняет

роли, которые были у дирижера Титуреля де Шантефлер в романе «Под Холмом».

Венера у Бёрдсли – это мифологическая героиня, без возраста, при этом она утонченна и величественна одновременно, она изысканна и изящна. Принцессе у Фирбенка семнадцать, но, отправляясь играть в Казино, она пудрит волосы и надевает бриллиантовые серьги и объявляет себя двадцатидвухлетней. Акцент на характере – «злюка» (“wicked thing”) [Firbank: 242] – подчеркивает индивидуальность героини, а Королева-мать указывает на ее андрогинность, сравнивая с высокорослым мальчишкой (“tall-tall schoolboy” [Firbank: 92]). Для Венеры же рост – показатель ее красоты: “She was adorably tall and slender” [Beardsley 1995: 81].

Христианскую символику (туалетный столик, сияющий как алтарь, единорог) Бёрдсли «примеряет» на античную богиню, играя христианской атрибутикой, «создавая новые мерцания смыслов» [Бочкарева, Табункина: 174]. Фирбенк же не только напрямую сравнивает Принцессу с Богородицей на треношнике, но смело и парадоксально заявляет, что ей, как и Богородице, не хватало чувственности: “Like a Virgin in a missal her figure lacked consequence – sex” [Firbank: 242]. Декадентский образ Принцессы-марионетки у Фирбенка снижен по сравнению с образом античной богини Венеры у Бёрдсли, которая одновременно величественна и изящна.

Сюжет туалета Принцессы распадается по главам, повествование о нем ахронично: в конце первой главы перед вечерним праздником она распорядилась о горячей ванне, как у царицы Савской, в третьей появляется на представлении уже одетой. Но в середине третьей главы есть ретроспекция в допраздничное время, когда Принцесса, ожидающая Баронессу с новостями о том, видела ли она Святого и как он выглядит, только готовится к вечернему туалету. Туалет Принцессы представлен не как завершённое действие, подчеркивающее величие и красоту героини, а как продолжающаяся сцена: прическа полужаконачена, надет китайский халат. Одежда Венеры в начале одевания – тоже халат, домашний, маленький, чёрный с лиловым. Рисунок ткани, из которой шит халат Принцессы, становится целой картиной, напоминающей об интересе начала XX в. к восточной культуре:

«...китайский халат, украшенный джонками, плывущими по морю цветов. Морская пена превращалась в бутоны сливовых деревьев и выплескивалась прямо к открытым дверям пагод, которые зовуще выглядывали из-под дымчатых облачков» [Фирбенк: 146].

Однако действия Принцессы в этом халате – она пугала жемчужной ниткой нетопырей – вносят абсурд и фантастичность в ее облик во время вечернего туалета.

### Заклучение

Сюжет туалета Венеры становится организующим центром повествования в романе «Под Холмом» и в целом в художественном мире Бёрдсли, реализуясь не только в словесных опусах, но и на его графических листах к произведениям А. Поупа и О. Уайльда («Туалет Белинды», «Туалет Саломеи»). Мотив аромата, костюма, прически, важные в их единстве для синтетического стиля Бёрдсли и призванные создать образ богини Венеры, в «Искусственной Принцессе» Фирбенка «разбросаны» и связаны с разными героями – Принцессой, обергофмейстерианой, Великой Княгиней. Фрагментарность произведения отражена в его названии – “The Artificial Princess”: «искусственный» в значении ‘сделанный, скопированный с природного’. Образ Принцессы построен из фрагментов, и мир, в котором она существует, тоже фрагментарен, прерывист. Если процесс создания куафюры и макияжа Венеры у Бёрдсли цельный, законченный, завершается представлением богини у зеркала во всей ее красоте, восхищением придворных и повествователя, то туалет Принцессы у Фирбенка показан не в одной цельной сцене, а разорван по главам, нет триумфа красоты и величия героини. Атрибуты сюжета туалета, известные нам по роману Бёрдсли, в произведении Фирбенка представлены в ином контексте и связаны с другими персонажами, которые выдвигаются на первый план и затемняют Принцессу.

Мотивы аромата, прически, костюма, складывающиеся у Бёрдсли в сюжет туалета Венеры, произведение Фирбенка делает пастишем: мотивы относятся к разным героям, которые могут внезапно появляться и исчезать из повествования, и ситуациям, подчеркивающим парадоксальность мира Дворца. Фирбенк выбирает мотив, помещает его в другой сюжетный контекст, чем у Бёрдсли, выпячивает деталь, эпизоды. Образ Венеры создан синтезом чувств, ощущений и визуальных ассоциаций. У Фирбенка также это есть при создании образа Принцессы. Отличие в том, что Фирбенк парадоксально и афористично комментирует детали облика Принцессы. Появляются персонажи, которые внезапно исчезают после сравнения их с Принцессой. Сходство произведений Бёрдсли и Фирбенка во фрагментарности, жанре, сближает авторов интерес к дендизму и эстетизму. Различие обусловлено движением стилевых мотивов от высоты и оторванности эстетизма к бытовизму и практицизму модернизма в пастише Фирбенка «Искусственная Принцесса». Фирбенк вбирает опыт Бёрдсли и его произведения «Под Холмом» и отталкивается от него. Воспроизводя и осозная чужой стиль, он создает пастиш. Цельная сцена туалета Венеры из романа Бёрдсли как бы распадается, интерпретируется множеством фрагментов других эпизодов и героев Фирбенка.

Бёрдсли и Фирбенк принадлежат к разным поколениям английской литературы.

Стиль Бёрдсли – это устойчивая система признаков в образной и мотивной структуре, характерной для стиля модерн и эстетизма конца XIX в. В течение десятилетия до 1925 г. Фирбенк модернистски стилизует эти мотивы, заостряет, выпячивает, преувеличивает их – так проявляется его реакция на чужой стиль. Он создает интертекстуальный пастиш с помощью преувеличения элементов стиля, помещения их в другой контекст, чтобы показать новую эпоху, нового героя, привлеченного свободой эстетизма.

#### Литература

Аллен, У. Традиция и мечта / пер. с англ. В. Харитоновой, А. Мулярчика. М.: Прогресс, 1970.

Бахтин, М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000.

Бердслей, О. Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма / сост. Л. Володарская. М.: Эксмо-пресс, 2001.

Бердслей, О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / сост. А. Басманов. М.: Игртехника, 1992.

Бердслей, О. Шедевры графики / сост. И. Пименова. М.: Изд-во Эксмо, 2002.

Бочкарева, Н.С., Табункина, И.А. Художественный синтез в литературном наследии Обри Бёрдсли. Пермь: Перм. гос. ун-т., 2010.



Вайнштейн, О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

Вильмонт, Н. Гёте и его «Фауст» // Гёте, И.В. Фауст / пер. Б. Пастернака. М.: Издательство АСТ, 2020. С. 5–15.

Дайер, Р. Пастиш / пер. с англ. И. Кушнаревой; под науч. ред. Е. Бондал. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2021.

Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма // Современная литературная теория. Антология / сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 272–293.

Жирмунский, В.М. Стихотворения Гёте и Байрона «Ты знаешь край?..» (“Kennst du das Land?..” – “Know Ye the Land?..”). Опыт сравнительно-стилистического исследования // Жирмунский, В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. С. 408–426.

Ивашева, В.В. Литература Великобритании XX века. М.: Высш. шк., 1984.

Кожин, В.В. Тютчев. М.: Молодая гвардия, 1988.

Лихачев, Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л.: Наука, 1973.

Новокрещенных, И.А. Рецепция французской живописи XVII–XVIII веков в «Искусственной принцессе» Рональда Фирбенка // Филология и культура. 2021. Вып. 4(66). С. 192–197. DOI: 10.26907/2074-0239-2021-66-4-192-197

Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России / Авт. текстов: О.Н. Аверьянова, З.А. Бонами, Е.С. Вязова и др. М.: ABCdesign, 2014.

Савельев, К.Н. «История Венеры и Тангейзера» О. Бердслея как мифологема английского декаданса // Вестник Оренбургского государственного университета. 2005. № 5. С. 20–24.

Стерджис, М. Обри Бердслей. Биография / пер. с англ. К. Савельева. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014.

Табункина, И.А. «Литература повторяется»: стилизация рококо в пастише Ады Лерверсон на романы Чарльза Диккенса и Обри Бёрдсли // Формы выражения кризисного сознания в литературе и культуре рубежа веков: коллективная монография / Н.С. Бочкарева, И.А. Табункина, Б.М. Проскурнин, Д.С. Туляков, А.Ю. Братухин, Л.В. Братухина, И.А. Авраменко, Е.А. Князева, И.В. Сулова, И.И. Гасумова, В.С. Дарененкова; под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. Перм. гос. нац. иссл. ун-т. Пермь, 2011. С. 11–18.

Табункина, И.А. «Чужое слово» в английской литературе: от реализма к *fin de siècle* // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. № 1(7). С. 52–58.

Фирбенк, Р. Фирбенкиана // Искусственная Принцесса / пер. В. Купермана. Тверь: Kolonna Publications, Митин журнал, 2004. С. 164–197.

Фирбенк, Р. Искусственная Принцесса / пер. В. Купермана. Тверь: Kolonna Publications, Митин журнал, 2004.

Яусс, Г.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология / сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 193–200.

Adams, D. (2018). Morality as a matter of taste: the fiction of Ronald Firbank. *The Cambridge Quarterly*, 47 (1), 17–35. <https://doi.org/10.1093/camqtly/bfx040>

Bade, P. (2001). *Aubrey Beardsley*. New York: Parkstone Press Ltd.

Beardsley, A. (1925). *The art of Aubrey Beardsley*. New York: The Modern library.

Beardsley, A. (1996). *Under the hill*. In O. Wilde, *Salome*; A. Beardsley, *Under the Hill*. London: Creation Books, 65–123.

Braybrooke, N. (1962). Ronald Firbank, 1886–1926. *Dalhousie Review*, 42 (1). Retrieved from: [https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/58893/dalrev\\_vol42\\_iss1\\_pp38\\_49.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/58893/dalrev_vol42_iss1_pp38_49.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (date of access: 27.07.2022)

Brook, J. (1951). *Ronald Firbank*. Retrieved from: <https://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/brookej/firbank/index.htm> (date of access: 08.10.2021).

Davis, R.M. (1964) *The externalist method in the novels of Ronald Firbank, Carl van Vechten, and Evelyn Waugh* (Unpublished PhD Dissertation, University of Wisconsin).

Deutsch, D. (2015). Robust body and social souls: reassessing Ronald Firbank's effeminate queer men. *Studies in the Novel*, 47(4), 469–490.

Edwards, R.D. (2021). *Ronald Firbank and the legacy of camp modernism* (PhD Thesis, Birkbeck, University of London). Retrieved from: <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/47553> (date of access: 01.08.2022)

Firbank, R. (1981). Five novels. In R. Firbank, *The artificial princess*. New York: New Directions, 241–287.

Hext, K. (2020). Rethinking the origins of camp: the queer correspondence of Carl Van Vechten and Ronald Firbank. *Modernism/modernity*, 27 (1), 165–183. <https://doi.org/10.1353/mod.2020.0007>

Hollinghurst, A. (2001). I often laugh when I'm alone: the novels of Ronald Firbank. *The Yale Review*, 89 (2), 1–18. Retrieved from: <https://doi.org/10.1111/0044-0124.00489> (date of access: 27.07.2022).

Hollinghurst, A. (2006). *Ronald Firbank* (revision of the third of Lord Northcliffe's Lectures given at University College, London, October 2006). Retrieved from: <https://theflowerbeneaththefoot.files.wordpress.com/2017/09/northcliffe-lecture.pdf> (date of access: 27.07.2022).

Maas, H. (Ed.). (1970). *The letters of Aubrey Beardsley*. Rutherford: Fairleigh Dickinson university press.

Maes-Jelinek, H. (1970). *Ronald Firbank*. In H. Maes-Jelinek, *Criticism of society in the*

*English novel between the wars*. Liège: Presses universitaires de Liège, 231–240. Retrieved from: <https://doi.org/10.4000/books.pulg.879> (date of access: 01.08.2022).

Raby, P. (1998). *Aubrey Beardsley and the nineties*. London: Collins&Brown.

Severi, R. (2001). Tecnica narrativa e tradizione letteraria in “The artificial princess” di Ronald Firbank. In R. Severi, Oscar Wilde & Company. *Sinestesia Fin de Sècle*. Bologna, Patron, 55–66.

Sitwell, O. (1981). Introduction. In R. Firbank, *The artificial princess*. New York, vii–xxxii.

Shaw, H. (1972). *Concise dictionary of literary terms*. New York: VcGraw-Hill.

Walking Costume. (n.d.). Retrieved from: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1389550/walking-costume-reville--rossiter/> (date of access: 24.08.2022).

Weintraub, S. (1967). *Beardsley. A biography*. New York: Braziller.

### References

Adams, D. (2018). Morality as a matter of taste: the fiction of Ronald Firbank. *The Cambridge Quarterly*, 47 (1), 17–35.

Allen, W. (1970). *Tradition and dream* (V. Kharitonov, & A. Mulyarchik, Trans.). Moscow: Progress.

Averyanova, O.N., Bonamy, Z.A., Vyazova, E.S., et. al. (2014). *Oscar Wilde. Aubrey Beardsley. Vzgljad iz Rossii*. [Oscar Wilde. Aubrey Beardsley. View from Russia]. Moscow: ABCdesign.

Bade, P. (2001). *Aubrey Beardsley*. New York: Parkstone Press Ltd.

Bakhtin, M.M. (2000). *Epos i roman* [Epic and novel]. Saint Petersburg: Azbuka.

Beardsley, A. (2001). *Mnogolikiy porok: istoriya Venery i Tangeyzera, stikhotvoreniya, pis'ma* [Vice of many faces: the story of Venus and Tannhäuser, poems, letters]. Moscow: Eksmo-press.

Beardsley, A. (1992). *Risunki. Proza. Stikhi. Aforizmy. Pis'ma. Vospominaniya i stat'i o Berdsleye*. [Drawings. Prose. Poetry. Aphorisms. Letters. Memoirs and articles about Beardsley] (A. Basmanov, Ed.). Moscow: Igra-tekhnika Publ.

Beardsley, A. (2002). *Shedevry grafiki* [Masterpieces of graphics] (I. Pimenova, Ed.). Moscow: Izdatel'stvo Eksmo.

Beardsley, A. (1925). *The art of Aubrey Beardsley*. New York: The Modern library.

Beardsley, A. (1996). Under the hill. In O. Wilde, *Salome*; A. Beardsley, *Under the Hill*. London: Creation Books, 65–123.

Bochkareva, N.S., & Tabunkina, I.A. (2010). *Khudozhestvennyy sintez v literaturnom nasledii Obri Berdsli* [Artistic synthesis in the literary heritage of Aubrey Beardsley]. Perm': Perm State University Press.

Braybrooke, N. (1962). *Ronald Firbank, 1886-1926. Dalhousie Review*, 42 (1). Retrieved from: [https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/58893/dalrev\\_vol42\\_iss1\\_pp38\\_49.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/58893/dalrev_vol42_iss1_pp38_49.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (date of access: 27.07.2022).

Brook, J. (1951). *Ronald Firbank*. Retrieved from: <https://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/brookej/firbank/index.htm> (date of access: 08.10.2021).

Davis, R.M. (1964) *The externalist method in the novels of Ronald Firbank, Carl van Vechten, and Evelyn Waugh* (Unpublished PhD Dissertation, University of Wisconsin).

Deutsch, D. (2015). Robust body and social souls: reassessing Ronald Firbank's effeminate queer men. *Studies in the Novel*, 47(4), 469–490.

Dyer, R. (2021). *Pastiche* (I. Kushnareva, Trans.) Moscow: Izdatel'skiy dom Vysshey shkoly ekonomiki.

Edwards, R.D. (2021). *Ronald Firbank and the legacy of camp modernism* (PhD Thesis, Birkbeck, University of London). Retrieved from: <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/47553> (date of access: 01.08.2022)

Firbank, R. (1981). Five novels. In R. Firbank, *The artificial princess*. New York: New Directions, 241–287.

Firbank, R. (2004). Firbenkiana. In R. Firbank, *The artificial princess* (V. Kuperman, Trans.). Tver': Kolonna Publications, Mitin zhurnal, 164–197.

Firbank, R. (2004). *The artificial princess* (V. Kuperman, Trans.). Tver': Kolonna Publications, Mitin zhurnal.

Hext, K. (2020). Rethinking the origins of camp: the queer correspondence of Carl Van Vechten and Ronald Firbank. *Modernism/modernity*, 27 (1), 165–183. Retrieved from:

<https://doi.org/10.1353/mod.2020.0007> (date of access: 27.07.2022).

Hollinghurst, A. (2006). *Ronald Firbank (revision of the third of Lord Northcliffe's Lectures given at University College, London, October 2006)*. Retrieved from: <https://theflowerbeneaththefoot.files.wordpress.com/2017/09/northcliffe-lecture.pdf> (date of access: 27.07.2022).

Hollinghurst, A. (2001). I often laugh when I'm alone: the novels of Ronald Firbank. *The Yale Review*, 89 (2), 1–18. Retrieved from: <https://doi.org/10.1111/0044-0124.00489> (date of access: 27.07.2022).

Jameson, F. (2004). Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism (I.V. Kabanova, Trans.). In I.V. Kabanova (Ed.), *Sovremennaya literaturnaya teoriya. Antologiya*. [Modern literary theory. Anthology]. Moscow: Flinta, Nauka, 272–293.

Jauss, H.R. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* In I.V. Kabanova (Ed.), *Sovremennaya literaturnaya teoriya. Antologiya*. [Modern literary theory. Anthology]. Moscow: Flinta, Nauka, 193–200.

Ivasheva, V.V. (1984). *Literatura Velikobritanii 20 veka* [20th century British literature]. Moscow: Vysshaya shkola.

Kozhinov, V.V. (1988). *Tyutchev*. Moscow: Molodaya gvardiya.

Likhachev, D.S. (1973). *Razvitiye russkoy literatury X–XVII vekov*. [The development of Russian literature in the 10th–17th centuries]. Leningrad: Nauka.

Maas, H. (Ed.). (1970). *The letters of Aubrey Beardsley*. Rutherford: Fairleigh Dickinson university press.

Maes-Jelinek, H. (1970). Ronald Firbank. In H. Maes-Jelinek, *Criticism of society in the English novel between the wars*. Liège: Presses universitaires de Liège, 231–240. Retrieved from: <https://doi.org/10.4000/books.pulg.879> (date of access: 01.08.2022).

Novokreshchennykh, I.A. (2021). Retseptsiya frantsuzskoy zhivopisi XVII–XVIII vekov v “Iskusstvennoy printsesse” Ronal’da Firbenka. [Reception of French 17th and 18th century paintings in “The artificial princess” by Ronald Firbank]. *Filologiya i Kul’tura* [Philology and culture], 4(66), 192–197. DOI: 10.26907/2074-0239-2021-66-4-192-197

Raby, P. (1998). *Aubrey Beardsley and the nineties*. London: Collins&Brown.

Savel’yev, K.N. (2005). “Istoriya Venery i Tangeyzera” O. Berdsleya kak mifologema angliyskogo dekadansa [“The History of Venus and Tannhäuser” by A. Beardsley as mythology of English decadence]. *Vestnik Orenburgskogo Gosudarstvennogo Universiteta* [Herald of Orenburg State University], 5, 20–24.

Severi, R. (2001). Tecnica narrativa e tradizione letteraria in “The Artificial Princess” di Ronald Firbank [Narrative technique and literary tradition in “The Artificial Princess” by Ronald Firbank]. In R. Severi, *Oscar Wilde & Company*. Sinestesie Fin de Siècle. Bologna, Patron, 55–66.

Shaw, H. (1972). *Concise dictionary of literary terms*. New York: VcGraw-Hill.

Sitwell, O. (1981). Introduction. In R. Firbank, *The artificial princess*. New York, vii–xxxii.

Stugris, M. (2014). *Aubrey Beardsley. A biography* (K. Savel’yev, Trans.). Moscow: KoLibri, Azbuka-Attikus.

Tabunkina, I.A. (2011). “Literatura povtoryayetsya”: stilizatsiya rokoko v pastishe Ady Leverson na romany Charl’za Dikensa i Obri Berdsli [“Literature repeats itself”: pastiche stylization of Rococo by Ada Leverson on the novels of Charles Dickens and Aubrey Beardsley]. In N.S. Bochkareva (Ed.), *Formy vyrazheniya krizisnogo soznaniya v literature i kul’ture rubezha vekov* [Forms of expression of crisis consciousness in literature and culture of the turn of the century]. Perm: Perm State University, 11–18.

Tabunkina, I.A. (2010). “Chuzhoye slovo” v angliyskoy literature: ot realizma k fin de siècle [“Outsider word” in English literature: from realism to fin de siècle]. *Vestnik Permskogo Universiteta. Rossiyskaya i Zarubezhnaya Filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 1 (7), 52–58.

Vaynshteyn, O.V. (2006). *Dendi: moda, literatura, stil’ zhizni* [Dandy: fashion, literature, lifestyle]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye.

Vil’mont, N. (2020). Gete i ego “Faust” [Goethe and his “Faust”]. In I.W. Gete, *Faust* (B. Pasternak, Trans.). Moscow: Izdatel’stvo AST, 5–15.

*Walking Costume*. (n.d.). Retrieved from: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1389550/walking-costume-reville--rossiter/> (date of access: 24.08.2022).

Weintraub, S. (1967). *Beardsley. A biography*. New York: Braziller.

Zhirmunskiy, V.M. (1979). Stikhotvoreniya Gete i Bayrona “Ty znayesh’ kray?..” (“Kennst

du das Land?..” – “Know Ye the Land?..”). Opyt sravnitel’no-stilisticheskogo issledovaniya. [Poems by Goethe and Byron “Do you know the land?..” (“Kennst du das Land?..” – “Know Ye the Land?..”). Experience of comparative stylistic research]. In V.M. Zhirmunskiy, *Sravnitel’noye literaturovedeniye. Vostok i Zapad*. [Comparative literary studies. East and West]. Leningrad: Nauka, 408–426.

---

**Для цитирования:** Новокрещенных, И.А. «Искусственная принцесса» Рональда Фирбенка как стилизация «Под Холмом» Обри Бёрдсли // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 4. С. 83–105. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-4-83-105

**For citation:** Novokreshchennykh, I.A. (2022). “Artificial Princess” by Ronald Firbank as a stylization “Under the Hill” by Aubrey Beardsley. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 7 (4), 83–105. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-4-83-105

**“ARTIFICIAL PRINCESS” BY RONALD FIRBENK AS A STYLIZATION  
“UNDER THE HILL” BY AUBREY BEARDSLEY**

Irina A. Novokreshchennykh, PhD (Philology), Associate Professor, Perm State University (Perm, Russia); e-mail: ira-tabunkina@mail.ru

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of stylization of Aubrey Beardsley’s “Under the Hill” presented in the Ronald Firbenk’s novel “The Artificial Princess”. Research methodology is a combination of literary historical, intertextual, intermedial approaches with biographical one. Beardsley’s style is recognized and reproduced by Firbenk through the scent motif, the hair motif, the costume motif, and the pastiche principle. The details of the biography, related to dandyism, creative manner, specifics of fragmentation and incompleteness, as well as genre similarities of the works allow Firbenk both to express Beardsley’s style, and his own attitude towards it. Beardsley’s style is an embodiment of the aestheticism of the period (the end of 19th- the beginning of 20th centuries). Firbenk attempted to reanimate and revive Beardsley’s style to be attuned to modernism. The scent motif is a vivid manifestation of Beardsley’s synthetic style. Firbenk sharpens, exaggerates and concentrates the scent motif in the plot of the “The Artificial Princess”. It is typical for pastiche. The hair motif in Beardsley’s novel is the key to creation of an intermedial image of Venus, with an emphasis on her beauty and grandeur. Hairstyle of Firbenk’s heroines (Princess and Grand Duchess) is a paradoxical combination of everyday details and implication of philosophical category of time. The costume motif is most vividly represented in the plot of Venus’s dress. It forms her visual image, reminiscent of the plots of Italian and French paintings of the 17th–18th centuries (A. Carracci, F. Boucher). Firbenk also combines these reminiscences with the elements of decadence and the angular imagery of modernism. Beardsley’s style is based on a system of motifs and images characteristic of Art Nouveau and aestheticism of the late 19th century. In the decade leading up to 1925 Firbenk stylizes these motifs in a modernistic way, sharpening, protruding, and exaggerating them.

**Key words:** English literature, Art Nouveau, aestheticism, modernism, pastiche, Aubrey Beardsley, Ronald Firbenk

