

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА САЛОМЕИ РОНАЛЬДОМ ФИРБЕНКОМ

**Ирина Александровна Новокрещенных**

к. филол. н., доцент, доцент кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15.

ira-tabunkina@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0877-4823>

Статья поступила в редакцию 08.11.2022

В результате анализа образа Принцессы в небольшом романе Рональда Фирбенка «Искусственная принцесса» сделан вывод о том, что писатель имитирует образ Саломеи, создает пастиш. Фирбенк интерпретирует сюжет о Саломее в плоскости бытовизма, в отличие, в частности, от Уайльда и Бердсли, которые перенесли сюжет в другую эпоху, сохраняя его возвышенный пафос. Принцесса назначает себе роль Саломеи, танцует для себя, а Святой заменен на денди.

**Ключевые слова:** английская литература, Саломея, художественный образ, Рональд Фирбенк.

Образ Саломеи стал примером «порождения мифа как одного из важнейших и любопытнейших культурных феноменов» [Нежинская 2018: 11]. Обращение к образу иудейской принцессы английского писателя первой трети XX в. Рональда Фирбенка (*Arthur Annesley Ronald Firbank*, 1886–1926) в произведении «Искусственная Принцесса» (*The Artificial Princess*) обусловило актуальность выбора историко-литературной проблемы исследования. Этот небольшой роман Фирбенк создает, согласно Мириам Дж. Бенковиц (M. J. Benkovitz), практически на протяжении жизни с 1906 по 1912 гг. и продолжает в 1924–1925 гг. [цит. по: Severi 2001: 55]. Произведение Фирбенка становится в ряд других произведений о Саломее, которые писатель, безусловно, знал. Это, например, повесть Г. Флобера «Иродиада» (1877) и пьеса О. Уайльда «Саломея» (1894), опера Ж. Массне «Иродиада» (1884), картины Г. Моро «Саломея, танцующая перед Иродом» (1874–1878) и «Явление» (1876) и множество других произведений литературы, музыки и живописи, которые свидетельствуют о популярности образа Саломеи и связанного с ней сюжета [Нежинская 2018].

Пьесу Оскара Уайльда, можно назвать самым очевидным предшествующим текстом, учитывая творческое и жизненное влияние Уайльда на Фирбенка, что не раз отмечали литературоведы. К компании Уайльда Фирбенка относили еще Э. М. Форстер и И. Во [Deutsch 2015: 469], а влияние старшего современника на Фирбенка называют определяющим [Adams 2018: 20–23]. Д. Эдвардс, опираясь на мнения таких исследователей, как Б. Брофи (Brigid Brophy) и Дж. Мортимер (John Mortimer), напоминает, что Фирбенк «определенно считал себя учеником Уайльда», в то же время ученый отделяет Фирбенка от Уайльда и относит его ближе к кипучим культурным настроениям 1920-х гг. [Edwards 2021: 59, 60]. Фирбенк, пишет Ифан Кирл Флетчер (Ifan Kyrle Fletcher), собирал редкие книги Уайльда [цит. по: Edwards 2021: 59]. Напоминая о первоначальном названии произведения Фирбенка – “*Salomé, Or 'Tis A Pity That She Would*” и рассматривая произведение Фирбенка в терминологии нарратологического анализа Греймаса, Рита Севери называет Саломею “*Salomesque*”, которая соединяет в себе три ипостаси: Принцессу Фирбенка, традицию образа Саломеи, которая была Фирбенком актуализирована, а также библейскую Саломею [Severy 2001: 55, 59].

Уайльд, наряду с Обри Бердсли, который иллюстрировал «Саломею» в 1894 г., воплощал для Фирбенка эпоху 1890-х гг., атмосферу эстетизма и дендизма. Фирбенк стремился повторить эти явления в своем поведении, речи, творчестве. Иллюстрации Обри Бердсли и в целом увлеченность Фирбенка творчеством английского графика, а также эстетизмом и дендизмом 1890-х гг. [Brook 1951; Аллен 1970: 82; Вайнштейн 2006: 480] оформляют семантику образа Принцессы у Фирбенка, определяют своеобразие интерпретации героини в контексте образа Саломеи. Наша цель – с помощью историко-литературного, историко-культурного, интермедиального подходов, метода анализа художественного произведения исследовать своеобразие образа Саломеи и сюжета, связанного с ней, в интерпретации Рональда Фирбенка. Образ Принцессы не становился предметом интереса литературоведов в выбранном аспекте, хотя и был проанализирован нами с точки зрения рецепции французской живописи XVII–XVIII вв. и английского эстетизма рубежа XIX–XX вв. [Новокрещенных 2021: 192–197].

Принцесса называет себя Саломеей, импрессионистически, отрывисто и фрагментарно отмечая свое сходство с ней. Именно такие черты поэтики Фирбенка, как фрагментарность, лаконичность, неавторизованный диалог и импрессионистские фрагменты описания (“with fragmentation, concision, unattributed dialogue, and impressionistic shards of de-

scription”), определенные Б. Брофи [цит. по: Edwards 2021: 61], позволяют сформулировать отличие Фирбенка от Уайльда и назвать его более модернистским автором, чем близким к Уайльду. Поэтому мы сосредоточим свое внимание на анализе своеобразия образа Принцессы и сюжета о Саломее, а не на сравнении с образом Саломеи у Уайльда или других писателей.

Отсылки к Саломее в сюжете «Искусственной Принцессы» предельно ясны: Принцесса прямо заявляет о том, что желает стать новой Саломеей, и сознательно режиссирует сюжет о Саломее, распределяя роли и заявляя об этом. Очевидно, не перенесение сюжета в другую эпоху, как это было у Уайльда и Бердсли, а имитация сюжетных эпизодов и образов в духе пастиша. Принцесса назначает роли: она – Саломея, Королева – Иродиада, Король – Ирод. Это назначение ролей намеренно «выпячено» в сюжете, преувеличено, что характерно для пастиша [Дайер 2021: 103].

Принцесса хочет стать новой Саломеей (“How I should care to be a new Salomé”), называя себя по-французски Salomé [Firbank 1981: 246]. Это требует выработки собственного стиля (“...all I need is to develop my style”), прямое заявление о котором обнажает сюжет: «Как бы я хотела стать новой Саломеей! И почему, скажите, мне не стать ей? Воистину, положение, в которое я помещена Судьбой, совпадает в точности. Давайте заново рассмотрим ситуацию, и вы увидите – все, что мне необходимо, это выработать собственный стиль» [Фирбенк 2004: 99]. Темперамент Принцессы сходен с темпераментом Саломеи: “I have always suspected mine to be a Salomesque temperament” [Firbank 1981: 250].

Положение Принцессы, совпадающее с обстоятельствами судьбы Саломеи (“Indeed the position in which Fate has place me, to hers, exactly corresponds”), у Фирбенка детализировано не только экзистенциальными, но и прозаическими, бытовыми обстоятельствами попадания во Дворец. Принцесса, «расцветившая воспоминания» (“Princess loved colouring her retrospect” [Firbank 1981: 246]), рассказывает о том, как ее мать вышла вторично замуж за своего деверя и прибыла с Принцессой во Дворец. Она подробно описывает наряды, рассказывает о знаках и предчувствиях Королевы о том, что ее лишат жизни при новом Дворе. Сама Принцесса боялась того, что ее увидят в «уродливой креповой шляпе с креповыми лютиками по краям и с волосами, убранными в узел, как косица у китайца». Принцесса буквально сопровождает рассказ подробностями цветовой гаммы неба, полей, пудры на носу гувернантки – это лиловый, фиолетовый, розовый, белый цвета [Фирбенк 2004: 100].

Мать Принцессы – Королева вышла замуж за Короля, отчима Принцессы, что формально позволяет назвать ее Иродиадой: «в облике мамы

есть что-то от Иродиады, особенно по вечерам, когда она надевает меха» [Фирбенк 2004: 104]. Уточнение о мехах (“her furs”) напоминает о полотнах Тициана «Портрет девушки в мехах» (1535) и «Венера перед зеркалом» (ок. 1555), а также о романе Л. фон Захер-Мазоха «Венера в мехах» (1870) и акцентирует живописную и литературную традиции Античности, эпохи Возрождения и XIX в. Со сходством Королевы и Иродиады соглашается ближайшая к Принцессе придворная дама Баронесса Тереза Рудлиб: «ваша мама, как Иродиада, вышла за своего деверя, но я никак не представляла их вместе» [Фирбенк 2004: 103]. Король, с точки зрения Принцессы, «стал бы превосходным Иродом». Однако если говорить «говорить о Короле откровенно – это почти государственная измена» [Фирбенк 2004: 105].

В романе Фирбенка очерчена канва известного сюжета, эпизоды которого похожи на имитируемый сюжет о Саломее, но есть деформации и расхождения с ним, что характерно для пастиша [Дайер 2021: 103]. В образе Короля интертекстуально соединяются реминисценции к разным литературным эпохам и произведениям. Имитация эпизода убийства Гамлетом Полония в трагедии Шекспира очевидна в «неисцелимой привычке протыкать портьеры (“habit of prodding curtaines”) и ожидать за сады за каждым углом» [Фирбенк 2004: 105]. В диалоге с Королем Королева сообщает, что на обед в целях экономии подадут кроликов (*Rabitts* – слово написано с заглавной буквы и выделено курсивом в тексте романа [Firbenk 1981: 282]), что напоминает о сказке Ш. Перро «Кот в сапогах», в которой Кот преподнес кролика королю. Последующее восклицание Короля по этому поводу («“Нонсенс! <...> Думать о еде – буржуазно. Но если вы размышляете над экономией, то оставьте в покое кухню, мадам, мы запрещаем вам”, – и с миной застывшего ужаса он вперился в полость Луны и прошептал кролик безумным голосом, будто имя заговора или яда» [Фирбенк 2004: 140]) одновременно напоминают о героях сказки Л. Кэрлла «Алиса в стране чудес» и пьесы Уайльда «Саломея». Отчим Принцессы – «милый старик», который балует Принцессу и не заботится о том, что скажет о нем История. В воображении Принцессы он играет роль Ирода.

Причина придуманного Принцессой сюжета о Саломее – это авантюрная жажда героиней новых событий при Дворе, который «чахнет по новизне» [Фирбенк 2004: 105]. Принцесса томится по развлечениям: “How I long for a little excitement...”, – а Дьявол подкидывает их: “Dear Devil sends my way” [Firbank 1981: 250]. «Я тосковала по чарам, по ощущению близкого приключения, которое настигает тебя в сумерки в большом отеле» [Фирбенк 2004: 102]. Принцесса гиперболизирует распределение ролей и пафосно объясняет это судьбоносностью: «Судьба

устроила нас – ах, как умеют повторяться события – Короля, Королеву, Принцессу, таких невысказанных людей, как мы, – рядом с Пророком» [Фирбенк 2004: 105].

Пир у Ирода как «фон для танца Саломеи» известен в разных изобразительных вариациях [Нежинская 2018: 46–51]. У Фирбенка – акцент перенесен на Принцессу, на праздник в честь Дня ее рождения (party). Просьба Принцессы состоялась за десертом, а ее танец был не перед Иродом, а по выходе из ванны перед зеркалом: она «плясала перед зеркалом тарантеллу в одном только браслете и жемчужной нитке» [Фирбенк 2004: 132]. Образ Саломеи напоминает изображения героини Гюставом Моро. Танец семи покрывал, который исполняла Саломея в пьесе Уайльда, у Фирбенка, как отмечает Р. Севери, заменен тарантеллой, в одиночестве перед зеркалом до праздника, т. е. до пира [Severi 2001: 59]. Благодаря зеркалу, танец направлен на себя, он лишается оттенка соблазна другого героя, как это было, например, у художников XIX–XX вв. [Нежинская 2018: 96–97]. Этот танец не развивает сюжет о Саломее, в котором танец предшествовал обезглавливанию, а напоминает о другой танцующей героине – Норе Хельмер из пьесы «Кукольный дом» (1879) норвежского драматурга Г. Ибсена. Танец тарантеллы демонстрирует решительный характер героини. В тарантелле, которую исполняет Нора, прорывается ее сильная и темпераментная натура, отрицаемая супругом.

Ключевой фигурой в сюжете о Саломее является Святой, а также эпизод его обезглавливания. У Фирбенка добавляется возможное, как считает Принцесса, но необоснованное сюжетом намерение Баронессы ослепить святого, которое не только подчеркивает ее кровожадность, но акцентирует семантику взгляда и красоты, смотрения на красоту. Агрессивному и враждебному характеру Саломеи художники и писатели XIX в. придавали особое значение [Нежинская 2018: 92]. Фирбенк заостряет мазохическую склонность Принцессы, которая ждет Пророка, что оскорбит ее: “I prefer a Prophet who will insult me!” [Firbank 1981: 250].

Появление Святого в сюжете происходит постепенно. Сначала это загадочное, связанное с музыкой, упоминание о некоем герое, который умрет и нагнетание атмосферы ужаса. Курсив акцентирует внимание читателя: «...если желаете, можете сыграть мне, когда он умрет», «Я уверена, сегодня свершится нечто ужасное» [Фирбенк 2004: 95, 149]. Затем, буквально на следующей странице, появляется деталь – конверт, адресованный Св. Иоанну Пелегрину на виллу Монтони. Принцесса в подробностях описывает это *парадоксальное райское* место, где деревья, птицы, животные. Голуби принимают письма, доставляют чулки

[Фирбенк 2004: 97]. Святой попадает в сюжет «Искусственной Принцессы» через деталь – записку. Мотив записки вводит авантюру, которая становится предметом повествования во второй главе, когда Баронесса отправляется по заданию Принцессы отвести на виллу приглашение на ее День рождения. Во второй главе рокайльно соединяются правдоподобные и неправдоподобные действия и обстоятельства. Баронесса отправляется с запиской, покупая лилии в качестве подношения, которые связывают роман Фирбенка с изображенными Бердсли лилиями на листах к «Саломее» Уайльда.

Любовное приключение Баронессы мешает доставить Святому записку-приглашение, т. к. в события вмешивается Дьявол, подкидывая «пустячную забаву» в виде случайно и внезапно возникшего у остановки омнибуса поклонника Баронессы [Фирбенк 2004: 104]. Дьявол стал как бы «спасителем» Святого, который не попал на праздник в «схему» Принцессы. Однако под конец праздника приходит герой, которого Принцесса и Баронесса принимают за Святого, поскольку обе не знают, как он выглядит. Так сюжет переворачивается через мотив подмены героя. Баронесса, обещавшая доставить записку и не сделавшая этого, выдумывает сходство Святого с Донателло, дважды упоминая об этом [Фирбенк 2004: 149, 159].

У Донателло есть бронзовый позолоченный рельеф «Пир Ирода» (ок.1425 г., 60х60 см, Сиена, Баптистерий). Линейная перспектива позволила продемонстрировать разные темы религиозной иконографии, которые обозначила в крупном исследовании интерпретаций образа Саломеи в разных видах искусства Р. Нежинская: 1) пир у Ирода как фон для танца Саломеи, 2) обезглавливание Иоанна Крестителя, 3) Саломея, показывающая голову Иоанна Крестителя Ироду и другим гостям [Нежинская 2018: 46, 51, 56]. На переднем плане рельефа слуга показывает отрубленную голову Иоанна Крестителя, справа фигура Саломеи в группе гостей. Другая женская фигура, возможно, Иродиада [Sachs 1981: 36] занимает пограничное положение между двумя группами Иродом со слугой и Саломеей с гостями. На среднем плане – инсценировка пира, слушающие музыканта мужские фигуры. На дальнем плане – предьявление головы Иоанна Крестителя трем персонажам. Комментаторами эта сцена интерпретирована как прием Саломеей головы Иоанна Крестителя от слуг-палачей. Сюжет, начинаясь с дальнего плана, достигает своего драматизма в напряженной композиции переднего плана [Sachs 1981: 36].

Драматизм рельефа Донателло снимается и снижается в романе Фирбенка появлением героя, которого принимают за святого, либо он

является таковым – об этом не знают ни герои, ни читатель – но предстает как экстравагантная фигура. Он одет как денди, в петлице «красуется гардения, а его волосы тускло-золотистого цвета заметно завиты» [Фирбенк 2004: 154]. Характер его, по замечанию Принцессы, оказался «самым обыкновенным» [там же: 161], а Баронесса разочарована его внешностью: «Болван! Святой этот, видимо, даже не живописен, иначе он жил бы в пещере на прокаленной солнцем равнине и кутал свои чресла звериными шкурами, как Иоканаан» [там же: 153]. Мотив обезглавливания и демонстрации головы на блюде, драматизм, связанный традиционным сюжетным поворотом, снимается и заменяется на прогулку в буфет под руку с Принцессой и распиванием шампанского. Ужасное заменяется на эстетизм, который героини, в свою очередь, считают недостаточным и смешивают с обыденностью. В романе Фирбенка имитация сюжета о Саломее идет через акцентирование жажды безобразного и мазохистского в заглавной героине.

«Искусственная Принцесса» – это имитация сюжета о Саломее, значимость которого подчеркивают претексты – произведения живописи, литературы, музыки, скульптуры. Формирует пастиш настрой Принцессы на режиссирование, игру в Саломею, что проявляется в речи героини, в распределении ею ролей, в соотношении библейского сюжета с личной семейной историей Принцессы, в жажде ею приключений и мазохической склонности. Пастиш Фирбенка похож на имитируемый сюжет, но очевидная деформация и расхождения с религиозной иконографией в трактовке Саломеи обеспечивают своеобразие образа Принцессы, который строится на пересечении отсылок к английской и даже норвежской литературе рубежа XIX–XX вв. Фирбенк показывает не танец Саломеи, ее роль в обезглавливании, а эпоху эстетизма, дендизма.

### **Список литературы**

- Аллен У.* Традиция и мечта (1965) / пер. с англ. В. Харитоновна, А. Мулярчика. М.: Прогресс, 1970. 424 с.
- Вайнштейн О. Б.* Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 640 с.
- Дайер Р.* Пастиш (2007) / пер. с англ. И. Кушнаревой; под науч. ред. Е. Бондал. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2021. (Исследования культуры)
- Нежинская Р.* Саломея: образ роковой женщины, которой не было / пер. с англ. В.Третьякова. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 256 с.
- Новокрепленных 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
- Фирбенк Р.* Искусственная Принцесса / пер. В. Купермана. Тверь: Kolonna Publications, Митин журнал, 2004. 208 с.

*Adams D.* Morality as a Matter of Taste: The Fiction of Ronald Firbank // *The Cambridge Quarterly*. 2018. № 47 (1). P. 17–35. <https://doi.org/10.1093/camqtly/bfx040>

*Brook J.* Ronald Firbank (1886–1926). 1951. URL: [urcivilisation.com/smartboard/shop/brookej/firbank/index.htm](http://urcivilisation.com/smartboard/shop/brookej/firbank/index.htm) (дата обращения: 08.10.2021).

*Deutsch D.* Robust Body and Social Souls: Reassessing Ronald Firbank's Effeminate Queer Men // *Studies in the Novel*. 2015. Vol. 47 No. 4 (Winter). P. 469–490.

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

*Firbank R.* *The Artificial Princess* // *Firbank R. Five Novels*. With an introd. by Osbert Sitwell. New York, 1981. P. 241–287.

*Severi R.* *Tecnica narrativa e tradizione letteraria in «The Artificial Princess» di Ronald Firbank* // *Severi R. Oscar Wilde & Company. Sinestesia Fin de Siècle*. Bologna, Patron, 2001. P. 55–66.

*Sachs H.* *Donatello DDR* – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1981. 30 S.

## INTERPRETATION OF THE IMAGE OF SALOME BY RONALD FIRBANK

**Irina A. Novokreshchennykh**

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Bukirev str., 15.

ira-tabunkina@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0877-4823>

*Submitted 08.11.2022*

As a result of the analysis of the image of Princess in a short novel by Ronald Firbank “The Artificial Princess”, it was concluded that the writer imitates the image of Salome, creates a pastiche. Firbank interprets the plot of Salome in the aspect of everyday life, unlike, in particular, Wilde and Beardsley, who transferred the plot to another era, preserving its sublime pathos. The princess assigns herself the role of Salome, dances for herself, and the Saint is replaced by a dandy.

**Key words:** English literature, Salome, artistic image, Ronald Firbank.

**Пробьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:**

*Новокрещенных И. А. Интерпретация образа Саломей Рональдом Фирбенком // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 15 (21). С. 118–126. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-118-126*

**Please cite this article in English as:**

*Novokreshchennykh I. A. Interpretaciya obraza Salomei Ronal'dom Firbenkom [Interpretation of the Image of Salome by Ronald Firbank]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2022, issue 15 (21), pp. С. 118–126. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-118-126*