

УДК 821.111(09)
doi 10.17072/2073-6681-2025-4-136-144
<https://elibrary.ru/tcxjwq>

EDN TCXJWQ



Рецепция творчества Обри Бердсли в романах Ады Леверсон 1910-х годов

Новокрещенных Ирина Александровна

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614068, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. ira-tabunkina@mail.ru

SPIN-код: 6165-6981

ResearcherID: P-1752-2016

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

Статья поступила в редакцию 30.09.2025

Одобрена после рецензирования 20.10.2025

Принята к публикации 17.11.2025

Информация для цитирования

Новокрещенных И. А. Рецепция творчества Обри Бердсли в романах Ады Леверсон 1910-х годов // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2025. Т. 17, вып. 4. С. 136–144. doi 10.17072/2073-6681-2025-4-136-144. EDN TCXJWQ

Аннотация. Исследована рецепция графического и литературного творчества Обри Бердсли в двух романах Ады Леверсон. В романе «Предел» (1911) реминисценции к Обри Бердсли и его творчеству характеризуют эволюцию влюбленности художника-дилетанта Гарри де Фрейна, чье французское написание имени отсылает к традиции трубадуров. Его кисти принадлежит единственный портрет Валентии, на котором она выглядит как героиня Россетти и Берн-Джонса на полотне «Любовь среди руин» (названном в романе «Любовь среди роз»). Запутавшись в любовных и финансовых делах, Гарри планирует сделать черно-белый набросок Валентии в розовом саду, как у Обри Бердсли, в творчестве которого розовый сад был символом порочности и красоты. Через упоминание рисунков Бердсли подчеркивается ироническое отношение Ады Леверсон к герою-художнику, потерпевшему фиаско как в любви, так и в творчестве. Живописный портрет Валентии остался единственным произведением Гарри де Фейна, так как он был изгнан из «розового сада» самой возлюбленной.

В послевоенном романе Ады Леверсон «Любовь со второго взгляда» (1916), как и в романе «Предел», у героини (Эдит) есть супруг (Брюс Оттли) и возлюбленный (Эйлмер Росс). Иллюстрации Бердсли к «Саломее» О. Уайльда противопоставляются постимпрессионизму и футуризму как живые и яркие проявления чувств. Ведя диалог с Эйлером Россом о современном искусстве, Артур Конистон называет «позерами» старых и новых художников, но отдает должное уму и таланту Обри Бердсли. Вернувшийся с войны и высоко оценивающий талант Бердсли, герой-интеллектуал и консерватор Эйлер критикует его за неуместность некоторых образов. Ада Леверсон продолжает интерпретацию Бердсли как символа эпохи 1890-х (как это было в ее пародийной пьесе «Алый зонтик» и пасте «Диккенс, или Литература повторяется»), но уже в новом контексте искусства XX в.

Ключевые слова: английская литература; рецепция; Обри Бердсли; роман; Ада Леверсон; реминисценция; экфрасис; Оскар Уайльд; прерафаэлиты; импрессионисты, футуристы; живопись.

Введение

В 1890-е гг. Ада Леверсон (Ada Esther Levenson, 1862–1933) была известна своими

остротами и кругом знакомств, в который входили Оскар Уайльд, Макс Бирбом, Герберт Бирбом Три, Джон Грей, Джон Лейн, Чарльз Риккетс,

Роберт Росс, Уолтер Сиккерт, Джон Сарджент и другие [Левerson 2017: 259]. Обри Бердсли (Aubrey Vincent Beardsley, 1872–1898) – создатель стиля модерн в графике, литератор, музыкант, денди – тоже был знаком и переписывался с Адой Левerson [The Letters... 1970: 80, 82, 112–113; Ruby 1998: 63].

В середине 90-х гг. XIX в. в «Панче» были анонимно опубликованы ее пьеса «Алый зонтик» (“The Scarlet Parasol”) и пастись «Диккенс сегодня, или Литература повторяется» (“Dickens Up to Date; Or Fiction Repeats Itself”), в которых объектом шутильной пародии стали личность Обри Бердсли, его литературное и графическое творчество [Табункина 2010: 52–58; Табункина 2011: 11–18]. Кроме регулярных пародий в «Панче» на литературное содержание «Желтой книги» [Стерджис 2014: 259], пародий на Уайльда и мемуаров о нем, перу Ады Левerson также принадлежат шесть романов, написанных в первые два десятилетия XX в.

Толчком к романному творчеству Ады Левerson послужил окончательный разрыв с супругом, когда он эмигрировал в Канаду в 1905 г. Первый роман «Двенадцатый час» (“The Twelfth Hour”) был создан в 1907 г. Другие пять романов появились в течение следующих девяти лет: «Тень любви» (“Love’s Shadow”, 1908), «Предел» (“The Limit”, 1911), «Как на иголках» (“Tenterhooks”, 1912), «Райская птица» (“Bird of Paradise”, 1914), «Любовь со второго взгляда» (“Love at Second Sight”, 1916). Романы «Тень любви», «Как на иголках», «Любовь со второго взгляда» составляют трилогию о семье Оттли, содержат отсылки к современникам и воплощают биографический опыт писательницы [Wenman-James 2021]. Во всех романах Левerson обнаруживаются остроумные характеристики, тонкая ирония, социальная сатира, проблема иллюзии и реальности [Winegarten 2009; Mahoney 2019: 27–46], а также реминисценции к фламандской (Ван Дейк) и французской (Ватто) живописи XVII–XVIII вв., творчеству прерафаэлитов и импрессионистов, постимпрессионистов и футуристов.

Целью нашей статьи является изучение рецепции творчества Обри Бердсли в двух романах Ады Левerson – «Предел» (1911) и «Любовь со второго взгляда» (1916). Эти романы, и в целом творчество Ады Левerson, практически не известны современной российской англистике. Пожалуй, первые переводы ее пародий на Уайльда и комментарии к ним были сделаны М. Л. Матвеевым и опубликованы в журнале «Иностранная литература» [Левerson 2017: 261–272]. Применяя историко-литературный и эстетико-поэтологический подходы, разработанные в трудах А. Н. Веселовского, М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева,

Ю. М. Лотмана, С. С. Аверинцева и других, культурно-контекстуальный метод, типологический метод с привлечением открытий рецептивной эстетики, мы исследуем интермедиаальную рецепцию синтетической поэтики Обри Бердсли в романах Ады Левerson 1910-х гг. Реминисценции к Бердсли и его творчеству характеризуют образную систему и конфликт анализируемых романов Левerson.

От романа к розовому саду Бердсли

Роман «Предел» состоит из 36 глав, в которых повествуется о супругах Уайберн и других героях, удачно или неудачно устраивающих любовные и брачные отношения. В центре сюжета находится супружеская пара – Ромер и Валентия. С ними много лет дружит и заводит романс с Валентией ее кузен Гарри де Фрейн.

Заглавие романа “The Limit” связано с сюжетом узнавания тайны супружеской измены. События выявляют предел, до которого смогут пойти герои в действиях и чувствах на пути к катастрофе в их жизни. Это предел лжи у Валентии (обманывать мужа, когда он все знает), предел эгоизма у Гарри (готовность находиться в одновременных отношениях с Валентией и с возможной супругой, если он женится), предел великодушия у Ромера (мириться с присутствием Гарри, зная о его отношениях с Валентией). Как и в пьесе Ады Левerson «Алый зонтик» (1895), героиня романа «Предел» живет со скучным, как она считает, мужем и мечтает о любви.

Главное противопоставление в романе – это противопоставление глубоких, но не выражаемых открыто чувств и поверхностного, ярко выражаемого восхищения. Конфликт, захвативший героев в любовном треугольнике, доходит до кульминации в 34-й главе романа, когда Ромер случайно узнает об отношениях Гарри и Валентии и намерении Гарри жениться на мисс Алек Уолмер, чтобы поправить свое финансовое состояние. Для Валентии эта новость стала ударом, она не будет поддерживать отношения влюбленности с женатым мужчиной. Ромер заставляет Гарри отказать мисс Уолмер, чтобы Валентия не расстраивалась. Ромер, поначалу думавший, что сможет выдержать Гарри в их доме, через несколько дней меняет решение. Гарри разбалтывает Валентии о великодушном поступке Ромера, желая посмеяться над его глупостью. Валентия понимает, насколько сильно Ромер любит ее, и прогоняет Гарри.

Особенностью трактовки Адой Левerson конфликта романа становится акцент на том, что чувства всех героев перерождаются в эгоистическое желание сохранить свой покой и удовольствие. Гарри хочет поправить финансы и не поте-

рять Валентию. Валентия, будучи замужем за Ромером и скучая с ним, имеет роман с Гарри. Ромер, любя Валентию и оберегая ее от расстройства, на самом деле, как нам сообщает повествователь, пытается сохранить свое душевное равновесие.

Обри Бердсли и его творчество упоминаются в связи с образом Гарри (Harry de Freyne). Вторая глава – “Harry” – начинается с повествования о его портрете, студии, привычках, самовосприятии, ценностях, которые изображаются затем в романе с точки зрения персонажей или рассказчика. Гарри носит монокль как уступку дендизму, хорошо видя и в монокле, и без него: “He was no fop, although he wore a single eye-glass rather as a concession to some ideal of dandyism than as a help to clear vision. He could see remarkably well, with or without it” [Leverson 1950: 24]. В студии Гарри можно было говорить на любые темы, «от биржевого маклерства до любви», молиться, есть, пить, флиртовать, но только не рисовать (“everything except perhaps painting”). Гарри – художник-дилетант, кисти которого принадлежит единственная удачно написанная картина. Это портрет Валентии, который выставлялся в галерее Графтон под названием «Золотая Лилия»: “his sole success in art, and had been exhibited at the Grafton Galleries under the name of The Gilded Lily” [ibid.: 12]. Экфрасис обнаруживает разное восприятие этой картины героями романа и разное отношение их к героине.

Ироническое объяснение повествователем названия картины снижает художественную значимость портрета как произведения искусства: “No one had ever known or was ever likely to know whether the title referred to the decorative, if botanically impossible, blossom in her hand, or to the golden hair of the seductive sitter” [ibid.: 12]. «Никто никогда не знал и вряд ли когда-нибудь узнает», относится ли название к декоративному, хотя и невозможному с ботанической точки зрения, цветку в ее руке или к золотым волосам соблазнительной натурщицы. Название полотна “The Gilded Lily” напоминает выражение “gild the lily” в значении ‘улучшить или украсить что-то идеальное и испортить это’. Возможно, это авторская оценка произведения Гарри.

Ромер беззаветно любит свою жену и обожествляет страсть к ней: “In reality, he was worshipping. His passion for his wife was his one romance, his one interest, his one thought”; “He adored her with passion, and with the selfishness and jealousy of passion, but circumstances and his temperament caused it to take the outward form, principally, of care for her happiness” [ibid.: 44]. Поэтому глубину и значимость живописному образу в его оценке придает фанатичное восприятие портрета любящим мужем. На картине он видит

хрупкую женскую фигуру, проступающую сквозь дымчатые занавески, держащую в руках странный золотой цветок. Женский образ производит на него «впечатление прекрасной Мадонны, словно на глубоко набожного католика». Это вызывает в нем «нечто вроде религиозного экстаза»: “The frail figure, bright yet dim, vaguely appearing through vaporous curtains, holding an impossible gold flower, had the effect on him of a beautiful Madonna on a deeply devout Catholic. It produced in him a form of religious ecstasy” [ibid.: 43]. Золотая лилия становится символом Мадонны-Валентии в восприятии иступленно преданного супруга.

Портрет, экфрасис которого открывает роман после короткого обмена репликами Валентии и Ромера в первой главе, расположен в комнате и вписан в ее интерьер. Изображенная на нем Валентия с бледными цветами выглядит изящно, а сама картина – таинственно. “It was a charming room, with pale grey walls and a pale green carpet, and very little in it except, let in as a panel, a delicate low-toned portrait of the mistress of the house, vaguely appearing through vaporous curtains, holding pale flowers, and painted with a rather mysterious effect...” [ibid.: 12]. Валентия на портрете представляет тип героинь Россетти и Берн-Джонса (“was the type loved by Rossetti and Burne-Jones”) с преобладанием языческого начала, и сама является очень живописной, что облегчило задачу художника: “Her pictorial appearance had no doubt made easier the artist's task, and the pale exquisite portrait had truly been described as a whispering likeness” [ibid.: 21]. В разговоре с приятелем американцем Ван Бюреном Гарри сравнивает Валентию с героиней картины Берн-Джонса «Любовь среди роз» (“Now she's considered like 'Love among the Roses' by Burne-Jones” [ibid.: 34]), имея в виду, очевидно, полотно «Любовь среди руин» (1873–1898), на котором рядом с влюбленными изображены розовые цветы шиповника.

Шиповник – постоянный живописный мотив полотен прерафаэлитов и их последователей о средневековых рыцарях и их Прекрасных Дамах (А. Хьюз «Прекрасная Розамунда» (1854), Э. Блейр-Лейтон «Ален Шартье» (1903) и др.). Осыпавшиеся розовые лепестки цветка «напоминают о быстротечности счастья» на полотне Блейр-Лейтона «В добрый путь!» (1900) [Кирюхина 2013: 384]. Ветки шиповника с цветами и шипами окутывают заснувших стражей замка, членов королевской семьи и придворных в зале, во дворе и беседке на четырех картинах Э. Берн-Джонса из цикла «Шиповник» (1870–1890-е) со стихотворными подписями У. Морриса, выполненного по мотивам сказки братьев Гримм «Спящая красавица» (1812).

В романе Ады Лейверсон «Предел» Гарри во время очередного свидания планирует сделать черно-белый набросок Валентии в розовом саду, как у Бердсли: "I should like to paint you as you're looking now, Val. I think I'll do a sketch of you in the rose garden, all in black and white, like a Beardsley, with the balustrades and steps and things behind you" [Leverson 1950: 204]. Розовые кусты, гирлянды из роз, балюстрады, ступеньки – характерные детали на листах Бердсли «Таинственный розовый сад» (1895), «Туалет Венеры» (1896), «Венера между божествами жизни и смерти» (1896), «Разносчики фруктов» (1896) и др. Не случайно художник Ю. Юркун, по воспоминаниям поэта М. Кузмина, в чьем творчестве нами тоже обнаружены и проанализированы отсылки к английскому графику [Табункина 2012: 121–130; Табункина 2013а: 78–84; Табункина 2013б: 120–129; Бочкарева, Табункина 2014: 74–93]), назвал Камеронову галерею и эспланаду в царскосельском Екатерининском парке «Бердлеевскими» [Кузмин 2011: 73]. В романе Бердсли «Под Холмом» роза появляется еще в первой главе, когда Тангейзер при входе в Холм зацепился рукавом за дикий цветок как пропуск из «верхнего» мира в «нижний»: "a passport, as it were, from the upper to the lower world" [Beardsley 1996: 77]. Розы украшают шляпу миссис Марсапл, маникюры Венеры. В виде роз выполнены архитектурные детали фонтана на террасе Венеры, а живые цветы разбросаны на столах. С розой связан мотив обольщения Тангейзера и сексуальная символика цветка [Бочкарева, Табункина 2010: 171–173].

Критики пишут, что рисунок «Таинственный розовый сад» Бердсли первоначально выполнил как сюжет Благовещения. После он изменил фигуры на более зловещие и порочные, а на месте ангела представлен Гермес в крылатых сандалиях [Aubrey Beardsley 2020: 152]. У Бердсли розовый сад – это символ порочности, сочетания красоты и порока. В романе «Предел» Гарри планирует рисунок с Валентией в розовом саду, когда он и Валентия скрывают свои отношения от Ромера, наслаждаясь ими, но Гарри уже думает о своей возможной женитьбе и последующем после бракосочетания разрыве с Валентией. Отсылка к рисунку Бердсли связана со свободой и смелостью чувств, как и в романе Д. Г. Лоуренса «Белый павлин» (1911) [Новокрещенных 2018: 207–223]. Однако у Ады Лейверсон она подчеркивает эгоизм и непорядочность поведения Гарри.

Лейверсон представляет пространство розового сада как место, в котором раскрываются характеры героев. В розовом саду драматург Херефорд Воган – герой в духе литературы Просвещения, которому позволено говорить правду и открыто

сообщать о проступках других героев, – объясняет Валентии различие Ромера и Гарри. Любовь первого к Валентии сильна ("But Romer is an exception. He's as much in love as if he had no hope of ever being within a mile of you"), а второй – поверхностный и не мужественный ("But he cares a bit about a lot of people, and things. He's superficial, and he has no courage") [Leverson 1950: 226]. Воган близок самой Аде Лейверсон: в его легких комедиях с любовными коллизиями одни диалоги, а действия нет: "A light comedy, with a very slight love interest" <...> "all dialogue, no action" [ibid.: 195]. В романах Лейверсон критиками также были отмечены слабость сюжета и комментарии рассказчика, тонкая ирония и абсурдные несоответствия [Wenman-James 2021].

Итак, в романе «Предел» эволюция влюбленности Гарри де Фрейна в Валентию показана через реминисценции к картине Э. Берн-Джонса «Любовь среди руин» (в романе «Любовь среди роз») и к рисунку О. Бердсли «Таинственный розовый сад». Прослеживается ирония Ады Лейверсон по отношению к художнику-дилетанту через экфрасис его единственной картины – портрет Валентии, которая сначала им восхищалась, а потом «прогнала» из розового сада.

Реминисценции к Бердсли и современное искусство

Роман «Любовь со второго взгляда» (1916) состоит из 30 глав и повествует об отношениях Эдит и Брюса Оттли, их друзьях и знакомых. Как и в романе «Предел», героиня окружена двумя мужчинами, один из которых ее супруг, а второй – возлюбленный.

Действие романа «Любовь со второго взгляда» охватывает несколько недель в апрельском Лондоне во время Первой мировой войны. Тема войны обуславливает противопоставление образов Брюса Оттли и Эйлмера Росса, определяет конфликт произведения. Если Брюс панически боится войны и разговоров о ней, а также появления дирижаблей в небе над Лондоном и обосновывает нервами отклонение от военной службы, то Эйлмер даже снизил возраст, чтобы отправиться на фронт. По его примеру ушел на войну и его сын от первого брака. У Эдит Оттли, три года назад отказавшей Эйлмеру, вновь проснулись чувства к нему. Герои сдерживают чувства, пока не завершена война и пока Эдит не свободна. Счастливо ускоряет развязку конфликта в романе приехавшая из Франции эксцентричная сплетница мадам Эглантайн Фрабель (Madame Frabelle), фамилия которой отсылает к Леди Флабелле из вымышленного французского романа, пародируемого Диккенсом, а затем Адой Лейверсон в пастеше «Диккенс сегодня, или Ли-

тература повторяется» (1896). Влюбившись в мадам Фрабель, Брюс сам уходит от Эдит, открывая ей путь к любви с Эйлмером.

Эйлмер – герой-интеллектуал, имеющий систему взглядов и ценностей, которые обязали его принять участие в военных действиях. Он приверженец традиций. Его консервативное поведение проявляется в поступках: он не целует Эдит, пока она замужем и не свободна. В его доме на стенах висят старые темные картины, в длинных низких шкафах – книги, а в вазе – вишневые (не зеленые! – И. Н.) гвоздики: “There were a few very old dark pictures on the walls. The room was crammed with books in long, low bookcases. On the mantelpiece was a pewter vase of cerise-coloured carnations” [Leverson 1982: 450]. Классический стиль интерьера дома Эйлмера подчеркивает его традиционные взгляды.

Когда у Эйлмера собрались гости, состоялся разговор об искусстве. Среди гостей был Артур Конистон, который готовился стать адвокатом, но, когда началась война, надел форму (“He had been reading for the Bar, but when the war broke out he joined the New Army, and was now in khaki”). Артур музыкален, он хорошо и громко поет, но музыка, которая ему нравилась, приводила в шок окружающих. Он исполняет не «тонкие» произведения Дебюсси, Форе, Равеля, а «пугающие» и «дерзкие» песни: “Being so young, so pale, and so contemporary, one expected him to sing thin, elusive music by Debussy, Fauré, or Ravel. He seemed never to have heard of these composers, but sang instead threatening songs, such as, ‘I’ll sing thee Songs of Araby!’ or defiant, teetotal melodies, like ‘Drink to Me only with thine Eyes!’” [ibid.: 395]. Песня “I’ll sing thee Songs of Araby!” из кантаты “Lalla Rookh” Ф. Клэя (Frederic Clay, 1838–1889) отражает романтическое видение Востока. В произведении “Drink to Me only with thine Eyes!”, которое является песней на стихотворение Б. Джонсона из сборника “The Forest” (1616), винопитие представлено как метафора любви.

Артур уважает Эйлмера как знатока искусства и стремится узнать его мнение не о действиях на фронте, куда он еще только отправится, а об искусстве: “He regarded with the greatest admiration as a man of culture, and a judge of art”. Вероятно, поэтому диалог напоминает интервью, а об Артуре сказано “who was a born interviewer” [ibid.: 432]. Причем Артур не просто задает вопросы, а развивает идею собеседника собственными примерами.

«Интервью» Артура Конистона начинается с вопроса об отношении Эйлмера к постимпрессионистам, затем продолжается вопросом о футуристах, точнее, о том, как эти течения выражают жизненные явления. Эйлмер характеризует искусство постимпрессионистов через отсылку к

нонсенсу Эдварда Лира: “Aylmer smiled. He said: ‘I think their attitude to life, as you call it, is best expressed in some of Lear’s Nonsense Rhymes: ‘His Aunt Jobiska said, ‘Everyone knows that a pobble is better without his toes’ <...> Lear is the spirit they express” [ibid.: 432]. Эйлмер подробно объясняет свою точку зрения, используя термины из области искусства. Постимпрессионизм Эйлмер критикует с позиции реалистического искусства, которое выступало за подобие жизни. Он говорит, что каждому виду искусства приходится чем-то поступаться из-за своей ограниченности: так, скульптор отказывается от цвета. Однако современные художники отказываются от сходства, от красоты, от частей тела, которые и делают образ реалистическим: “Why, the sculptor always surrenders colour, and the painted form. Each has to give up something for the limitation of art. But the more modern artist gives up much more – likeness, beauty, a few features here and there – a limb now and then” [ibid.: 432–433]. Артур, продолжая мысль Эйлмера, приводит свой пример произведений – это творчество Огюста Родена и Джейкоба Эпстайна (Jacob Epstein, 1889–1959), когда видна только часть формы, фрагмент, вырастающий из скульптуры: “Like the statuary of Rodin or Epstein. One sees really only half the form, as if growing out of the sketchy sculpture” [ibid.: 433]. Таковы, например, монумент с крылатым сфинксом работы Эпстайна на могиле Уайльда, установленный на кладбище Пер-Лашез в Париже в 1914 г., или вырастающие из массы фигуры скульптурных групп Родена «Граждане Кале» (1884–1886), установленной в г. Кале в 1895 г., или «Врат ада» (1880–1917).

Футуризм Эйлмер парадоксально называет «прошлым» (“they are already past. They always were”), а отношение футуристов к жизни, то есть способность изображать явления жизни, он метафорически сравнивает со взглядом на луну, отражающуюся в озере. Но вместо луны человек видит отражение ведерка для угля: “But I should say their attitude to life is that of the man who is looking at the moon reflected in a lake, but can’t see it; he sees the reflection of a coal-scuttle instead” [ibid.: 433]. Железные дороги (“railways”) – основной предмет полотен футуристов. А основной пафос футуристов – это повышенная эмоциональность, когда жизнерадостный молодой человек специально подчеркивает свое жизнерадостное настроение, кричит о нем, бьет в барабан и дует в трубу: “Affectation for affectation, I prefer the pose of depression and pessimism to that of bullying and high spirits. When the affected young poet pretended to be used up and worn out, one knew there was vitality under it all. But when I see a cheerful young man shrieking about how full of life

he is, banging on a drum, and blowing on a tin trumpet, and speaking of his good spirits, it depresses me, since naturally it gives the contrary impression" [ibid.: 433]. Однако такая жизнерадостность, говорит Эйлер, только «угнетает», производит противоположное впечатление.

Артур резюмирует соотношение художников старого искусства и нового, называя и тех, и других по-французски «позерами»: современные позеры не лучше старых. Среди старых позеров – Бердсли, а среди новых – Одл, английский иллюстратор, чей стиль считают предвестником сюрреализма (Alan Elsdon Odle, 1888–1948). "The modern *poseurs* aren't so good as the old ones. Odle is not so clever as Beardsley". Слово "clever" (умный) использовал и Роберт Хиченз в романе «Зеленая гвоздика» ("The Green Carnation", 1894) для характеристики творчества Бердсли устами миссис Виндзор. У Леверсон Эйлер не соглашается с утверждением Артура, решительно не ставя знак равенства между современными иллюстраторами и Бердсли, чье творчество он представляет в паре с Уайльдом.

Эйлер называет Бердсли и Уайльда сдержанными, но яркими. Яркость шла из их взаимодействия, из таланта Бердсли-графика к созданию линий и собственного видения образа. Иллюстрации Бердсли к «Саломее» Уайльда, по мнению Эйлера, были неподходящими, потому что он хотел видеть всё черно-белым, а Уайльд – фиолетовым и золотым. "Beardsley had the gift of line – though he didn't always know where to draw it – but his illustrations to Wilde's work were unsuitable, because Beardsley wanted everything down in black and white, and Wilde wanted everything in purple and gold. But both had their restraints, and their pose was reserve, not flamboyance" [ibid.: 433]. Высоко оценивая талант Бердсли, Эйлер, однако, критикует его за неуместность некоторых образов: «Он не всегда знал, где проводить линии».

В романе «Любовь со второго взгляда» Леверсон озвучила одну из критических точек зрения на творчество Бердсли, которая оформилась еще в 1894 г., когда появились его листы к пьесе Уайльда. Реминисценция к Бердсли и Уайльду соединяет характеристику их творческого мира и представление публике – их позы сдержанны, а не броски, как у современных футуристов. Леверсон продолжает интерпретацию Бердсли как знака эпохи 1890-х гг., представленную в ее пьесах «Алый зонтик» и пастше «Диккенс сегодня, или Литература повторяется», но уже в новом контексте живописи XX в.

Особенность критики искусства Бердсли и Уайльда, постимпрессионистов и футуристов, скульпторов Родена и Эпштейна, молодого иллюстратора Одла в романе Леверсон состоит в том,

что все они представлены на фоне войны и в восприятии героев, связанных с войной. «После столько лет жизни среди реальных вещей ("real things"), – сказал Конистон, – становится как-то стыдно обсуждать старые темы ("old subjects")». Реальные вещи – это война, а старые темы – искусство. Однако Эйлер предпочитает Бердсли и Уайльда постимпрессионистам и футуристам, очевидно выражая точку зрения самой Ады Леверсон.

Выводы

Интермедиаальная рецепция творчества Обри Бердсли в романах Ады Леверсон осуществляется через реминисценции к его рисункам, экфрасис и его составляющие, эволюцию влюбленности главных героев и критику художественных течений XX в. Творчество Ады Леверсон, начавшееся в 1890-х гг. и продолжавшееся в первые десятилетия XX в., демонстрирует жанровое разнообразие и эволюцию рецепции произведений Обри Бердсли от пародий и пастши в журнале «Панч» до небольших мелодраматических романов 1910-х гг.

В романах «Предел» (1911) и «Любовь со второго взгляда» (1916) творчество Бердсли вписано в контекст эпохи, которая существенно меняется за пять лет. В довоенном романе «Предел» рисунки Обри Бердсли «Таинственный розовый сад» и другие вместе с картиной Эдварда Берн-Джонса «Любовь среди руин» (в романе «Любовь среди роз») иронически интерпретируют эволюцию романтической свободной любви художника-дилетанта Гарри де Фрейна к замужней женщине (не случайно французское написание его имени отсылает к традиции трубадуров). Сначала Гарри пишет Валентию как героиню Россетти и Берн-Джонса. Затем, запутавшись в любовных и финансовых делах, герой Леверсон планирует сделать черно-белый набросок Валентии в розовом саду, как у Обри Бердсли, где розовый сад был символом порочности и красоты. Через упоминание рисунков Бердсли подчеркивается ироническое отношение Ады Леверсон к несостоявшемуся художнику, потерпевшему фиаско как в любви, так и в творчестве. Живописный портрет Валентии остался единственным произведением Гарри де Фейна, так как он был изгнан из «розового сада» самой возлюбленной.

Роман Ады Леверсон «Любовь со второго взгляда» (1916) наследует типологию героев романа «Предел»: у героини есть скучный супруг и возлюбленный. В этом послевоенном романе иллюстрации Бердсли к «Саломее» О. Уайльда противопоставляются постимпрессионизму и футуризму как живые и яркие проявления чувств. Артур Конистон называет «позерами» старых и новых художников, но отдает должное

уму и таланту Обри Бердсли. Вернувшийся с войны и высоко оценивающий талант Бердсли, герой-интеллектуал и консерватор Эйлер критикует его за неуместность некоторых образов. Ада Леверсон продолжает интерпретацию Бердсли как символа эпохи 1890-х, но уже в новом контексте искусства XX в. Сама Ада Леверсон будет гротескно представлена под именем таинственной Сиб в романе Уиндема Льюиса «Обезьяны Господни» (1923–1930), в котором тоже обнаруживается рецепция творчества Бердсли (см. об этом: [Новокрещенных 2024: 89–99]).

Список литературы

Бочкарева Н. С., Табункина И. А. Реминисценция О. Бердсли в экфрастическом цикле М. Кузмина «Северный веер» // Экфрастические жанры в классической и современной литературе / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2014. С. 74–93.

Бочкарева Н. С., Табункина И. А. Художественный синтез в литературном наследии Обри Бердсли / Перм. гос. ун-т. Пермь, 2010. 254 с.

Кирюхина Е. М. Повседневность Средневековья в творчестве художников-префаэлитов // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 5 (1). С. 383–390.

Кузмин М. А. Дневник 1934 года / под ред. Г. А. Морева. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.

Леверсон А. Полное собрание пародий на Оскара Уайльда / пер. с англ. и вст. М. Матвеева // Иностранная литература. 2017. № 8. С. 258–272.

Новокрещенных И. А. Рецепция творчества Обри Бердсли в романе Уиндема Льюиса “The Apes of God” // Вестник Костромского государственного университета. 2024. Т. 30, № 1. С. 89–99. doi 10.34216/1998-0817-2024-30-1-89-99

Новокрещенных И. А. Художественные связи О. Бердсли и Д. Лоуренса // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2018. № 53. С. 207–223. doi 10.17223/19986645/53/14

Стерджис М. Обри Бердсли. Биография / пер. с англ. К. Савельева. М.: КоЛибри: Азбука-Аттикус, 2014. 432 с.

Табункина И. А. «Литература повторяется»: стилизация рококо в пастисе Ады Леверсон на романы Чарльза Диккенса и Обри Бердсли // Формы выражения кризисного сознания в литературе и культуре рубежа веков / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2011. С. 11–18.

Табункина И. А. Литературные связи М. А. Кузмина с английской культурой в стихотворении «Слоновой кости страус поет...» (1925) // Мировая литература в контексте культуры. 2013а. Вып. 2(8). С. 78–84.

Табункина И. А. Рецепция Обри Бердсли в стихотворении М. Кузмина «Приглашение» // Вестник

Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 2 (18). С. 121–130.

Табункина И. А. Стихотворение М. Кузмина “Fides Apostolika” (1921) в контексте литературного и графического наследия Обри Бердсли // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013б. Вып. 3(23). С. 120–129.

Табункина И. А. «Чужое слово» в английской литературе: от реализма к fin de siècle // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 1(7). С. 52–58.

Aubrey Beardsley. 4 March – 20 September 2020. Large print guide. Tate, 2020. 274 p.

Beardsley A. Under the Hill // Wilde O. Salome. Beardsley A. Under the Hill. London: Creation Books, 1996. P. 65–123.

Levenson A. Love at Second Sight // Levenson A. The Little Ottleys. London: Virago Press Limited, 1982. P. 369–543.

Levenson A. The Limit. London: Richards Press Ltd, 1950. 301 p.

Mahoney K. Dainty Malice: Ada Levenson and Post-Victorian Decadent Feminism // Decadence in the Age of Modernism / ed. by K. Hext and A. Murray. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2019. P. 27–46.

Raby P. Aubrey Beardsley and the Nineties. London: London Houser, Great Eastern Wharf Parkgate Road, 1998. 117 p.

The Letters of Aubrey Beardsley / ed. by H. Maas. London: Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1970. 472 p.

Wenman-James L. Ada Levenson (1862–1933) // Y90s Biographies. Yellow Nineties 2.0 / ed. by L. J. Kooistra. Ryerson University Centre for Digital Humanities, 2021. URL: https://1890s.ca/leverson_bio/ (дата обращения: 05.02.2024)

Winegarten R. Ada Levenson (1862–1933) // Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women. 2009. URL: <https://jwa.org/encyclopedia/article/leverson-ada> (дата обращения: 05.02.2024).

References

Bochkareva N. S., Tabunkina I. A. Reminiscences of O. Berdli in ekphrastic cycle M. Kuzmina ‘Severnnyy veyer’ [Reminiscence by A. Beardsley in M. Kuzmin's ekphrastic cycle ‘The Northern Fan’]. *Ekfrasticheskie zhanry v klassicheskoy i sovremennoy literature* [Ekphrastic Genres in Classical and Modern Literature]. Perm, Perm State University Press, 2014. P. 74–93. (In Russ.)

Bochkareva N. S., Tabunkina I. A. *Khudozhestvennyy sintez v literaturnom nasledii Obri Berdli* [Artistic Synthesis in the Literary Heritage of Aubrey Beardsley]. Perm, Perm State University Press, 2010. 254 p. (In Russ.)

Kiryukhina E. M. Povsednevnost' Srednevekov'ya v tvorchestve khudozhnikov-prerafaelitov [Everyday life of the Middle Ages in the works of pre-raphaelites]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* [Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod], 2013, issue 5 (1), pp. 383-390. (In Russ.)

Kuzmin M. A. *Dnevnik 1934 goda* [The Diary of 1934]. Ed. by G. A. Morev. St. Petersburg, Publishing House of Ivan Limbakh, 2011. 416 p. (In Russ.)

Levenson A. Polnoe sobranie parodiy na Oskara Uayl'da [The complete collection of parodies of Oscar Wilde]. Transl. from English and preface by M. Matveev. *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature], 2017, issue 8, pp. 258-272. (In Russ.)

Novokreshchennykh I. A. Retseptsiya tvorchestva Obri Berdsla v romane Uindema L'yuisa 'The Apes of God' [Reception of Aubrey Beardsley's work in the novel 'The Apes of God' by Wyndham Lewis]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* [Vestnik of Kostroma State University], 2024, vol. 30, issue 1, pp. 89-99. doi 10.34216/1998-0817-2024-30-1-89-99. (In Russ.)

Novokreshchennykh I. A. Khudozhestvennye svyazi O. Berdsla i D. Lourensa [Artistic connections of A. Beardsley and D.H. Lawrence]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya* [Tomsk State University Journal. Philology], 2018, issue 53, pp. 207-223. doi 10.17223/19986645/53/14. (In Russ.)

Sturgis M. *Obri Berdsla. Biografiya* [Aubrey Beardsley: A Biography]. Transl. from English by K. Savel'ev. Moscow, KoLibri: Azbuka-Attikus Publ., 2014. 432 p. (In Russ.)

Tabunkina I. A. 'Literatura povtoryaetsya': stilizatsiya rokoko v pastishe Ady Levenson na romany Charl'za Dikkensa i Obri Berdsla ['Literature Repeats Itself': Rococo stylization in Ada Levenson's pastiche on the novels of Charles Dickens and Aubrey Beardsley]. *Formy vyrazheniya krizisnogo soznaniya v literature i kul'ture rubezha vekov* [The Forms of Expression of Crisis Consciousness in Literature and Culture at the Turn of the Centuries]. Perm, Perm State University Press, 2011, pp. 11-18. (In Russ.)

Tabunkina I. A. Literaturnye svyazi M. A. Kuzmina s angliyskoy kul'turoy v stikhotvorenii 'Slonovoy kosti straus poet...' (1925) [The literary links of M. Kuzmin with English culture in the poem 'The ostrich sings to the ivory...' (1925)]. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury* [World Literature in the Context of Culture], 2013a, issue 2 (8), pp. 78-84. (In Russ.)

Tabunkina I. A. Retseptsiya Obri Berdsla v stikhotvorenii M. Kuzmina 'Priglasenie' [Reception

of A. Beardsley in the poem 'Invitation' by M. Kuzmin]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2012, issue 2 (18), pp. 121-130. (In Russ.)

Tabunkina I. A. Stikhotvorenie M. Kuzmina 'Fides Apostolika' (1921) v kontekste literaturnogo i graficheskogo naslediya Obri Berdsla [The analysis of the poem 'Fides Apostolika' (1921) by M. Kuzmin in the context of graphic and literary heritage of Aubrey Beardsley]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2013b, issue 3 (23), pp. 120-129. (In Russ.)

Tabunkina I. A. 'Chuzhoe slovo' v angliyskoy literature: ot realizma k fin de siècle ['Alien Word' in English Literature: From Realism to Fin de Siècle]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2010, issue 1 (7), pp. 52-58. (In Russ.)

Aubrey Beardsley. 4 March – 20 September 2020. Large Print Guide. Tate, 2020. 274 p. (In Eng.)

Beardsley A. Under the Hill. *Salome/Under the Hill*. London, Creation Books, 1996, pp. 65-123. (In Eng.)

Levenson A. Love at second sight. In Levenson A. *The Little Ottleys*. London, Virago Press Limited, 1982, pp. 369-543. (In Eng.)

Levenson A. *The Limit*. London, Richards Press Ltd, 1950. 301 p. (In Eng.)

Mahoney K. Dainty malice: Ada Levenson and post-Victorian decadent feminism. *Decadence in the Age of Modernism*. Ed. by K. Hext and A. Murray. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2019, pp. 27-46. (In Eng.)

Raby P. *Aubrey Beardsley and the Nineties*. London, London Houser, Great Eastern Wharf Parkgate Road, 1998. 117 p. (In Eng.)

The Letters of Aubrey Beardsley. Ed. by H. Maas. London, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1970. 472 p. (In Eng.)

Wenman-James L. Ada Levenson (1862–1933). *Y90s Biographies. Yellow Nineties 2.0*. Ed. by L. J. Kooistra. Ryerson University Centre for Digital Humanities, 2021. Available at: https://1890s.ca/leverson_bio/ (accessed 05 Feb 2024). (In Eng.)

Winegarten R. Ada Levenson (1862–1933). *Shalvi /Hyman Encyclopedia of Jewish Women*. 2009. Available at: <https://jwa.org/encyclopedia/article/leverson-ada> (accessed 05 Feb 2024). (In Eng.)

The Reception of Aubrey Beardsley's Works in Ada Leverson's Novels of the 1910s

Irina A. Novokreshchennykh

Associate Professor in the Department of World Literature and Culture

Perm State University

15, Bukireva st., Perm, 614068, Russia. ira-tabunkina@mail.ru

SPIN-code: 6165-6981

ResearcherID: P-1752-2016

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

Submitted 30 Sep 2025

Revised 20 Oct 2025

Accepted 17 Nov 2025

For citation

Novokreshchennykh I. A. Retseptsiya tvorchestva Obri Berdсли v romanakh Ady Leverson 1910-kh godov [The Reception of Aubrey Beardsley's Works in Ada Leverson's Novels of the 1910s]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2025, vol. 17, issue 4, pp. 136–144. doi 10.17072/2073-6681-2025-4-136-144. EDN TCXJWQ (In Russ.)

Abstract. This article examines the reception of Aubrey Beardsley's graphic and literary works in two novels by Ada Leverson. Reminiscences of Aubrey Beardsley and his works characterize the evolution of love of the amateur artist Harry de Freyne in *The Limit* (1911). French spelling of Harry de Freyne's name alludes to the troubadour tradition. He painted the only portrait of Valentia, in which she resembles the heroine of Rossetti and Burne-Jones in the painting *Love among the Ruins* (titled *Love among the Roses* in the novel). Entangled in love and financial affairs, Harry plans to make a black-and-white sketch of Valentia in a rose garden, this reminding rose gardens from Aubrey Beardsley's works, where they symbolize both depravity and beauty. The mention of Beardsley's drawings emphasizes Ada Leverson's ironic attitude toward her character, who suffered a fiasco in both love and art. The portrait of Valentia remained the only work of Harry de Freyne as he was banished from his beloved's 'rose garden'.

In Ada Leverson's postwar novel *Love at Second Sight* (1916), as in *The Limit*, the main character (Edith) has a husband (Bruce Ottley) and a lover (Aylmer Ross). Beardsley's illustrations for Oscar Wilde's *Salome* are contrasted with Post-Impressionism and Futurism as vibrant and vivid expressions of emotion. In his discussion with Aylmer Ross about modern art, Arthur Coniston dismisses both old and new artists as 'poseurs', but pays tribute to the intellect and talent of Aubrey Beardsley. Having returned from war, Aylmer, an intellectual and conservative, while praising Beardsley's talent, criticizes him for the inappropriateness of some of his imagery. Ada Leverson continues to interpret Beardsley as a symbol of the 1890s (as in her parody play *The Scarlet Parasol* and the pastiche *Dickens Up to Date; Or Fiction Repeats Itself*), but within the new context of 20th-century art.

Key words: English literature; reception; Aubrey Beardsley; novel; Ada Leverson; reminiscence; ekphrasis; Oscar Wilde; Pre-Raphaelites; Impressionists, Futurists; painting.