

УДК 82.091

DOI: 10.17223/19986645/53/14

**И.А. Новокрещенных**

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СВЯЗИ О. БЕРДСЛИ И Д. ЛОУРЕНСА**

*На материале незавершенного романа О. Бердсли «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера», его иллюстраций к произведениям О. Уайльда и А. Суинберна и романа Д. Лоуренса «Белый павлин» исследованы художественные связи Бердсли и Лоуренса. Интертекстуальные и интермедийные взаимодействия раскрываются в результате анализа впечатлений героев романа Лоуренса от листов Бердсли и дополнены анализом мотивов воды и купания (вариант – мотив туалета) в обоих романах.*

*Ключевые слова: художественные связи, Бердсли, Лоуренс, «Белый павлин», модерн, интермедийность, интертекстуальность.*

Роман «Белый павлин» (*The White Peacock*, 1906–1911) Дэвида Герберта Лоуренса (*David Herbert Lawrence*, 1885–1930) неоднозначно оценивается зарубежной критикой [1. С. 96–106]. Так, отмечается «низкая реалистичность» романа [2. С. 188], фактографические ошибки Лоуренса [3]. Вместе с тем исследуется двойственность женских [4. Р. 117–136] и мужских образов [5. Р. 216–231]), тема брака [6. Р. 90–97], пафос трагического в судьбе героев, в частности Джорджа Сакстона [7. Р. 210], проблемы искусства [8. Р. 237–259; 9. Р. 9–24; 10]. Подчеркивается связь биографии Лоуренса и сюжета романа [11. Р. 127–144], автобиографизм рассказчика Сирила Бердсолла [12].

В России первые переводы романов Лоуренса появились в 1920-е гг. и после почти 60-летнего перерыва начали издаваться вновь [13. С. 8]. Роман «Белый павлин» на русском языке опубликован в 1996 г. Однако в этом переводе отсутствует одна из ключевых для понимания художественной концепции романа глава *A Shadow in Spring* [14]. А.А. Аникст в «Истории английской литературы» не упоминает роман «Белый павлин», а «первым значительным романом» Лоуренса называет произведение «Сыновья и любовники» (1913) [15. С. 454]. Другие исследователи подчеркивают реалистическую манеру «Белого павлина» [16. С. 356], упоминают о связи с романами Дж. Элиот и Т. Гарди, а также о жанровых и сюжетных особенностях, о своеобразии повествовательной структуры [17. С. 39; 18. С. 314–315], уделяют незначительное внимание системе образов романа [19. С. 13–14]. Диссертационные исследования 1990–2000-х гг. посвящены анализу интертекста и элементов протомодернизма в романе [20], механизмов номинации заглавия романа [21]. В отдельных статьях рассматриваются категория героя и проблематика первого романа Лоуренса [22].

Предметом исследования в работах разных лет становилась связь поэтики романа «Белый павлин» с живописью прерафаэлитов [23. С. 128], им-

прессионистов и постимпрессионистов (Ван Гог, Сезанн) [24]. Лоуренс считал живопись тем видом искусства, «который с наибольшей полнотой отражает сдвиги в эмоциональной и духовной жизни людей» [13. С. 15]. Роман «Белый павлин» автор называл «a novel of sentiment» [17. С. 38]. Экфрасис графических листов родоначальника стиля модерн в графике, представителя эстетизма Обри Бердсли (*Aubrey Vincent Beardsley*, 1872–1898) становится в нем приемом анализа психики и изучения скрытых желаний героев.

Роман «Белый павлин» Лоуренс написал, как справедливо подметил Дж. Стюарт, в первое десятилетие после «бума Бердсли» [9. Р. 9], в период раннего модернизма. Бердсли был «знаком» эпохи *fin de siècle* [25. Р. 3] и «составной частью английского декаданса» [26. С. 42]. «Периодом Бердсли» (*Beardsley period*) с подачи М. Бирбома называется конец 1890-х гг. (цит. по: [27]). Не только графическое, но и литературное творчество Бердсли отразило тенденцию к синтезу культурных эпох, жанров, видов искусства [28; 29. С. 101–112].

На культуру начала XX в. Бердсли оказал большое воздействие [30, 31]. О его влиянии на творчество Лоуренса исследователи лишь упоминают [9. Р. 10–11; 23. С. 128; 32. Р. 107]. Цель нашей статьи – исследование интертекстуальных и интермедиальных взаимодействий Бердсли и Лоуренса через анализ упоминаний графики и имени Обри Бердсли в романе Лоуренса «Белый павлин», а также через сравнение образов героев и сюжетных линий романа Лоуренса и незавершенного романа Бердсли «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» (*Under the Hill, or The Story of Venus and Tannhäuser*, 1894–1898).

Название романа Лоуренса «Белый павлин» акцентирует внимание на образе павлина, который был особенно популярен в стиле модерн. Особый интерес к павлину у Бердсли отмечается в 1894 г., когда график сделал серию листов к драме О. Уайльда «Саломея». На листах «Павлинье платье», «Глаза Ирода» график помещает изображение павлина и детали его облика. Тремя годами позже, работая в журнале «Савой», за несколько месяцев до смерти график делится с другом и издателем Л. Смитерсом художественной концепцией нового журнала «Павлин». Бердсли планирует делать обложку и даже быть его издателем (письмо от 19.12.1897) [33. Р. 409].

Лоуренс мог быть знаком как с отдельными главами романа Бердсли, опубликованными в журнале «Савой» в 1896 г., так и с книгами, изданными в 1904 и 1907 гг. и содержащими разный объем романа (подробнее об истории публикации романа см. нашу работу: [28. С. 131–134]).

Фрагменты листов Бердсли помещены на обложку каждой книги семитомного собрания сочинений Лоуренса, выпущенного издательством «Вэгриус» в 2007 г.: «Ценезиус, склоняющий Миррину к соитию» (1896) к комедии Аристофана «Лисистрата» (т. 1), «Смерть Пьеро» (1896) для журнала № 6 «Савой» (т. 2), рисунок для рекламного плаката альманаха «Желтая книга» (1895) (т. 3); «Флоссхильда» (1896) (т. 4); «Павлинье платье» (1894), «Танец живота» (1894) и «Глаза Ирода» (1894) к пьесе О. Уайльда «Саломея» (т. 5–7 соответственно) [34].

Реминисценции к графике Обри Бердсли и его роману «Под Холмом» обнаруживаются во второй части романа Лоуренса «Белый павлин». В третьей главе «Ирония моментов вдохновения» (*The Irony of Inspired Moments*) герои Сирил Бердсолл, Эмили и Джордж Сакстоны рассматривают альбом с репродукциями рисунков Обри Бердсли, среди которых «Аталанта» и концовка к «Саломее»: *I came upon reproductions of Aubrey Beardsley's Atalanta, and of the tailpiece to Salomé, and others* [35]<sup>1</sup>. Сначала альбом попадает к рассказчику Сирилу Бердсоллу, с точки зрения которого ведется повествование в романе.

Эпизод разглядывания листов Бердсли героями романа Лоуренса начинается словами «Это случилось на следующий день после похорон...», которые подчеркивают значительность дальнейших событий и связывают их с предшествующей второй главой «Весенняя тень», в которой говорится о смерти и похоронах лесничего Аннабеля. Образ лесничего в «Белом павлине» играет важную роль в раскрытии романного конфликта во взаимоотношениях мужчины и женщины, которые Лоуренс «признает основными» среди других жизненных отношений [17. С. 60]. Тема «унижения человеческого и мужского достоинства», пережитого Аннабелем в браке с аристократкой леди Кристобел [20. С. 128], и в целом тема ненависти к женщине и дьявольского начала ее души находит интерпретацию в главе «Ирония моментов вдохновения» и связана с упоминаемыми листами Бердсли.

Первым среди рисунков Бердсли Сирил называет лист «Аталанта в Калидоне». Он создан графиком к одноименной поэме А. Суинберна (1865) и известен в двух вариантах. Аталанта – героиня сюжета о Калидонской охоте из греческой мифологии. Когда царь Калидона забыл принести в жертву Артемиде часть урожая, богиня наслала на город вепря. Аталанта стала единственной женщиной, вышедшей на охоту против зверя, и первая ранила его [36. С. 120, 615]. На листе Бердсли 1895 г. спортивное телосложение Аталанты подчеркивает мужские черты в ее облике. По словам критика Н. Евреинова, гермафродит – «любимец графической музыки» Бердсли [37. С. 262]. Героиня изображена босая, в руке – лук. Фон листа – лилии у ее ног, а на заднем плане – деревья, в изображении которых, по словам А. Сидорова, «чувствуется» влияние Японии [38. С. 142]. На другом варианте листа (1897) Аталанта более «европеизирована» – на ее голове шляпа с перьями, на ногах – сапоги с отворотами, рядом – собака, которая поохотничьи прижала уши, вытянула лапы и тело, застыв в прыжке. Словно изящную трость, Аталанта тремя пальцами правой руки держит лук. Изображения прически на голове Аталанты выполнено в виде «рядов маленьких черных точек на белом фоне» [37. С. 240] и напоминает другие листы

---

<sup>1</sup> Роман «Белый павлин» цитируется без указания номера страниц по изданию: *Lawrence D.H. The White Peacock*. URL: <http://gutenberg.net.au/ebooks07/0700641h.html> (дата обращения: 14.10.2016) [35]. Во всех случаях, кроме специально оговоренных, дан наш перевод на русский язык.

Бердсли (в частности, листы к роману «Под Холмом» и к поэме А. Поупа «Похищение локона»).

Второй лист, упоминаемый в романе Лоуренса, – это «Похороны Саломеи. Концовка» (*Tailpiece to Salomé*). Он создан Бердсли к драме О. Уайльда «Саломея» (1893). Критик, поэт, современник Бердсли, А. Саймонс отмечает, что на листе Саломея изображена в виде «маленького, вялого тельца» [37. С. 247], которое Сатир и Пьеро кладут в гроб-пудреницу. Тело сладострастной Саломеи, в экстазе повторяющей «Дайте мне голову Иоканаана!», изображено схематично одной линией, тогда как натуралистично и с подробностями выписаны розочки на пудренице и волоски пуховки. Еще Т. Гарди в своих литературных заметках отметил, что, будучи проиллюстрирована Бердсли, «Саломея» Уайльда освещена его «убийственной иронией» (*Beardsley's deadly irony*), которая не дает возможности вынести суждение пьесе: книга становится «забавным поединком». При этом «автор говорит: “Это потрясающе!”, а художник: “Это вздор!”» [39. Р. 196]. Эта ирония графика «врывается» на листы «Туалет Саломеи», «Черная накидка», и Саломея «постоянно меняет маски, превращаясь то в богиню вождения и мести, то в изящную даму в черном капоте, то в беззащитное хрупкое тельце девочки-подростка» [40. С. 78]. Миф о Саломее, созданный Бердсли, оказывается близок модернизму с его интересом к игре. Введение в текст романа Лоуренса образов Аталанты и Саломеи проясняет интерес романиста к проблеме взаимоотношения полов, мужского и женского начал, сущности и роли женщины.

Листы Бердсли представлены через описание впечатления от них, эмоционального отклика Сирила. Он долго рассматривает альбом репродукций (*I looked a long time*). Пятикратное повторение в одном абзаце личного местоимения (*I*), двукратное повторение словосочетания «моя душа» (*my soul*) подчеркивают личностное, интимное переживание героем графических образов Бердсли. Особую впечатлительность Сирила демонстрирует цепочка последовательно идущих глаголов (*I was bewildered, wondering, grudging, fascinated*). Рисунки Бердсли для него – это «новая вещь», которая вызывала противоречивые чувства. Его душа словно «набрасывалась» на них, «не согласовывалась» с ними. Одновременно он был «очарован и побежден», но еще полон «сопротивления и упрямства», потому что столкнулся с новым, непривычным для него стилем.

Сирил – художник-акварелист. Его фамилия созвучна фамилии Бердсли: *Beardsall – Beardsley*, а имя Сирилл (*Cyril*) принадлежало сыну Оскара Уайльда. На свадьбу Джорджа Сирил дарит другу четыре акварельные картины. На них изображены вода и мельничные поля, серый дождь и сумерки, солнце, разливающее золотые лучи в туман, полдневный пруд в середине лета (ч. 3, гл. 1). Живописные сюжеты картин находят эмоциональный отклик в душе Джорджа: «...память о наших минувших днях вмиг опьянила его, и он задрожал перед этой красотой жизни, овеванной магией лет. Он осознал, как прекрасна была вереница прошедших дней» [14]. Акварельные образы выражают связь героев с местом и друг с другом. Осо-

бую остроту повествованию придает сюжетный эпизод, в котором говорится о том, что герои, «дети Неттермера» (*the children of the valley of Nethermere*), должны покинуть ферму, леса, воды, потому что наступило время «отправляться каждому в другую сторону, в изгнание» [14]. Полотна Сирила напоминают пейзажи романтиков и импрессионистов, тогда как в графике Бердсли ландшафт, по словам Р. Росса, «всегда строго формален, примитивен, условен; дуновение ветерка почти не колышет тесную листву стройных тополей и ив, растущих вдоль его змеистых ручейков» [37. С. 233]. Однако в романе «Под Холмом» Бердсли тоже обращается к живописи К. Лоррена, У. Тернера, К. Коро, к импрессионистам (подробнее об этом см. в нашей работе: [41. С. 151–159]). Живопись К. Коро становится предметом интерпретации Лоуренса в его стихотворении «Corot».

Графика Бердсли оказывает воздействие на восприятие женщин Сирилом, «вытесняя жившие прежде в его сознании образы, созданные прерафаэлитам» [23. С. 128]. Через реминисценции к живописи прерафаэлитов создан образ Эмили Сакстон, которой увлечен Сирил. Повествуя о ней, рассказчик дважды употребляет слово *troublesome*: «беспокойная» душа, отраженная в глазах, и «волнующие» тени, пролегающие под глазами. Сирил сравнивает Эмили с образами дев Берн-Джонса и противопоставляет ее героиням Античности Хлое и вакханкам. Печаль, которой одержима Эмили, близка героиням Берн-Джонса. По словам критика С. Маковского: «Его (Берн-Джонса. – И.Н.) чувствительность такая тонкая, что становится печалью, такая одухотворенная, что кажется бесстрастием» [42. С. 328]. Это же состояние печали в Эмили замечает Сирил.

Лоуренс подчеркивает в Эмили женское, материнское начало. В ней сильны эмоции и чувства, а не интеллект и юмор. Сначала она работает учительницей в школе Ноттингема, затем ухаживает за детьми миссис Аннабель, жены сторожа. Нянит детей своего брата Джорджа, а, выйдя замуж, живет на ферме в Папльвике. Эмили ухаживает за братом, который болен белой горячкой (в его глазах теперь «горят» (*combusting*) виски и бренди). В этой деятельности она нашла свое место, и на вопрос Сирила, счастлива ли она, героиня отвечает «да». Образ Эмили, созданный глазами рассказчика и самого автора, ближе к образам Берн-Джонса, чем к образам Бердсли. Вероятно, поэтому она пугается ироничных, сатирических и андрогинных изображений на рисунках графика к «Саломее». Сирил демонстрирует ей альбом репродукций внезапно и непосредственно, положив книгу на стол и открыв на рисунке к «Саломее». «Посмотри! Посмотри сюда!» – Сирил с нетерпением ждет ответа Эмили. Она, пристально рассматривая репродукции, становится «застенчива», в ее голосе появляется «сомнение». Героиня называет их «пугающими» и пытается избежать разговора о них, «мягко» отвечая ему. В диалоговой реплике Эмили «*It makes you feel – Why have you brought it?*» соединяются не проговоренное до конца эмоциональное впечатление и недоуменный вопрос о том, зачем Сирил принес ей этот альбом. Однако, как и Сирила, рисунки Бердсли околдовали и подчинили себе Эмили (*she too was caught in the spell*).

Бердсли испытал сильное влияние Э. Берн-Джонса [33. Р. 23], беря у него уроки живописи. С. Маковский пишет, что творчество и Берн-Джонса и Бердсли идет от одного источника – Д.Г. Россетти: «Берн-Джонс и Бердсли – два пути, расходящиеся от одного начала. Положительный и отрицательный полюсы англосаксонского эстетизма» [42. С. 327]. В доме мистера Лиланда, состоятельного коллекционера произведений искусства, Бердсли познакомился с коллекцией живописи (назвал ее «восхитительной»), в которую входили такие полотна Берн-Джонса, как «Мерлин и Вивьен», «Ночь», «Утро», «Четыре сезона», «Зеркало Венеры», «Купидон, оживляющий Психею», «Вино Церцеи», «Филлис и Демофонт» [33. Р. 19]. Личная встреча юного графика с Берн-Джонсом состоялась в 1891 г. Живописец сказал о Бердсли как о «величайшем из ныне здравствующих художников Европы» [33. С. 20, 21–23; 42. С. 111–112]. Юный график показал Берн-Джонсу свои рисунки «Святая Вероника вечером в Страстную Пятницу», «Данте при дворе дона Гранде делла Скала», «Богоматерь при луне», «Данте, рисующий ангела», «Бессоница», «После смерти» и др. Берн-Джонс высоко оценил их: «У вас *много* мыслей, поэзии и воображения. Природа дала вам дар, необходимый, чтобы стать великим художником. Я *редко*, нет, *никогда* не советую делать из живописи профессию, но вам *не могу пожелать ничего другого*» [42. С. 112]. Художник принимает дальнейшее участие в судьбе Бердсли, отправив ему «обаятельное послание» на четырех страницах, в котором дан совет относительно двух школ для обучения, это Школа искусства Фредерика Брауна в Вестминстере (импрессионистская) и Королевский колледж искусства в Южном Кенсингтоне. Берн-Джонс покровительственно предполагает, что юноша не будет бояться работы, но необходимость дисциплины в школе будет далека от его естественных интересов и симпатий. Художник наставляет юношу изучать «грамматику» искусства и упражняться в ней и говорит, что хотел бы видеть его работы время от времени, например через три-шесть месяцев [33. Р. 23–24].

В романе Лоуренса «Белый павлин» наиболее яркую реакцию на рисунки Бердсли демонстрирует Джордж Сакстон, брат Эмили. Не получив систематического образования, он много читает, а знания черпает из бесед со своим другом Сирилом. В отличие от Эмили Джордж просит дать ему книгу рисунков Бердсли, садится и рассматривает ее, не давая никому более взглянуть на альбом (его сестра Молли подкралась ближе любопытствовать, но он сердито прикрикнул на нее и прогнал). Как и Сирил, Джордж «долго разглядывает» рисунки. Получив альбом, он уже не выпускает его из рук. Заложив палец между страницами книги, он «молча» идет на берег реки. В финале беседы с Сирилом герой просит оставить «книгу» у себя. После знакомства с рисунками взгляд Джорджа меняется: в его глазах появляется «новое выражение». В жизни Джорджа рисунки Бердсли обозначают рубеж в отношениях с Летти Темпест, в которую он влюблен, а она вскоре обручится с другим мужчиной. Поэтому символично звучит сказанная им «очень тихо» во время «изучения иллюстраций» фраза о том,

что «теперь нет нужды торопиться». Книга Бердсли отражает процесс душевных движений Джорджа.

В диалоге с Сирилом соединяются ответы Джорджа на бытовые вопросы Сирила о том, что его семье отказывают в продлении аренды фермы, на которой они живут и работают, и собственные размышления Джорджа над его отношениями с Летти и чувствами к ней: «“<...> Мы получили уведомление, знаешь?” – Я с изумлением вскочил на ноги. – “Уведомление об отъезде? Из-за чего?” – “Полагаю, из-за кроликов. Я скучаю по ней, Сирил”. – “Покинуть Стрели-Милл!” – повторил я. – “Да... но я даже рад этому. Как ты думаешь, могло бы у нас с ней получиться что-нибудь серьезное, Сирил?”». Так в одной фразе переплетаются «практика социальной жизни» [17. С. 34] и желание, порыв, страсть. Поэтому так нелогичны с рациональной точки зрения ответы Джорджа, в которых отражены влечения к Летти, стремления, «не поддающиеся анализу разума» [Там же. С. 35]: «Я не знаю, о чем говорю». Обращение к графике Бердсли позволяет герою открыто выразить свои переживания: «Я хочу ее больше, чем что-либо».

Рисуя отношения Джорджа и Летти, Лоуренс использует прием параллелизма между изобразительными средствами графики Бердсли и чувствами героя. Сопоставляется «тонкое острое чувство» Джорджа к Летти и изогнутые линии на рисунках Бердсли (*It's a sort of fine sharp feeling, like these curved lines*). В словах Джорджа отражено взаимодействие между разглядываем рисунка и сексуальным желанием («чем больше я смотрю на эти голые (*naked*) линии, тем больше я хочу ее»). Эпитеты «обнаженные», «изогнутые» относятся к линиям Бердсли, но они связаны и с остротой чувств Джорджа к Летти. Дж. Стюарт утверждает, что рисунки Бердсли помогли Джорджу ясно «выразить» подавленные желания [9. С. 10]. Джордж соотносит физическое влечение с характеристикой графических образов Бердсли как ясных, а также острых (*If she did perhaps she'd want me – I mean she'd feel it clear and sharp coming through her* (выделено мною. – И.Н.). Сопоставление чувств героя и стилевых примет графики Бердсли (линии и пятна, а в линиях, по словам А. Саймонса, – «тайна» Бердсли [42. С. 354]) создает интермедialную поэтику романа Лоуренса.

Альбом репродукций Бердсли, или, по словам Джорджа, «книга» (*book*), попал к нему в руки в тяжёлый период его жизни: семья вынуждена покинуть арендуемую ферму. Джордж чувствует, что у него «земля уходит из-под ног». Книга рисунков Бердсли покорила Джорджа и изменила его: «...я не такой, как был вчера...». Книга «держит» (дважды повторяется слово *keep*) героя и толкает его на что-то необычное. После того как Джордж познакомился с рисунками Бердсли, его чувства к Летти «проясняются». В эстетизме творчества Бердсли Джордж увидел выражение своих чувств к Летти, так называемый зов плоти и крови.

После просмотра книги Джорджем овладевает настойчивое желание увидеть Летти, поговорить с ней, что подчеркнуто повтором слова «ask». Герой хочет показать ей рисунки Бердсли, которые, как он думает, производят на нее сильное впечатление. Летти не увидела рисунка, а долго-

жданная встреча с ней продемонстрировала Джорджу различие Летти и героинь графики Бердсли и его «обнаженных» линий. Одета в белое, как героини Бердсли Аталанта и Саломея (на листе «Туалет Саломеи»), она обладала «мягкостью», которой нет у них.

Рисунки Бердсли в романе созданы через фиксацию ощущений воспринимающих их героев, т.е. речь идет о «психологическом аспекте воздействия произведения искусства на человека, что выражается в перенесении акцента с описания самого произведения на описание субъективного впечатления от него» [43. С. 146–154]. Художник Сирил акцентирует внимание на том, как они отозвались на его творческих предпочтениях. Для Джорджа рисунки Бердсли – попытка обосновать свои эмоциональные переживания. Разные реакции героев на рисунки Бердсли и их связь с неосознанными первоначальными желаниями (мужское желание обладания женщиной) формируют миф о Бердсли в раннем модернизме.

В главе 9 «Поэма о дружбе» романа Лоуренса с образами Джорджа и Сирила связаны мотивы воды и купания (вариант – мотив туалета), которые могут рассматриваться как визуальные мотивы и дополнять реминисценции к графике Бердсли и его роману «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» (1872–1898). Мотивы воды и купания вписываются в типологический ряд сюжетов утреннего мужского туалета, созданных в «модных» романах (*fashionable novel*) XIX в. («Пелэм, или Приключения джентльмена» Э.Д. Бульвер-Литтона и др.).

В романе Бердсли мотив воды представлен озером (*lake*) в парке Венеры, которое мерцает тихой серебристой водой среди деревьев. В его «молчаливых романтических водах» водятся тончайшие рыбки. По краям водоема «спят» деревья, камыши, ирисы. Прогуливаясь по лесу, Тангейзер смотрит на озеро и впадает в «странное состояние». Ему кажется, что водоем оживает, может заговорить, произнести какое-то прекрасное слово, но он не смеет потревожить его – «вызвать морщины на бледном лице озера», сквозь воду которого просвечивало галечное дно [44. Р. 118]. Озеро сравнивается с театральными декорациями. Эпитеты *wonderful*, *beautiful* передают красоту водоема. В мечтах эстета Тангейзера озеро могло бы стать ванной, но герой боится, что утонет в ней [Ibidem]. На берегу озера Тангейзеру грезятся изменения озера и лягушек. Озеро то вырастает в двадцать раз, то становится миниатюрным. Когда в воображении героя вода поднималась, Тангейзер пугался и думал, какими огромными должны были стать лягушки и их глаза и какими безобразными – их серые лапки. Когда вода спадала, он смеялся над собой и представлял, какими крошечными должны были стать лягушки. Он думал об их ножках, которые выглядели тоньше паучьих, и об их кваканье, которое не было слышно [Ibidem].

Фантастичность озера в романе Бердсли противопоставлена естественности и реалистичности водоема в романе Лоуренса. Озеро Нетермер (*Nethermere*) формирует ландшафт местности, на которой живут герои. Это «самое нижнее в цепи трех озер (*ponds*). И самое большое и красивое из них. Длинной в милю и почти в четверть мили шириной. <...> На противо-



положной стороне, на холме, в дальнем конце озера стоит Хайклоуз [14]. Два других пруда – мельничные верхний и нижний (*millponds*) – находятся в Стрелли-Милл. По названию озера Нетермер Лоуренс дает наименование жителям, поселившимся около него, а первая глава романа носит заглавие «Люди Нетермера» (*The People of Nethermere*).

Водоемы – постоянный факт жизни героев романа Лоуренса. «Белый павлин» открывается встречей на мельничном пруду главных героев-друзей – Сирила и Джорджа. «Травянистый край Нетермера» является одним из мест прогулки Сирила и Летти Бердсоллов. Вода связана с драматичными, но жизненными событиями, происходящими с героями: в нижнем мельничном пруду Джордж топит кошку, которой перебило лапы капканом. Это событие стало причиной критического разговора между героями романа о степени жестокости мужчин и женщин. Грезы наяву, которым подвержен Тангейзер на берегу озера, совершенно не свойственны героям романа Лоуренса. Напротив, они очень реалистично и естественно воспринимают природу, не боясь ее. Сирил и Джордж купаются в мельничном пруду. Это же не против сделать и Летти. Близость героев к природе обуславливает такую «поэтологическую единицу» художественной системы Лоуренса, как «природность» [45. С. 70].

В романе Бердсли с образом Тангейзера связаны рыбы, точнее «хорошенькие рыбки» (*pretty fish*) как метафорическое название молодых слуг. В Холме Венеры они помогают герою принять ванну, плавая около него и участвуя в его эротических забавах [44. Р. 109]. В романе Лоуренса рыбы являются естественной частью долины Нетермер. Роман открывается повествованием о том, как Сирил на берегу пруда наблюдает за рыбами и рассказывает историю их появления в нем: «Я стоял, наблюдая, как тень рыбы скользила во мраке пруда у мельницы. Рыбешки теперь стали из серебристых серыми, эти шустрые потомки завезенных сюда монахами в то далекое время, когда вся долина дышала покоем и благоденствием. Здешняя природа как бы вспоминала былое» [14]. Рыбы в мельничном пруду такие же древние, как сама природа Нетермера, ее органическая часть. Обращение к древности актуализирует мифологическую природу воды.

В сюжете обоих романов мотив купания тоже воплощен по-разному. В романе Бердсли Тангейзер, прогуливаясь по вечернему лесу, боится утонуть в открытом пруду [44. Р. 118]), но зато в воду закрытого бассейна он входит «изящно», «чуть встревожив зеркальную гладь ногой» и «грациозно» оплыв его дважды [42. С. 74]. Ванная комната Холма «самая большая» и «самая красивая» из всех отведенных Тангейзеру апартаментов, она украшена длинным зеркалом (*long mirror*). Создавая интерьер ванной комнаты, повествователь ссылается на «известную гравюру Лоретта (*Lorette*), выполненную на фронтисписе “Архитектуры XVIII века” Мильвуа (*Millevoye's Architecture du XVIIIme Siècle*)». Имя автора книги об архитектуре XVIII в. созвучно имени французского поэта *Charles Hubert Millevoye* (1782–1816), автора поэм в форме посланий и элегий. Замечание повествователя о том, что «на гравюре Лоретта ванна, погру-

женная в пол, немного мала» [42. С. 73], демонстрирует «заигрывание» Бердсли с историей искусства.

В романе Лоуренса купание Сирила и Джорджа в открытом пруду (*the pond*) предваряет игра Джорджа с псом Трипом. Физический контакт хозяина, торс и руки которого обнажены, с животным подчеркивает природность и натуралистичность героя. Они катались по траве, Джордж прижал собаку брюхом к земле, а она старалась лизнуть его, после чего они лежали некоторое время, не шевелясь. Потом все трое – люди и собака – бросились в воду. Купание героев сопровождается смехом, который связан с радостью физического движения (например, смех звучит и во время танца: [46. С. 235]). Глагол *laugh* и производные от него (*laughing, laughed, laughter* и др.) в эпизоде купания, занимающем примерно одну страницу текста, встречаются 12 раз.

Тангейзер купается в прохладной и душистой воде (*scented water, cool basin*), и она лишь подчеркивает его грациозное погружение, тогда как пруд, где плавают Джордж и Сирил, был «ледяным». Погружение в воду на мгновение «лишило» Сирила чувств. Воздух под стать воде – «прохладный». Джордж «дрожал на холоде», пока не окунулся в воду, движение в которой согрело его.

В обоих романах герои сравниваются с мифологическими античными персонажами: Тангейзер – с Нарциссом, Джордж – с Хароном. Согласно мифу Нарцисс не мог оторваться от своего отражения в источнике: «Воду он пьет, а меж тем – захвачен лица красотой, / Любит без плоти мечту и призрак за плоть принимает. / Сам он собой поражен, над водою застыл неподвижен» (Овидий. Метаморфозы, III, 416–418). Тангейзер также в ванной комнате в Холме Венеры был «поглощен своим отражением в зеркале». Образ обнаженного героя, любующегося собой перед зеркалом, создан реминисценцией к художественным произведениям «ранних итальянских мастеров» [44. Р. 108]. Тангейзер «подобно Нарциссу <...> остановился на мгновение, глядя на свое отражение в спокойной, душистой воде» [42. С. 73–74]. Если любви Нарцисса, согласно мифу, «добивались многие женщины, но он был безразличен ко всем» [36. С. 201], то Тангейзер окружен «толпой слуг-мальчиков», «остановившихся в восхищении на почтительном расстоянии, ожидая его приказаний» [44. Р. 201].

Харон перевозит души умерших по водам холодных подземных рек, а Джордж перевез Сирила по пруду к островку, около которого они потом купались. Сравнивая Джорджа с мифологическим Хароном, рассказчик иронически называет его «мой Харон», подчеркивая симпатию и степень близости к Джорджу. Внешность Джорджа и Сирила противопоставлены. Особенно это заметно, когда они вытираются после купания. Визуальные впечатления выражены глаголами *stood, looked*. Образ Сирила создан через ассоциации с графическими образами Бердсли. Видя Сирила обнаженным, Джордж со смехом говорит, что тот напоминает ему длинных, тощих и уродливых «парней» Обри Бердсли (*long, lean, ugly fellows*). Аллитерация сонорных [l], [n] и носового [ŋ] в эпитетах *long, lean, ugly* создают впечат-

ление длинных и изогнутых линий Бердсли. На его рисунках, действительно, фигуры с худыми телами и удлинненными конечностями. Длинные, тонкие силуэты на рисунках 1894 г. к «Саломее» Уайльда – это «Выход Иродиады», фронтиспис «Луна в образе мужчины или женщины», «Павлинья юбка», «Танец живота», а также на листе «Таинственный розовый сад» для альманаха «Желтая книга». Использование Джорджем слова *fellows* в обозначении человека мужского рода, подчеркивает стилевую черту Бердсли – неразличение и слияние мужского и женского начал, отражение их друг в друге.

Смотря на Джорджа и описывая его внешность, Сирил использует физиологическую лексику (*muscles of his shoulders, physique, heavily limbed, fruitfulness of his form*). Природность и «благородное» в своей тяжести телосложение подчеркнуто противопоставлением белого тела (дважды повторяется *white*) и зеленой травы (*mass of green*). Естественность процесса купания, сцены работы в поле, купания в озере, вытирания после него подчеркивают мужскую красоту и силу Джорджа Сакстона, его близость к миру природы.

В романе Бердсли «высыхание и растирание» Тангейзера после купания названо «утонченным процессом», который Венера поручила самым искусным слугам. Его важность подчеркнута «благодарностью», которую испытывал герой. Купание в Холме Венеры – это обряд (*the rites*), после которого у Тангейзера исчезла даже тень тоски по родине [44. С. 109]. Процесс одевания Тангейзера продолжает эстетико-эротическую линию сюжета купания и вытирания. Декоративность туалета героя усиливают участвующие в нем персонажи: парикмахер Синель (*Chenille*) бреет Тангейзера, костюмер Докур (*Daucourt*) помогает выбрать и надеть платье. Глава завершается подробным описанием наряда. Тангейзер из целого ряда костюмов выбирает «премиленький сюртук из голубино-розового атласа, свободно свисавший вокруг его бедер, брюки из черных кружев, спадавших волнами, совсем как юбка, до колен и тонкая сорочка из белого муслина с золотыми крапинками и в обильных складках [42. С. 74–75]. В хронотопе Холма Венеры в мельчайших подробностях представлены туалеты героев (утренний – Тангейзера, вечерний – Венеры), сопровождаемые особыми персонажами. Туалеты героев – это важный элемент хронотопа в череде завтраков, игр и любовных приключений. Так, глава 7 романа завершается одеванием Тангейзера, а в начале главы 8 он идет поздороваться с Венерой, на чье милое белое муслиновое платье непременно указывает повествователь.

В романе Лоуренса мотив вытирания, сопровождающийся смехом, определяет взаимоотношения героев. Сирил для Джорджа в этой ситуации был «ребенком» или «женщиной», которую он любил и не боялся. Во время вытирания после купания физические касания «обнаженного» тела вызывают у героев природную радость. Смех снижает гротескность сравнения Сирила с образами Бердсли и усиливает природность и естественность в образе Джорджа. Сначала купание, потом вытирание интерпретируются

как акт возникновения совершенной любви, в которой нет разделения полов: *our love was perfect for a moment, more perfect than any love I have known since, either for man or woman*. Натуралистические подробности купания, игры с собакой, сопровождаемые катанием по траве, вытирание героями друг друга приобретают символический характер. Мотив неразличения и слияния мужского и женского начал, характерный для творчества Бердсли, в романе Лоуренса преобразован в мотив натуралистического, чувственного удовольствия. Важная роль воды в сюжете этого романа проявляется и в другом романе Лоуренса – во «Влюбленных женщинах». В нем «"на воде" происходят все знаменательные встречи героев, и в какой-то степени это символично», а «движение воды <...> созвучно движению чувств героев, колебаниям и изменениям в их отношениях» [47. С. 92].

Художественные связи двух английских авторов – родоначальника стиля модерн в графике Обри Бердсли, оставившего небольшое литературное наследие, и писателя, поэта, критика модерниста Д.Г. Лоуренса рассматриваются через интертекстуальные и интермедийные взаимодействия. Экфрасис рисунков Бердсли воплощен в форме впечатлений и субъективных переживаний на тему искусства. С одной стороны, это однозначное отрицание и нежелание видеть рисунки, продемонстрированное героиней их семьи фермеров Эмили Сакстон. Ее образ, созданный реминисценциями к живописи прерафаэлитов, выписан, противопоставлен графике Бердсли. С другой стороны, листы Бердсли, представителя английского эстетизма, становятся способом объяснить переживания и сформулировать неосознаваемые до знакомства с графикой Бердсли желания героя раннемодернистского романа. Параллелизм изобразительных средств графики Бердсли (линии) и чувств героя Джорджа Сакстона высвечивает особенность отношений Джорджа и Летти Бердсолл. Фантастичность ландшафта в романе Обри Бердсли «Под Холмом», эстетико-эротическая интерпретация образа Тангейзера, с которым в романе Лоуренса соотносится Сирил Бердсолл, преобразована в «Белом павлине» так, что натуралистическое, чувственное удовольствие приобретают символический и всеобщий характер.

### Литература

1. *Стырник Н.С.* Творчество Д.Г. Лоуренса в рецепции западного литературоведения // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія літературознавство. 2010. Вип. 1 (61). Частина перша. URL: [http://nauka.hnpu.edu.ua/sites/default/files/fahovi%20vudannia/2010/Literaturoznavstvo\\_naukovi\\_zapusku\\_61\\_1/13.html](http://nauka.hnpu.edu.ua/sites/default/files/fahovi%20vudannia/2010/Literaturoznavstvo_naukovi_zapusku_61_1/13.html) (дата обращения: 18.11.2016).
2. *Mason H.A.* Lawrence in Love // Cambridge Quarterly. 1969. P. 181–200. URL: <http://camqtly.oxfordjournals.org/> (дата обращения: 16.11.2016).
3. *Richards B.A.* botanical mistake in Lawrence's *The White Peacock* // Notes and Queries. 1989. June. Vol. 36, Iss. 2. P. 202.
4. *Storch M.* The lacerated male: ambivalent images of women in the *White peacock* // D.H. Lawrence Review. Summer 1989. Vol. 21, Iss. 2. P. 117–136.
5. *Mason H.A.* D.H. Lawrence and *The White Peacock* // Cambridge Quarterly. 1977. P. 216–231. URL: <http://camqtly.oxfordjournals.org/> (дата обращения: 16.11.2016).

6. Jiang Jianguo. D.H. Lawrence's Concept of Marriage Reflected in The White Peacock // Foreign Literature Studies. 2010. Vol. 32, Iss. 6. P. 90–97.
7. Dean P. 'A great kick at misery': D. H. Lawrence's sense of tragedy // English. 2015. Vol. 64, № 246. P. 207–221. doi:10.1093/english/efv014.
8. Sproles K.Z. Shooting *The White peacock*: victorian art and feminine sexuality in D.H. Lawrence's first novel // Criticism. 1992. Vol. 34, Iss. 2. P. 237–259.
9. Stewart J. The Vital Art of D. J. Lawrence: Vision and Expression. Carbondale, IL : Southern Illinois University Press, 1999. 251 p.
10. Cushman K. Jack Stewart. Color, Space, and Creativity: Art and Ontology in Five British Writers [review] // D.H. Lawrence Review. 2011. Vol. 36, № 1.
11. Gu M. D. Lawrence childhood traumas and the problematic form of The White peacock // D. H. Lawrence review. 1992. Vol. 24, Iss. 2. P. 127–144.
12. Ingersoll E. «What's in a Name?»: Naming Men in Lawrence's Novels // D.H. Lawrence Review. 2012. Vol. 37, № 1.
13. Михальская Н.П. Дэвид Герберт Лоуренс: роман и чувства // Лоуренс Д.Г. Сыновья и любовники / пер. с англ. Р. Облонской. СПб., 2010. С. 5–22.
14. Лоуренс Д.Г. Терзание плоти: Роман и новеллы / пер. с англ. ; вступ. ст. Р.О. Олдингтона ; худож. В. Лапин. М. : Локид, 1996. 393 с. (Ураган любви).
15. Аникст А.А. История английской литературы. М. : Учпедгиз, 1956. 483 с.
16. Жантиева Д.Г. Английская литература от первой до второй мировой войны // История английской литературы : в 3 т. М., 1958. Т. 3. С. 350–447.
17. Михальская Н.П. Литературно-критические взгляды и теория романа Дэвида Герберта Лоуренса // Учен. зап. МГПИ им. В.И. Ленина. 1967. Т. 280: Вопросы зарубежной литературы. С. 33–77.
18. Аникин Г.Н., Михальская Н.П. История английской литературы. 2-е изд., перераб. и испр. М. : Высш. шк., 1985. 431 с.
19. Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века. М. : Высш. шк., 1984. 488 с.
20. Бушманова Н.И. Проблема интертекста в литературе английского модернизма: проза Д.Х. Лоуренса и В. Вулф : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1996. 32 с.
21. Тикунова С.Г. Взаимодействие структурных и содержательных характеристик художественного текста и его заглавия: на материале английского языка : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 24 с.
22. Господарева М.В. Первый роман Дэвида Лоуренса // Ученые записки Курского государственного университета. 2015. № 2 (34). URL: <http://scientific-notes.ru/index.php?page=6&new=39> (дата обращения: 04.10.2015).
23. Михальская Н.П. Д.Г. Лоуренс: поэтика романа и ее отношение к живописи // Проблемы зарубежной литературы XIX–XX веков. М., 1974. С. 119–131.
24. Антонова К.Н. Художественный мир прозы Д.Г. Лоуренса 1910-х годов: интермедийный аспект : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2011. 174 с.
25. Bade P. Aubrey Beardsley. N.Y. : Parkstone Press Ltd, 2001. 96 p.
26. Хорольский В.В. Эстетизм и символизм в поэзии Англии и Ирландии рубежа XIX–XX веков. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1995. 144 с.
27. Burdett O. The Beardsley Period: An essay in perspective. Hardcover, 1969.
28. Бочкарева Н.С., Табункина И.А. Художественный синтез в литературном наследии Обри Бердсли. Пермь, 2010. 254 с.
29. Табункина И.А., Бочкарева Н.С. Образы вымышленных художников в романе Обри Бердсли «Под Холмом» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2016. Вып. 2 (34). С. 101–112. URL: [http://rfp.psu.ru/abstracts/2.2016/tabunkina\\_bochkareva.pdf](http://rfp.psu.ru/abstracts/2.2016/tabunkina_bochkareva.pdf). doi 10.17072/2037-6681-2016-2-101-112.
30. Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX в. М. : Сов. художник, 1984. 296 с.
31. Вязова Е. Гипноз англомании: Англия и «английское» в русской культуре рубежа XIX–XX веков. М. : НЛЮ, 2009. 576 с.

32. Raby P. Aubrey Beardsley and the Nineties. L.: London Houser, Great Eastern Wharf Parkgate Road, 1998. 117 p.
33. *The Letters of Aubrey Beardsley* / ed. by H. Maas. L.: Rutherford, Fairleigh Dickinson university press, 1970. 472 p.
34. Лоуренс Д.Г. Собрание сочинений : в 7 т. М.: Вагриус, 2006–2008.
35. Lawrence D.H. *The White Peacock*. URL: <http://gutenberg.net.au/ebooks07/0700641h.html> (дата обращения: 14.10.2016).
36. Ботвинник М.Н. Аталанта. Калидонская охота // Мифы народов мира: энцикл. : в 2 т. М., 1980–1982. Т. 1. С. 120, 615.
37. Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / сост. А. Басманов. М.: Игра-техника, 1992. 288 с.
38. Бердслей О. Шедевры графики / сост. И. Пименова. М.: Эксмо, 2002. 216 с. (Шедевры графики).
39. *The Literary Notebook of Thomas Hardy*. Vol. 2 / ed. by Lennart A. Björk. London; Basingstoke: The Macmillan Press Ltd., 1985. 591 p.
40. Ковалева О.В. О. Уайльд и стиль модерн. М.: Едиториал УРСС, 2002. 168 с.
41. Табункина И.А. Комментарий к картине Клода Лоррена в романе Обри Бердсли «Под Холмом» в контексте эстетического движения конца XIX века // Мировая литература в контексте культуры. 2015. Вып. 4 (10). С. 151–159.
42. Бердслей О. Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма / сост. Л. Володарская. М.: Эксмо-пресс, 2001. 368 с.
43. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к истине, 1991. URL: [http://krotov.info/lib\\_sec/02\\_b/bych/kov\\_02.htm](http://krotov.info/lib_sec/02_b/bych/kov_02.htm) (дата обращения: 30.10.2012).
44. Beardsley A. *Under the Hill* // Wilde O. *Salome*. Beardsley A. *Under the Hill*. L.: Creation Books, 1996. P. 65–123.
45. Проскурнин Б.М. Английская литература 1900–1914 годов (Дж.Р. Киплинг, Дж. Конрад, Д.Г. Лоуренс): текст лекций. Пермь, 1993. 96 с.
46. Табункина И.А., Шестакова А.С. Мотив луны в романе Д.Г. Лоуренса «Белый павлин» // Мировая литература в контексте культуры. 2016. Вып. 5 (11). С. 231–239.
47. Михальская Н.П. Роман Д.Г. Лоуренса «Влюбленные женщины» // Ученые записки МГПИ им. В.И. Ленина. 1967. Т. 280: Вопросы зарубежной литературы. С. 78–95.

#### ARTISTIC CONNECTIONS OF A. BEARDSLEY AND D.H. LAWRENCE

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 2018. 53. 207–223. DOI: 10.17223/19986645/53/14

Irina A. Novokreshchennykh, Perm State University (Perm, Russian Federation). E-mail: iratabunkina@mail.ru

**Keywords:** artistic connections, Beardsley, Lawrence, *The White Peacock*, Art Nouveau, intermediality, intertextuality.

The article is devoted to the research of the artistic connections of two English authors: Aubrey Vincent Beardsley and his unfinished novel *Under the Hill, or the History of Venus and Tannhauser* (1894–1898), as well as his illustrations for the drama *Salome* by Oscar Wilde and the poem *Atalanta in Calidone* by Algernon Charles Swinburne, and David Herbert Lawrence and the novel *The White Peacock* (1911). The work used the poetological, intertextual methods and the intermedial approach.

The research showed the significance of the peacock's image for the both artists and for the era of the modern style in general. The references of Beardsley's graphic works *Atalanta* and *Cul de Lampe to Salome* in Lawrence's novel *The White Peacock* are analyzed through a comparison of the impressions of the characters Cyril Beardsall, Emily Saxton and George Saxton. The novels of Beardsley and Lawrence are juxtaposed from the point of view of

common motives and images of the protagonists created with the help of intermedial links with graphics.

In Lawrence's novel, Beardsley's drawings, which the main characters look through in the album, are created through the fixation of the sensations and emotions of Cyril, Emily and George, who perceive them. Intermedial interactions are carried out by transferring the emphasis from the description of the sheets to the description of the subjective impression of them. Beardsley's drawings have an impact on the artistic style of the watercolorist Cyril, who is the main narrator. The image of Emily, created with the eyes of the narrator and the author himself, is closer to the images of Bern-Jones than to the images of Beardsley. Therefore, the heroine is frightened of ironic, satirical and androgynous images in the drawings of *Salome*. For George, Beardsley's drawings are an attempt to substantiate his emotional feelings to Letty he is in love with, and she will soon get engaged to another man, and also express her sensual desires. Lawrence uses parallelism between the graphic means of Beardsley's graphic lines and the character's feelings: George's "thin sharp sense" is compared to Letty and the curved lines in Beardsley's drawings. Different reactions of the characters to Beardsley's drawings and their connection with sexual desire form the myth of Beardsley in early modernism.

The motives of water and bathing in Lawrence's novel are considered as visual motives and add to the reminiscences of Beardsley and his novel. Beardsley's motive of nondiscrimination and the fusion of male and female beginnings in Lawrence's novel is connected with the motive of naturalistic, sensual pleasure. Imaginary settings and the aesthetic-erotic image of Tannhäuser in Beardsley's novel *Under the Hill* correspond with the naturalism of nature and the symbolism of male images of Cyril and George.

### References

1. Styrnik, N.S. (2010) Tvorchestvo D.G. Lourensa v retseptsii zapadnogo literaturovedeniya [Works of D.H. Lawrence in the reception of Western literary criticism]. *Naukovi zapiski Kharkivs'kogo natsional'nogo pedagogichnogo universitetu im. G.S. Skovorodi. Seriya literaturoznavstvo*. 1(61):1. [Online] Available from: [http://nauka.hnpu.edu.ua/sites/default/files/fahovi%20vudannia/2010/Literaturoznavstvo\\_naukovi\\_zapusku\\_61\\_1/13.htm](http://nauka.hnpu.edu.ua/sites/default/files/fahovi%20vudannia/2010/Literaturoznavstvo_naukovi_zapusku_61_1/13.htm) l. (Accessed: 18.11.2016).
2. Mason, N.A. (1969) Lawrence in Love. *Cambridge Quarterly*. pp. 181–200. [Online] Available from: <http://camqtly.oxfordjournals.org/>. (Accessed: 16.11.2016).
3. Richards, B.A. (1989) Botanical mistake in Lawrence's The White Peacock. *Notes and Queries*. 36:2. pp. 202.
4. Storch, M. (1989) The lacerated male: ambivalent images of women in The White Peacock. *D.H. Lawrence Review*. 21:2. pp. 117–136.
5. Mason, N.A. (1977) D.H. Lawrence and The White Peacock. *Cambridge Quarterly*. pp. 216–231. [Online] Available from: <http://camqtly.oxfordjournals.org/>. (Accessed: 16.11.2016).
6. Jiang Jiaguo. (2010) D.H. Lawrence's Concept of Marriage Reflected in The White Peacock. *Foreign Literature Studies*. 32(6). pp. 90–97.
7. Dean, P. (2015) 'A great kick at misery': D.H. Lawrence's sense of tragedy. *English*. 64(246). pp. 207–221. DOI:10.1093/english/efv014
8. Sproles, K.Z. (1992) Shooting The White Peacock: Victorian art and feminine sexuality in D.H. Lawrence's first novel. *Criticism*. 34(2). pp. 237–259.
9. Stewart, J. (1999) *The Vital Art of D. H. Lawrence: Vision and Expression*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 251 p.
10. Cushman, K. (2011) Jack Stewart. Color, Space, and Creativity: Art and Ontology in Five British Writers [review]. *D.H. Lawrence Review*. 36(1).
11. Gu, M. (1992) D. Lawrence childhood traumas and the problematic form of The White Peacock. *D.H. Lawrence Review*. 24(2). pp. 127–144.

12. Ingersoll, E. (2012) "What's in a Name?": Naming Men in Lawrence's Novels. *D.H. Lawrence Review*. 37(1).
13. Mikhal'skaya, N.P. (2010) Devid Gerbert Lourens: roman i chuvstva [David Herbert Lawrence: novel and feelings]. In: Lawrence, D.H. *Synov'ya i lyubovniki* [Sons and Lovers]. Translated from English by R. Oblonskaya. St. Petersburg: Azbuka.
14. Lawrence, D.H. (1996) *Terzanie ploti: Roman i novelly* [The Thorn in the Flesh: novel and short stories]. Translated from English by R.O. Aldington. Moscow: Lokid.
15. Anikst, A.A. (1956) *Istoriya angliyskoy literatury* [History of English literature]. Moscow: Uchpedgiz, 483 pp.
16. Zhantieva, D.G. (1958) Angliyskaya literatura ot pervoy do vtoroy mirovoy voyny [English literature from the First to the Second World War]. In: Anisimov, I.I. (ed.) *Istoriya angliyskoy literatury: v 3 t.* [History of English literature: in 3 vols]. Vol. 3. Moscow: RAS.
17. Mikhal'skaya, N.P. (1967) Literaturno-kriticheskie vzglyady i teoriya romana Devida Gerberta Lourensa [Literary-critical views and theory of the novel by David Herbert Lawrence]. *Uchen. zap. MGPI im. V.I. Lenina*. 280. pp. 33–77.
18. Anikin, G.N. & Mikhal'skaya, N.P. (1985) *Istoriya angliyskoy literatury* [History of English literature]. 2nd ed. Moscow: Vyssh. shk.
19. Ivashева, V.V. (1984) *Literatura Velikobritanii XX veka* [UK Literature of the 20th century]. Moscow: Vyssh. shk.
20. Bushmanova, N.I. (1996) *Problema interteksta v literature angliyskogo modernizma: proza D.Kh. Lourensa i V. Vulf* [The problem of intertext in the literature of English modernism: Prose by D.H. Lawrence and V. Woolf]. Abstract of Philology Dr. Diss. Moscow.
21. Tikunova, S.G. (2005) *Vzaimodeystvie strukturnykh i sodержatel'nykh kharakteristik khudozhestvennogo teksta i ego zaglaviya: na materiale angliyskogo yazyka* [Interaction of structural and content characteristics of an artistic text and its title: on the material of the English language]. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow.
22. Gospodareva, M.V. (2015) D.H. Lawrence's First Novel. *Uchenye zapiski Kurskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2 (34). [Online] Available from: <http://scientificnotes.ru/index.php?page=6&new=39>. (Accessed: 04.10.2015). (In Russian).
23. Mikhal'skaya, N.P. (1974) D.G. Lourens: poetika romana i ee otnoshenie k zhivopisi [D.H. Lawrence: poetics of the novel and its relation to painting]. In: Michal'skiy, N.P. (ed.) *Problemy zarubezhnoy literatury XIX–XX vekov* [Problems of foreign literature of the 19th–20th centuries]. Moscow: Moscow State Pedagogical Institute.
24. Antonova, K.N. (2011) *Khudozhestvennyy mir prozy D.G. Lourensa 1910-kh godov: intermedial'nyy aspekt* [The artistic world of D.H. Lawrence's prose of the 1910s: an inter-medial aspect]. Philology Cand. Diss. St. Petersburg.
25. Bade, P. (2001) *Aubrey Beardsley*. N.Y.: Parkstone Press Ltd.
26. Khorol'skiy, V.V. (1995) *Estetizm i simvolizm v poezii Anglii i Irlandii rubezha XIX–XX vekov* [Aestheticism and symbolism in the poetry of England and Ireland at the turn of the 20th century]. Voronezh: Voronezh State University.
27. Burdett, O. (1969) *The Beardsley Period: An essay in perspective*. N.Y.: Cooper Square Publishers.
28. 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.
29. Tabunkina, I.A. & Bochkareva, N.S. (2016) Images of fictional artists in Aubrey Beardsley's novel "Under the Hill". *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* – Perm University Herald. *Russian and Foreign Philology*. 2 (34). pp. 101–112. [Online] Available from: [http://rfp.psu.ru/abstracts/2.2016/tabunkina\\_bochkareva.pdf](http://rfp.psu.ru/abstracts/2.2016/tabunkina_bochkareva.pdf). (In Russian). DOI: 10.17072/2037-6681-2016-2-101-112
30. Sternin, G.Yu. (1984) *Russkaya khudozhestvennaya kul'tura vtoroy poloviny XIX – nachala XX v.* [Russian artistic culture of the second half of the 19th – early 20th centuries]. Moscow: Sov. khudozhnik.



31. Vyazova, E. (2009) *Gipnoz anglomanii: Angliya i "angliyskoe" v russkoy kul'ture rubezha XIX–XX vekov* [Hypnosis of Anglomania: England and the "English" in Russian culture at the turn of the 20th century]. Moscow: NLO.
32. Raby, P. (1998) *Aubrey Beardsley and the Nineties*. London: London Houser, Great Eastern Wharf Parkgate Road.
33. Maas, L. (ed.) (1970) *The Letters of Aubrey Beardsley*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
34. Lawrence, D.H. (2006–2008) *Sobranie sochineniy: v 7 t.* [Works: in 7 vols]. Translated from English. Moscow: Vagrius.
35. Lawrence, D.H. (2007) *The White Peacock*. [Online] Available from: <http://gutenberg.net.au/ebooks07/0700641h.html>. (Accessed: 14.10.2016).
36. Botvinnik, M.N. (1980–1982) *Atalanta. Kalidonskaya okhota* [Atalanta. Caledonia hunting]. In: Tokarev, S.A. (ed.) *Mify narodov mira: entsikl.: v 2 t.* [Myths of the peoples of the world: encyclopedia: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.
37. Beardsley, A. (1992) *Risunki. Proza. Stikhi. Aforizmy. Pis'ma. Vospominaniya i stat'i o Berdslee* [Drawings. Prose. Poems. Aphorisms. Letters. Memories and articles about Beardsley]. Translated from English. Moscow: Igra-tekhnika.
38. Beardsley, A. (2002) *Shedevry grafiki* [Masterpieces of graphics]. Moscow: Eksmo.
39. Björk, L.A. (ed.) (1985) *The Literary Notebook of Thomas Hardy*. Vol. 2. London; Basingstoke: The Macmillan Press Ltd..
40. Kovaleva, O.V. (2002) *O. Uayl'd i stil' modern* [O. Wilde and the Art Nouveau style]. Moscow: Editorial URSS.
41. Tabunkina, I.A. (2015) Comments on the picture of Claude Lorrain in the novel *Under the Hill* in the context of aesthetic movement of the end of the 19th century. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury – World Literature in the Context of Culture*. 4 (10). pp. 151–159. (In Russian).
42. Beardsley, A. (2001) *Mnogolikiy porok: Istoriya Venery i Tangeyzera, stikhotvoreniya, pis'ma* [The many-faced defect: The history of Venus and Tannhauser, poems, letters]. Translated from English. Moscow: Eksmo-press.
43. Bychkov, V.V. (1991) *Malaya istoriya vizantiyskoy estetiki* [A small history of Byzantine aesthetics]. Kiev: Put' k istine. [Online] Available from: [http://krotov.info/lib\\_sec/02\\_b/bych/kov\\_02.htm](http://krotov.info/lib_sec/02_b/bych/kov_02.htm). (Accessed: 30.10.2012).
44. Beardsley, A. (1996) *Under the Hill*. In: Wilde, O. & Beardsley, A. *Salome. Under the Hill*. London: Creation Books.
45. Proskurnin, B.M. (1993) *Angliyskaya literatura 1900–1914 godov (Dzh.R. Kipling, Dzh. Konrad, D.G. Lourens): tekst lektsiy* [English literature of 1900–1914 (J.R. Kipling, J. Conrad, D.H. Lawrence): text of lectures]. Perm: Perm State University.
46. Tabunkina, I.A. & Shestakova, A.S. (2016) The motive of the moon in the novel "The White Peacock" by D.H. Lawrence. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury – World Literature in the Context of Culture*. 5 (11). pp. 231–239.
47. Mikhail'skaya, N.P. (1967) Roman D.G. Lourensa "Vlyublennye zhenshchiny" [D.H. Lawrence's novel "Women in Love"]. *Uchenye zapiski MGPI im. V.I. Lenina*. 280. pp. 78–95.