

Научная статья  
УДК 821.134:769.2  
doi: 10.17223/19986645/80/11

## Рецепция личности и творчества Мольера в литературном и графическом наследии Обри Бердсли

Ирина Александровна Новокрещенных<sup>1</sup>,  
Нина Станиславна Бочкарева<sup>2</sup>

*<sup>1,2</sup> Пермский государственный национальный исследовательский университет,  
Пермь, Россия  
<sup>1</sup> ira-tabunkina@mail.ru  
<sup>2</sup> nsbochk@mail.ru*

**Аннотация.** Исследуется вербальная и визуальная рецепция личности и творчества французского драматурга и актера Мольера в произведениях английского иллюстратора и литератора Обри Бердсли. Последовательно анализируются акварельный портрет Мольера, образ Тигуреля де Шантефлера в незаконченном романе «Под Холмом», рисунок «Дон Жуан, Сганарель и нищий» и фрагменты ненаписанной повести о Дон Жуане. Делается вывод о том, что художественная рецепция обусловлена культурной дистанцией, эпохой «fin de siècle», синтезом искусств, биографией и индивидуальным стилем Бердсли.

**Ключевые слова:** Мольер, Бердсли, рецепция, Дон Жуан, синтез искусств, декаданс

**Для цитирования:** Новокрещенных И.А., Бочкарева Н.С. Рецепция личности и творчества Мольера в литературном и графическом наследии Обри Бердсли // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2022. № 80. С. 236–253. doi: 10.17223/19986645/80/11

Original article  
doi: 10.17223/19986645/80/11

## Reception of Moliere's personality and works in the literary and graphic heritage of Aubrey Beardsley

Irina A. Novokreshchennykh<sup>1</sup>, Nina S. Bochkareva<sup>2</sup>

*<sup>1,2</sup> Perm State University, Perm, Russian Federation  
<sup>1</sup> ira-tabunkina@mail.ru  
<sup>2</sup> nsbochk@mail.ru*

**Abstract.** The article considers the verbal and visual reception of the personality and works of Moliere, a French playwright and actor of the 17th century, in the works of Aubrey Beardsley, an English illustrator and writer of the late 19th century. The appeal to Moliere is explained by the interest of the English artist in the era of Louis

XIV, commedia dell'arte, and French literature. The watercolor portrait of Moliere (1891), the image of Titurel de Schentefleur in the unfinished novel *Under the Hill* (1894–1898), the drawing *Don Juan, Sganarelle and the Pauper* (1896), and fragments of an unwritten story about Don Juan (1897) are successively analyzed. The analysis involves Moliere's *Les plaisirs de l'île enchantée* (1665), *La Pastorale comique* (1666), *Les Amants magnifiques* (1670), and *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665). The authors infer that the features of Beardsley's artistic reception are determined by cultural distance, the era of "fin de siècle," synthesis of arts, his biography and individual style. Beardsley reinterprets Moliere's personality and works through the prism of the European art and culture of the 18th–19th centuries, actualizing the theatricality, mysticism and rationalism of the 17th century and the late 19th – early 20th centuries. The stylized details of the portrait of the French playwright and actor (facial features, wig) and the characters of his plays (clothes) serve as both a mask and a multi-valued symbol in the verbal and visual works of the English artist. "Melancholy sadness" characterizes the scruffy figure and dark sad eyes of Moliere's "hilarious comedian" in front of the theater curtain in a watercolor portrait by Beardsley. Explicit and implicit references to Moliere's appearance and theater can be traced in the novel *Under the Hill*, or the *History of Venus and Tannhäuser*, in the image of the conductor Titurel de Schentefleur and in the description of the ballet *Les Bacchantes de Sporion*. The image of Titurel was created through the synthesis of numerous cultural associations (Italian, German, French). The plot of the unfinished Beardsley's novel and the orgy of Venus Hill resembles "amusements" at the court of Louis XIV, in the creation of which Moliere took an active part. To illustrate Moliere's play *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, Beardsley chooses the scene with a beggar in which the dual character of the protagonist manifests itself. The disguised Don Juan and Sganarelle resemble the stylized characters of the Italian commedia dell'arte, transformed by the European tradition into the Poet and the Black Doctor (*Stello* by Alfred de Vigny). Analysis of Beardsley's sketches for books from the Pierrot Library series (1896) and other illustrations allows us to combine Pierrot's figures, in which Beardsley saw himself, and Harlequin, whose proud pose is inherent in Don Juan and Tannhäuser. The coin in the open palm of Don Juan combines the gospel motives of the temptation of Christ and the playful interpretation of the motive of fate (fortune telling). The image of Don Juan in prose fragments called the "Celestial Lover", like in the picture, seems estranged from the world, associated with the motives of imaginary adventures and wanderings. Combining of all interpretations, melancholic irony, loneliness and mystery characterize not only the comedian Moliere and the adventurer Don Juan with their life energy, but also Beardsley's self-reflection in his "passionate journey" (it was not by chance that he adopted Catholicism before his death).

**Keywords:** Moliere, Beardsley, reception, Don Juan, synthesis of arts, decadence

**For citation:** Novokreshchennykh, I.A. & Bochkareva, N.S. (2022) Reception of Moliere's personality and works in the literary and graphic heritage of Aubrey Beardsley. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 80. pp. 236–253. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/80/11

Французская литература вызывала большой интерес у английского иллюстратора Обри Бердсли (Aubrey Beardsley, 1872–1898), «владельца дум» целого европейского поколения («бердслеевский период»), «своего рода визитной карточки английского декаданса» [1. С. 273–274]. В возрасте восемнадцати лет он сам сообщает, что на французском языке читает почти так же легко, как и на английском («I can read French now almost as

easily as English» [2. P. 18]). М. Стерджис (Matthew Sturgis) уточняет, что к концу своей недолгой жизни (Бердсли умер от туберкулеза в двадцать пять лет) он «хорошо читал по-французски и был достаточно образован даже для того, чтобы поправлять известного франкофила Эндрю Лэнга в старофранцузском», но говорил «неуверенно» [3. С. 359]. Проживая в Англии, Бердсли периодически бывает во Франции в путешествиях и на отдыхе во время болезни.

А. Саймонс (Arthur Symons) писал, что английский художник уважал Париж «больше любого парижанина» [4. С. 348]. Весной 1891 г. Бердсли впервые побывал в Париже, где с папкой своих рисунков нанес визит Пюви де Шаванну, а в мае 1893 г. отправился туда с матерью и сестрой, посещая новых друзей и выставки картин, выезжая в Версаль и Сен-Клу [3. С. 119–122, 154–159]. В июле и сентябре 1895 г. он пишет письма из Дьеппа [2. P. 93, 94, 99], в феврале и марте 1896 г. и с апреля по май 1897 г. живет в Париже [2. P. 115, 296], с конца мая до первых чисел июля 1897 г. находится в Сен-Жермене, приезжая в Париж [2. P. 321–345]. В письме А. Раффаловичу (André Raffalovich) от 11 апреля 1897 г. Бердсли удивляется, как благотворно действует на его состояние Париж: «It is quite wonderful how well Paris air suits my trouble» [2. P. 299]. Проведя лето в Дьеппе с июля по сентябрь 1897 г., он уезжает в сентябре в Париж, а в ноябре отправляется в свое «последнее путешествие» – в Ментону [2. P. 1970: 395].

В Ментоне Бердсли умирает, он похоронен на кладбище Трабюке. Во Франции умирает и О. Уайльд (Oscar Wilde), к чьей пьесе «Саломея» (Salomé, 1891), написанной на французском языке и переведенной на английский, Бердсли сделал иллюстрации. По мнению С. Кэллоуэя (Stephen Calloway), свойственное Бердсли «ощущение того, что французское общество обладает гораздо большей широтой взглядов», как и «уважительное отношение» к французским писателям и художникам, объединяло его и Уайльда «в тот недолгий период, когда они тесно общались» [5. С. 22]. В письме Р. Россу (Robert Ross) от 3 января 1894 г. Бердсли выражает надежду, что журнал «The Yellow Book», где он стал художественным редактором, будет похож на «обычный французский роман» («ordinary French novel») [2. P. 61]. Номера журнала представляли «главный центр литературно-художественной жизни девяностых годов XIX в. и изменили традиционное представление о периодическом издании» [1. С. 301].

Актуальность темы нашего исследования обусловлена, прежде всего, огромным интересом к английскому декадансу в России в начале XXI в. не только среди искусствоведов, но и литературоведов, и широкой публики. Об этом свидетельствуют, в частности, монография К.Н. Савельева «Литература английского декаданса» (2007) и его перевод в 2014 г. биографии М. Стерджиса «Обри Бердслей», а также выставка «Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России», проходившая с 22 сентября по 1 декабря 2014 г., для которой был собран и осмыслен учеными разных стран уникальный материал [5]. Более того, с 13 октября 2020 г. по 10 января 2021 г. в Музее д'Орсе в Париже проходила выставка, посвященная жизни и твор-

честву знаменитого английского графика и подготовленная совместно с лондонской галереей Тейт.

К сожалению, литературные произведения Бердсли до сих пор находятся на периферии академического интереса. Так, незаконченный роман «Под холмом», чья жанровая природа остается дискуссионной, переиздавался в популярных изданиях в 1992, 2001, 2017 гг. в переводе на русский язык М. Ликиардопуло, выполненном в 1912 г. и научно не отредактированном. Многие аспекты многогранного творчества Бердсли до сих пор не исследованы. В частности, влияние на английского графика и литератора французской культуры в основном только констатируется, не проанализирована глубоко и всесторонне рецепция в его текстах и рисунках творчества отдельных писателей.

Между тем значительную часть графики Бердсли составляют иллюстрации, рисунки и наброски, листы к произведениям французской литературы, театра, истории, выполненные в разные периоды его творчества. Об этом неоднократно писали его друзья, биографы и исследователи Р. Росс [6. Р. 46], А. Саймонс [7. Р. 35], А. Лаверс [8. Р. 246, 250], С. Уэйнтрауб [9. Р. 211], М. Истон [10. Р. 116, 122–123, 128–130], К. Кларк [11. Р. 94, 106, 108], М. Бенковиц [12. Р. 167], М. Хейд [13. Р. 23], И. Флетчер [14. Р. 111], К. Слессор [15. Р. 71], С. Кэллоуэй [16. Р. 92, 94], П. Рэйби [17. Р. 51, 75, 90, 101], П. Бэйд [18. Р. 89], А.А. Сидоров [19. С. 102–103]. Особое приращение «одного из самых сильных мастеров графики модерна» [20. С. 124] к французским писателям XVII–XVIII вв. отмечали М. Истон [10. Р. 122], И. Флетчер [14. Р. 111; 21. Р. 239], А. Лаверс [8. Р. 251], Л. Затлин [22. Р. 3], А.А. Сидоров [23. С. 18]. В письмах Бердсли упоминаются имена и произведения Паскаля, Расина, Кребийона, Прево, Лакло, Казотта, Вольтера, Дидро [24, 25]. Среди них есть имя драматурга и актера Мольера (Jean-Baptiste Poquelin, 1622–1673), чье влияние на творчество Бердсли до сих пор специально не рассматривалось.

Цель нашей статьи – исследовать особенности художественной рецепции и интерпретации творческой личности Мольера и образов его комедии «Дон Жуан» в литературном и графическом наследии Бердсли. Для этого были поставлены следующие задачи: 1) обосновать обращение Бердсли к французской литературе и культуре; 2) выявить непосредственные упоминания Мольера и его произведений в творчестве Бердсли; 3) проанализировать интерпретацию личности и творческой деятельности Мольера в акварельном рисунке и незаконченном романе «Под Холмом»; 4) обосновать рецепцию образа Дон Жуана из одноименной комедии Мольера в графической иллюстрации и прозаических фрагментах Бердсли. Цель и задачи исследования обусловили соединение разных методов, объединенных историко-поэтологическим и культурно-историческим подходами к анализу и интерпретации сложных художественных явлений, представленными ранее в нашей монографии «Художественный синтез в литературном наследии Обри Бердсли» (2010). Новые задачи этой статьи по-

требовали обращения к биографическому, компаративному, рецептивному, интертекстуальному и интермедияльному методам исследования.

По словам А.А. Сидорова, Бердсли «очень увлекался» Мольером [23. С. 18]. В иконографии, составленной Э. Валлансом, художественным критиком, преданным поклонником Бердсли, в разделе «Произведения зрелого периода» под номером 24 обозначена растушевка голубой акварелью «Мольер» [4. С. 182]. Этот «фантастический портрет» начинает целый ряд «вымышленных портретов» – причудливых «изображений любимцев» Бердсли [23. С. 18, 76]. Образ Мольера на рисунке – «дикий», «поражающий тонкостью» и «высокой живописной поэтичностью», его автор сумел «провидеть меланхолическую грусть в веселом комедианте» и выбрал синюю краску для создания «таинственного общего облика, расплывающегося в темноте» [23. С. 18]. В комментариях к портрету отмечается влияние прерафаэлитов, а также японцев и Уистлера [23. С. 18, 76]. В нижнем правом углу листа расположена фигура Мольера, который сидит слегка наклонившись вперед и втянув голову в плечи, как нахохлившаяся птица. Взгляд направлен в нижний левый угол и ограничен темной полосой, напоминающей театральные занавес. Пышные кудрявые волосы, спадая по плечам, обрамляют тонкое лицо с выдающимся острым подбородком и большим острым носом с горбинкой. Полные чувственные губы и темные печальные глаза напоминают персонажей на картинах Россетти и Берн-Джонса.

В письме к Раффаловичу от 11 апреля 1897 г. Бердсли сообщает, что купил «интересную книгу о Мольере и итальянской комедии с забавными гравюрами» («an interesting book on Molière and the Comédie Italienne, that's has very amusing cuts») в «прекрасном книжном магазине» («charming bookshop») в Париже [2. Р. 299]. Этот магазин находился рядом с отелем «Вольтер» («one door from the Voltaire»), где проживал в то время Бердсли. В письме он упоминает, что сидит в кафе, которое «становится очень людным местом во время антрактов в Théâtre Français, когда идет утреннее представление “L'Avare”» [4. С. 233]. Для обозначения театра (Théâtre Français), утреннего представления (matinée) и названия пьесы Мольера «Скупой» («L'Avare») он использует французские слова [2. Р. 300]. Интерес к личности Мольера и его театру особенно отчетливо проявился в единственном и незаконченном романе Бердсли «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» («Under the Hill, or The Story of Venus and Tannhäuser», 1894–1898).

Прежде всего, портретные черты и творческая манера французского драматурга и актера обнаруживаются в образе дирижера Титуреля де Шантефлера (Titurel de Schentefleur), одного из вымышленных художников в романе [26]. В развернутой портретной характеристике дирижера эксплицируется сравнение с Мольером: «A delicate, thin, little man with thick lips and a nez retroussé, with long black hair and curled moustache, in the manner of Molière» [27. Р. 95]. «Вздернутый» нос назван Бердсли по-французски «nez retroussé». Характерная линия изящных усиков Мольера представлена на

портретах 1660-х гг. работы Шарля Лебрена, Пьера Миньяра, Мишеля Ко-мелля и др. Другие детали внешности французского драматурга – длинные завитые волосы, полные губы, выдающийся нос – тоже присутствуют в его визуальных и вербальных портретах. М. Булгаков в романе «Жизнь господина де Мольера» (1962) акцентирует внимание на глазах Мольера: «Он среднего роста, сутуловат, со впалой грудью. На смуглом и скуластом лице широко расставлены глаза, подбородок острый, а нос широкий и плоский. Словом, он до крайности нехорош собой. Но глаза его примечательны» [28. С. 26]. Исследователь О.В. Егошина создает другой образ, отмечая «маленькие глаза» и «высокий рост» драматурга: он был «некрасив, большая голова на короткой шее, маленькие глаза, толстый нос, большой рот, черные густые брови, высокий рост» [29. С. 174]. На проанализированном выше рисунке Бердсли, как и в портрете дирижера Титуреля, «выдающиеся» черты лица подчеркивают внешнее и внутреннее изящество художника.

Поистине «королевское» величие придает образу Титуреля покровительство Венеры и профессия дирижера: «His hair was curled in resplendent ringlets that trembled like springs at the merest gesture of his arm, and in his ears swung the diamonds given him by Venus» [27. P. 95–96]. Движение руки дирижера и блестящих локонов его черных волос подхватывают раскачивающиеся в ушах алмазы, подаренные богиней любви. Титурель одновременно загадочен и одинок. Никто под холмом Венеры не мог ничего сказать о его вкусах, однако его называли «The Solitaire» (с фр. и англ. – ‘бриллиант’, ‘отшельник’, ‘ленточный червь’). Ироническая эстетизация и демонизация образа подчеркивается игрой английского и французского языков. Использование французских слов вместо английских (например, «chevelure» вместо «hair», «pantoufles» вместо «slippers») как стилевую черту прозы Бердсли отмечает А. Саймонс [7. P. 18]. М. Хейд связывает использование французского языка с пристрастием Бердсли к французской культуре и особенно к костюмам и прическам [13. P. 23]. Создавая портрет дирижера Титуреля, Бердсли часто вставляет французские слова: «The wonderful Titurel de Schentefleur was the chef d’orchestre, and the most insidious of conductors. His bâton dived into a phrase and brought out the most magical and magnificent things, and seemed rather to play every instrument than to lead it» [27. P. 95]. Титурель назван дирижером по-французски («chef d’orchestre») и по-английски («conductor»). Английские слова использованы Бердсли для характеристики Титуреля одновременно как «прекрасного» (wonderful) и «самого коварного» (most insidious of) персонажа. Его дирижерская палочка обозначена французским словом «bâton», но по-английски охарактеризовано умение пользоваться ею: «dived into a phrase and brought out the most magical and magnificent things, and seemed rather to play every instrument than to lead it» [27. P. 95].

Образ Титуреля де Шантефлера создан через синтез разных культурных ассоциаций. В романе он сравнивается с итальянским и немецким композиторами – Скарлатти (1685–1757) и Бетховеном (1770–1827), – творчество

которых определяет границы классицизма в европейской музыке: «He could add grace even to Scarlatti and a wonder to Beethoven» [27. P. 95]. Одним из прототипов дирижера можно считать Рихарда Вагнера (1813–1883), чье оперное творчество и теория синтеза в музыкальной драме оказали большое влияние на Бердсли [30]. Имя Titurel de Schentefleur составлено из имен двух персонажей немецких средневековых романов Вольфрама фон Эшенбаха «Титурель» и «Парцифаль». В письме к Раффаловичу от 13 июля 1897 г. Бердсли спрашивает, где можно найти хорошие издания Вольфрама фон Эшенбаха [2. P. 346]. Titurel – герой одноименного романа Эшенбаха и король Грааля в опере Вагнера «Парцифаль» («Parsifal», 1882). Schentefleur – рыцарь, упоминаемый в романе «Парцифаль». В романе Бердсли Титурель де Шантефлер не только дирижер, но и автор балета для вечернего дивертисмента, основанного на вымышленной комедии де Бержерака «Вакханалии Спориона» («De Bergerac's comedy of “Les Bacchanales de Sporigon”»). Мольер в «Проделках Скапена» («Fourberies de Scapin», 1670) заимствовал сцены из первой на французском языке прозаической комедии Сирано де Бержерака «Одурченный педант» («Le Pédant joué», 1654). Как известно, у Сирано де Бержерака был самый выдающийся французский нос [31. P. 3]. В романе Бердсли балетное представление «Вакханалии Спориона» от начала до конца сопровождается «странными мелодиями» Титуреля, которые играл оркестр под его управлением: «the orchestra kept playing, playing the uncanny tunes of Titurel» [27. P. 100].

Удовлетворяя пристрастие Людовика XIV к балету, Мольер разработал новый тип сценических представлений, который получил название комедий-балетов. Музыка к ним создавал в основном композитор Ж.-Б. Люлли (1632–1687). «Увеселения волшебного острова» («Les plaisirs de l'île enchantée») – первые в серии блестящих придворных празднеств, организованных в Версале в 1664 г. в честь фаворитки короля, но официально адресованных его матери и супруге. Это празднество было запечатлено в превосходных гравюрах и подробных описаниях [32. С. 557–559], оказавших влияние на содержание и стиль романа Бердсли. Основной сюжет «Увеселений» – эпизод VII песни поэмы Ариосто «Неистовый Роланд» («Orlando furioso», 1516), история пленения рыцаря Роже (у Ариосто – Руджеро) волшебницей Альсиной (Альчиной) и его освобождение из-под власти ее чар, – напоминает историю «пленения» рыцаря Тангейзера богиней Венерой. Описание ритуалов, танцев, костюмов, обстановки, персонажей (например, свита Времен года, несущая на голове большие корзины с кушаньями, в том числе «сборщики винограда» [33. С. 573]) обнаруживает параллели не только в романе Бердсли, но и в его графике («The Snare of Vintage», 1894; «The Fruit Bearers», 1898). На третий день празднеств на острове, посреди бассейна версальского парка, был представлен балет «Волшебница Альсина», завершившийся грандиозным фейерверком, после чего король пожелал продлить празднество разного рода развлечениями не театрального порядка [32. С. 558]. В романе Бердсли балетное представление «Вакханалии Спориона» переходит от торжественного шествия к непри-

стойной вакханалии: певец Спорион со свитой денди и франтих привлекает изысканными движениями, запахами и напитками невинных, как дети, фавнов и сатиров, после чего во второй (не переведенной на русский язык) части главы соблазненные фавны и сатиры насилюют свиту Спориона [27. Р. 98–100]. При этом изощренная утонченность денди оказывается порочнее грубой плотской страсти сатиров.

Хотя описание празднеств под названием «Увеселения волшебного острова» выпустил Баллар, Мольер имел непосредственное отношение как к этому описанию, так и к самим празднествам: «Все четыре комедии, исполненные во время празднества, принадлежали его перу. Кроме того, в первый день празднества труппа Мольера участвовала в аллегорическом шествии, открывавшем пифийские игры, а в третий день празднества – в балете *Волшебница Альсина*» [32. С. 558]. Описание балетного представления в романе Бердсли «Под Холмом» по месту действия (Темпейская долина), античным реминисценциям, сюжету и персонажам (жрец, пастухи, сатиры, фавны) восходит и к таким произведениям Мольера, как «Комическая пастораль» («*Pastorale comique*», 1666) и «Блистательные любовники» («*Les Amants magnifiques*», 1670). В «Блистательных любовниках», как и в «Увеселениях...», представлены развлечения, которые король задумал устроить для двора. Объединяющим сюжетом на этот раз служит история двух принцев-соперников, однако Мольеру важнее другая сторона придворной жизни – разоблачение обмана и лицемерия астролога и подкупавших его принцев. Любовь пастухов к пастушке и даже пьянство сатиров, представленные в интермедии, кажутся невинными по сравнению с интригами придворных [34. С. 629–637].

В финале первой главы своего романа «Под Холмом» Бердсли сравнивает поведение Тангейзера с «восхитительной уверенностью и безукоризненной учтивостью Дон Жуана» («*the admirable aplomb and unwrinkled suavity of Don Juan*») [27. Р. 77]. К пьесе Мольера «Дон Жуан» («*Don Juan ou le Festin de Pierre*», показ в 1665, публ. в 1682) Бердсли создал лист «Дон Жуан, Сганарель и нищий», помещенный в декабрьском (восьмом) номере журнала «*The Savoy*» (1896) [35. С. 166]. Все рисунки Бердсли, опубликованные в этом журнале с января по декабрь 1896 г., по мнению И. Флетчера, имели сильный французский оттенок [14. Р. 111]. Дон Жуан – это образ, пришедший из Испании, из легенд XIV и XVII вв. [36. С. 5–7], и получивший первую драматургическую обработку в комедии Тирсо де Молина «Севильский оболститель, или Каменный гость» (1619–1623, публ. в 1630). С 1620–30-х гг. «история дерзкого соблазнителя, пригласившего к себе на ужин статую убитого им человека, разошлась по Италии и Франции вместе с итальянскими актерами комедии дель арте, которые взяли ее на вооружение и переработали» [37. С. 10]. Дон Жуан Мольера – «парная фигура к Тартюфу» [37. С. 12]. Можно обнаружить «постепенное нарастание у Дон Жуана отрицательных качеств (1-е и 2-е действия – соблазнитель, 3-е действие – безбожник, богохульник, 5-е действие – лицемер)» [38. С. 4]. По утверждению Дж. Фаулза, «сам Дон Жуан должен

нести в себе проклятье и распутнику, сознательно оправдывающему распутство, и лицемеру; то есть он как бы обоюдоострый клинок, одновременно и кара, и преступник, ангел и демон, обвиняющий и обвиняемый» [39. С. 237–238].

Бердсли заинтересовался так называемой «сценой с нищим» из III акта комедии Мольера. Ее подробный пересказ в письме к издателю Л. Смитерсу (Leonard Smithers) от 3 октября 1896 г. говорит о внимательном прочтении произведения: «I am sending you by this Molière's *Don Juan* (Act III Sc.2). It is in the scene where Don Juan and Sganarelle meet the beggar in the wood. Don J. offers him a Lois d'or if he will curse and blaspheme. The beggar refuse to do so and at last Don Juan gives him the money 'pour l'amour de l'humanité'» [2. P. 176]. У Мольера Дон Жуан трижды подстрекает нищего на богохульство:

Дон Жуан. Ну так я тебе дам сейчас луидор, но за это ты должен побогохульствовать.

Нищий. Да что вы, сударь, неужто вы хотите, чтобы я совершил такой грех?

Дон Жуан. Твое дело, хочешь – получай золотой, не хочешь – не получай. Вот смотри, это тебе, если ты будешь богохульствовать. Ну, богохульствуй!

Нищий. Сударь!..

Дон Жуан. Иначе ты его не получишь.

Сганарель. Да ну, побогохульствуй немножко! Беды тут нет.

Дон Жуан. На, бери золотой, говорят тебе, бери, только богохульствуй [40. С. 205].

И когда нищий отказывается богохульствовать («Нет, сударь, уж лучше я умру с голоду»), Дон Жуан отдает ему луидор «из человеколюбия» («pour l'amour de l'humanité»). Бердсли оставляет это словосочетание на французском языке, подчеркивая его значимость. Сразу после этих слов Дон Жуан бросается на помощь человеку, на которого напали разбойники: «Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité. Mais que vois-je là? un homme attaqué par trois autres? La partie est trop inégale, et je ne dois pas souffrir cette lâcheté» [41. P. 85]. Благородство Дон Жуана в этот момент усиливает неоднозначную интерпретацию его образа в сцене с нищим.

По мнению О.В. Егошиной, Дон Жуан отдал нищему луидор, поскольку он «не чужд жалости» [29. С. 171]. Не исключено, что его поступок продиктован благодарностью за предупреждение о разбойниках, которое Дон Жуан и Сганарель получают от нищего в самом начале встречи. По словам С.А. Бекасовой, Дон Жуан «честолюбив, для него имеет важное значение чувство собственного достоинства и благородства, он способен нести ответственность за свои высказывания» [42. С. 24]. М. Булгаков утверждал: «Герой Мольера Дон-Жуан явился полным и законченным атеистом, причем этот атеист был остроумнейшим, бесстрашным и неотразимо привлекательным, несмотря на свои пороки, человеком» [28. С. 128]. Многие ис-

следователи значение сцены с нищим видят в том, что «за мольеровским персонажем прочно закрепляется репутация атеиста» [37. С. 11].

По словам Г.Н. Бояджиева, это «очень важная сцена» [43. С. 649]. Однако Людовик XIV, как полагают, сам приказал Мольеру убрать эту сцену после второго представления [39. С. 234–236]. В стихотворной версии Тома Корнеля, созданной в 1673 г. и играемой на сцене на протяжении XVIII и первой половины XIX в., сцена с нищим тоже убрана из III акта и сокращен предшествующий разговор Дон Жуана и Сганареля о вере [37. С. 16]. В печати «Дон Жуан» Мольера в полном виде выходит во Франции только в 1819 г., когда удается обнаружить один из неотцензурованных экземпляров издания 1682 г. [37. С. 34]. В первом русскоязычном переводе В. Строева (опубликован в журнале «Репертуар и Пантеон». 1843. № 9) сцена переделана: в образе нищего представлен еврей, который отказывается есть свинину по предложению Дон Жуана [43. С. 649].

В письме к Л. Смитерсу от 4 октября 1896 г. Бердсли называет изображенных на рисунке Дон Жуана, Сганареля и нищего «фигурами из “Дон Жуана” Мольера» («Figures from Molière’s *Don Juan*») [2. P. 177]. В отличие от проанализированного выше портрета Мольера, где Бердсли отказывается от линии «во имя чисто живописных общих впечатлений» [23. С. 76], иллюстрация к пьесе «Дон Жуан» выполнена в новой графической технике линий и точек. Высокая и объемная фигура Дон Жуана в белом костюме занимает большую часть листа. Его правую руку закрывает расположенная рядом фигура Сганареля в черном костюме, а левая рука с монетой на ладони протянута к расположенной в правом нижнем углу рисунка согбенной фигуре нищего в серых лохмотьях. Фигуры Сганареля и нищего в разной степени «обрезаны» краями листа, что создает впечатление их постепенного появления из-за кулис и придает символическую динамику изображению, еще больше принижая фигуру нищего.

В пьесе Мольера Дон Жуан и Сганарель скрываются от братьев обманутой Эльвиры и в начале III акта (в первой сцене) предстают переодетыми. Дон Жуан «сменил городской наряд, подробно описанный в предшествующем действии, на более простой, подобающий сельскому дворянину» [37. С. 36]. А.В. Федоров переводит выражение «*habit de champagne*» как «одежда крестьянина» [40. С. 201], хотя Дон Жуан носит шпагу и Дон Карлос принимает его за дворянина. В пьесе дважды с разных точек зрения подробно описывается только роскошный костюм Дон Жуана до переодевания. Сначала Сганарель (I акт, вторая сцена): называет хорошо завитый белокурый парик, шляпу с перьями, платье, шитое золотом, ленты огненного цвета («*pour avoir une perruque blonde, et bien frisée, des plumes à votre chapeau, un habit bien doré, et des rubans couleur de feu*» [41. P. 37]). Потом это описание иронически обыгрывается в словах крестьянина Пьеро (II акт, первая сцена), перечисляющего детали костюма дворян: «волосы у них такие, что на голове не держатся, они их напяливают на себя, как колпак из кудели. На рубашках у них такие рукава, что мы с тобой, ты да я, целиком бы в них залезли. Вместо штанов у них вроде как передник, а уж

велик, что твой великий пост; заместо камзола кацавеечки какие-то, и не доходят даже до пупа, а заместо воротничка большой шейный платок, сетчатый и с четырьмя большущими кистями из полотна, свисают они им прямо на живот. А еще у них воротнички, совсем маленькие, на рукавах, а на ногах – бочки целые, обшитые позументом, и повсюду столько лент, столько лент, что просто жалость. Даже башмаки – и там понатыкано лент с одного конца до другого, и так они устроены, что я бы в них шею сломал» [40. С. 190]. Комические замечания Пьеро отражают суть костюмов дворян XVII в., состоящих из большого количества лент и украшений, великолепных тканей, многослойных париков. Р. В. Захаржевская называет целый этап в истории театрального костюма «периодом Мольера» и отмечает, что «пьесы Мольера немислимы без этих костюмов, они являются яркой сценической характеристикой, дополняющей острый юмор и сарказм гениального писателя» [44. С. 116, 118–119].

Бердсли изображает похожий роскошный костюм у Тангейзера (в другой версии – аббат Фанфрелюш) на иллюстрации к первой главе романа «Под Холмом», где герой сравнивается с Дон Жуаном. А на иллюстрации к пьесе Мольера переодетые Дон Жуан и Сганарель напоминают стилизованных персонажей итальянской комедии дель арте. Костюм Дон Жуана (белый мешковатый балахон) напоминает крестьянскую одежду дзанни [45. С. 166], которая впоследствии закрепила за образом французского Пьеро. Под маской Пьеро «Обри видел себя самого» [3. С. 165]. Не случайно последнюю главу биографии Бердсли писатель и критик М. Стерджис называет «Смерть Пьеро» («The Death of Pierrot»). К концу XIX столетия Пьеро из «отвергнутого несчастного влюбленного» превратился в «символ одинокого артиста, выброшенного на обочину жизни и находящего утешение в роковой страсти и искусстве» [3. С. 97]. В графике Бердсли он становится «интеллектуалом-эстетом» [46. С. 92]. На эскизах Бердсли для книг из серии «Библиотека Пьеро» (1896) изображена пара персонажей в одинаковой одежде, но с разным характером [47. С. 101]. Один – в маленькой шапочке, печальный и музыкальный, – похож Пьеро и на самого Бердсли. Другой – в объемном берете, надменный и самоуверенный, – больше напоминает Арлекина (эта аллюзия подчеркивается заплатой на панталонах, их острыми краями). Выражением лица и горделивой позой этот второй персонаж похож на Дон Жуана (и Тангейзера) в иллюстрациях Бердсли.

Сганарель в пьесе Мольера переодевается в Доктора, который в итальянской комедии дель арте облачен в черную мантию: «под мантией на нем черная куртка, черные короткие панталоны, черные чулки, черные туфли с черными бантами, черный кожаный пояс с медной пряжкой. На голове черная ермолка (Serratesta) и черная шляпа с огромными полями, приподнятыми с двух сторон. Эта черная симфония костюма слегка оживляется большим белым воротником, белыми манжетами и белым платком, заткнутым за пояс» [45. С. 158–159]. Складки черной мантии Сганареля Бердсли обозначает рядами белых точек. На черных туфлях вместо бантов белые помпоны. Кистью одной руки, не закрытой мантией, Сганарель-

Доктор опирается на трость. Примечательно, что Сганареля играл сам Мольер [37. С. 38]. Диалог героя со своим слугой, начатый Мольером, продолжит Д. Дидро в философской повести «Жак-фаталист и его хозяин» («Jacques le fataliste et son maître», 1768–1780). А в романе А. де Виньи «Стелло» («Stello», 1832) поэт беседует по ночам с Черным доктором (вариант Мефистофеля), как если бы вели диалог его «сердце и голова» [48. С. 570].

Сцена с нищим вызывает аллюзии к евангельским искушениям Христа сначала дьяволом (в пустыне), а потом фарисеями (динарий кесаря). Графическая экспликация этих смыслов (монета на ладони Дон Жуана) усиливается сходством очертаний монеты и язвы на ноге нищего. Мотивы судьбы и тайны, обозначенные раскрытой ладонью и закрытыми глазами Дон Жуана, подчеркивают загадочность его образа и вызывают множество интерпретаций. В пьесе Мольера Дон Жуан насмешливо предлагает нищему вместо того, чтобы беспокоиться о делах других, помолиться, чтобы Бог дал ему платье. На листе Бердсли взгляд дрожащего от голода и страха нищего направлен на лицо Доктора (Сганареля), а фигура Дон Жуан возвышается над ними (или встает между ними), как божество. Отрешенность, эстетство, величие фигуры Дон Жуана в сочетании с обозначенными выше мотивами помогают увидеть в этом образе Художника (Поэта, Актера, Творца), бросающего вызов Богу и принимающего свою судьбу.

В декабрьском номере журнала «Savoy», кроме рисунка к «Дон Жуану» Мольера, были опубликованы также листы Бердсли с изображениями героев из английской драмы XVII в. У. Уичерли «Деревенская жена» (лист «Мисс Марджери Пинчуайф») и французского романа XVIII в. Ш. де Лакло «Опасные связи» (лист «Виконт де Вольмон»). В обоих произведениях ключевую роль в сюжете играют мотивы переодевания и обмана. В этом контексте саморефлексия Дон Жуана получает подчеркнuto игровой характер (монета на раскрытой ладони как игра с судьбой – орел или решка). Очевидно, что визуальная рецепция мольеровского образа Дон Жуана выражает авторское самосознание художника, поэта и театрала Бердсли, отразившего в своем творчестве культурную ситуацию рубежа XIX–XX вв. и воплотившего идею художественного синтеза исторических эпох и видов искусства [49].

Наконец, персонаж по имени Дон Жуан (Don Juan) появляется в первом из двух прозаических фрагментов Бердсли, публикуемых под названием «The Celestial Lover» (1897). На русский язык название переводится как «Небесный любовник» (А.А. Сидоров) [35. С. 275], «Небесный возлюбленный» (Л. Володарская) [4. С. 93], «Небесная возлюбленная» (К.Н. Савельев) [3. С. 352]. Биограф М. Стерджис отмечает, что созданию «The Celestial Lover» предшествовало увлечение графика произведениями французского автора XVIII в. Жака Казотта (Jacques Cazotte, 1719–1792), «пристрастившегося к мистике и каббале и ставшего мартинистом. Мартинисты, исповедовавшие мистическое и эзотерическое христианство, описывали падение первого человека из божественной сути в материальную, а также способ его возвращения с помощью духовного просветления, до-

стигаемого при сердечной молитве» [3. С. 352]. В письме к Раффаловичу от 26 марта 1897 г. Бердсли признается, что Казотт вдохновил его на создание «нескольких маленьких contes» [2. Р. 285], но планы остались незавершенными. В известной «испанской» повести Казотта «Влюбленный дьявол» («*Le diable amoureux*», 1772) герой (Дон Альваро), увлекшись каббалой, соблазняется дьяволом, меняющим свой облик (мальчик-гарсон и молодая женщина).

У Бердсли в первом прозаическом фрагменте «*The Celestial Lover*» Дон Жуан забрел позавтракать в почти пустое кафе Стрелиц («*Café Strelitz*») в жаркий июльский полдень. Подчеркиваются его «оторванность от остального мира» («*he had left the rest of the world*») и «поиски приключений» («*in search of some adventure*») [50. Р. 157]. Второй фрагмент сближает с первым пустота «самого модного из ресторанов» («*the most fashionable of Restaurants*») и скачки в Валдау («*Valdau races*»). Белизна пустых столиков («*white empty tables*») дополняется величавой неспешностью официантов («*magnificent waiters sat about in magnificent unruffled expectation of the telegrams from the racecourse and rose reluctantly when there came some demand for coffee or the addition*» [50. Р. 157]). С этим описанием ресторана можно соотнести лист «Три Гарсона» («*Les Garçons du Café Royal*»), выполненный еще в 1894 г. для второго выпуска «*The Yellow Book*». Причудливое соединение немецких и французских названий, динамики и статики, «графичность» описаний характерны для стиля Бердсли. Образ Дон Жуана в этих фрагментах выглядит еще более загадочным и одиноким, отрешенным от мира, связанным с мотивами воображаемых приключений и странствий.

Итак, обращение Бердсли к Мольеру объясняется его интересом к эпохе Людовика XIV, театру дель арте и французской литературе. Особенности художественной рецепции обусловлены культурной дистанцией, эпохой «*fin de siècle*», синтезом искусств, биографией и индивидуальным стилем Бердсли. Стилизованные детали портрета французского комедианта и актера XVII в. (черты лица, парик) и персонажей его пьес (одежда) служат одновременно маской и многозначным символом в вербальных и визуальных произведениях английского графика конца XIX столетия. Различные интерпретации драматурга (портрет Мольера перед занавесом и образ Титуреля де Шантефлера) и его героя (Дон Жуан как Пьеро/Арлекин в сцене с нищим и в «*The Celestial Lover*») объединяет меланхолическая ирония декаданса. Общие для этих интерпретаций одиночество и загадочность характеризуют не столько комедиографа Мольера и авантюриста Дон Жуана с их жизненной энергией, сколько саморефлексию Бердсли в его «страстном путешествии» (не случайно перед смертью он принял католичество). Личность и творчество Мольера переосмысляются Бердсли через призму европейского искусства и культуры XVIII–XIX вв., актуализируя театральность, мистицизм и рационализм XVII столетия на рубеже XIX–XX вв.

Список источников

1. Савельев К.Н. Литература английского декаданса: истоки, генезис, становление: монография. Магнитогорск : МаГУ, 2007. 344 с.
2. *Beardsley A. The Letters of Aubrey Beardsley* / ed. by H. Maas. L. : Rutherford, Fairleigh Dickinson university press, 1970. 472 p.
3. *Стерджис М.* Обри Бердслей: биография / пер. с англ. К. Савельева. М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014. 432 с.
4. *Бердслей О.* Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма / сост. Л. Володарская. М. : Эксмо-пресс, 2001. С. 340–359.
5. *Оскар Уайльд.* Обри Бердслей. Взгляд из России: каталог. М. : ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2014. 146 с.
6. *Ross R. Aubrey Beardsley* / rev. iconography by Arthur Vallance. L. ; N.Y. : Lane, The Bodley Head, 1909. 112 p.
7. *Symons A.* Preface // *Beardsley A. The Art of Aubrey Beardsley* / introd. by A. Symons. N.Y. : The Modern library, 1925. P. 15–36.
8. *Lavers A.* Aubrey Beardsley, Man of Letters // *Romantic Mythologies* / ed. by I. Fletcher. L. : Routledge & Kegan Paul, 1967. P. 234–270.
9. *Weintraub S.* Beardsley. A biography. N.Y. : Braziller, 1967. 293 p.
10. *Easton M.* Aubrey and the Dying Lady. A Beardsley riddle. L. : Secker & Warburg, 1972. 272 p.
11. *Clark K.* The best of Aubrey Beardsley. L. : Murray, 1979. 173 p.
12. *Benkovitz M.J.* Aubrey Beardsley. An Account of His Life. N.Y. : S. P. Putnam's sons, 1981. 200 p.
13. *Heyd M.* Aubrey Beardsley: Symbol, Mask and Self-irony. N.Y. : Lang, 1986. 247 p.
14. *Fletcher I.* Aubrey Beardsley. Boston : Twayne Publishers, 1987. 206 p.
15. *Slessor C.* The Art of Aubrey Beardsley. L. : The Apple press, 1989. 128 p.
16. *Calloway S.* Aubrey Beardsley. L. : V&A Publication, 1998. 260 p.
17. *Raby P.* Aubrey Beardsley and the Nineties. L. : London Houser, Great Eastern Wharf Parkgate Road, 1998. 117 p.
18. *Bade P.* Aubrey Beardsley. N.Y. : Parkstone Press Ltd, 2001. 96 p.
19. *Сидоров А.А.* Обри Бердслей. Жизнь и творчество. М. : Венок, 1917. 88 с.
20. *Сарабьянов Д.В.* Модерн. История стиля. М. : Галарт, 2001. 344 с.
21. *Fletcher I.* Inventions for the Left Hand: Beardsley in Verse and Prose // *Reconsidering Aubrey Beardsley* / ed. by R. Langenfeld. L. : UMI Research Press, 1989. P. 227–266.
22. *Zatlin L.G.* Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics. Oxford : Oxford university press, 1990. 234 p.
23. *Сидоров А.А.* Искусство Бердслея. Juvenilia. М. : Г.А.Х.Н., 1926. Вып. 1. 78 с.
24. *Пиккулева И.А., Бочкарева Н.С.* Французская культура в письмах О. Бердсли и С. Дягилева: попытка сравнительного анализа двух тезаурусов // Взаимодействие литературы с другими видами искусства: XXI Пуришевские чтения : сб. статей и материалов Междунар. конф., 8–10 апреля 2009 / отв. ред. Е.Н. Черноземова. М., 2009. С. 14–15.
25. *Бочкарева Н.С., Табункина И.А.* Живописный тезаурус Обри Бердсли и Сергея Дягилева // С.П. Дягилев и современная культура : материалы Междунар. симпозиума «VIII Дягилевские чтения» (Пермь, 15–18 мая 2009 года). Пермь, 2010. С. 108–122.
26. *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. doi: 10.17072/2037-6681-2016-2-101-112
27. *Beardsley A.* Under the Hill // *Wilde O. Salome. Beardsley A. Under the Hill.* L. : Creation Books, 1996. P. 65–123.

28. *Булгаков М.А.* Жизнь господина де Мольера. М. : Молодая гвардия, 1991. 224 с. (Жизнь замечат. людей).
29. *Егошина О.В.* Французский театр // Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. / отв. ред. М.Ю. Давыдова. М. : РГГУ, 2001. С. 143–188.
30. *Sutton E.* Aubrey Beardsley and British Wagnerism in 1890s. Oxford : Oxford University Press, 2002. 237 p.
31. *Lalanne L.* Curiosités biographiques. Paris : Paulin Libraire-Éditeur, 1846. 471 p.
32. *Мокульский С.* Увеселения волшебного острова. // Мольер Ж.Б. Собрание сочинений : в 4 т. М. : ТЕРРА, 1995. Т. 4. С. 557–559.
33. *Увеселения* волшебного острова // Мольер Ж.Б. Собрание сочинений : в 4 т. М. : ТЕРРА, 1995. Т. 4. С. 560–590.
34. *Мольер Ж.-Б.* Блистательные любовники / пер. с фр. Н.А. Брянского // Мольер Ж.Б. Собрание сочинений : в 4 т. М. : ТЕРРА, 1994. Т. 3. С. 595–665.
35. *Бердслей О.* Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / сост. А. Басманов. М. : Игра-техника, 1992. 288 с.
36. *Андреев В.* Самый обаятельный, привлекательный и... проклинаемый // Севильский обольститель: Дон Жуан в испанской литературе / пер. с исп. В. Андреева, Вс. Багно, К. Корконосенко и др. СПб. : Азбука-классика, 2009. С. 5–30.
37. *Неклюдова М.С.* Дважды два четыре, или Математическая проблема в «Дон Жуане» Мольера // Мировое древо = Arbor mundi. 2007. № 13. С. 9–40.
38. *Родионова И.В.* Образ Дон Жуана в комедии Ж.-Б. Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость», опере В.-А. Моцарта «Дон Жуан, или Наказанный развратник», трагедии А. С. Пушкина «Каменный гость» (К вопросу о жанровой поэтике) // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX веков : межвуз. сб. науч. тр. Пермь, 1997. С. 3–11.
39. *Фаулз Д.* «Дон Жуан» Мольера (1981) // Фаулз Д. Кротовые норы. М. : Махаон, 2002. С. 234–242.
40. *Мольер Ж.-Б.* Комедии. М. : Худож. лит., 1972. 663 с.
41. *Molier.* Don Juan ou Le Festin de Pierre // Molier. Don Juane. Les Précieuses Ridicules. Paris : Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1903. P. 25–134.
42. *Бекасова С.А.* Дон Жуан романтической эпохи // Уральский филологический вестник. 2015. № 5. С. 21–29.
43. *Бояджиев Г.* Примечания // Мольер Ж.-Б. Комедии. М. : Худож. лит., 1972. С. 637–661.
44. *Захаржевская Р.В.* История костюма. От античности до современности. М. : РИПОЛ классик, 2007. 288 с.
45. *Дживилегов А.К.* Избранные статьи по литературе и искусству. Ереван : Лингва, 2008. 300 с.
46. *Гуйзюкова И.Г.* Интерпретация образов «галантного века» в графике Обри Бердсли и художников объединения «Мир искусства» // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2014. № 4 (21). С. 90–93.
47. *Бердслей О.* Шедевры графики / сост. И. Пименова. М. : Эксмо, 2002. 216 с. (Сер. «Шедевры графики»).
48. *Виньи А. де.* Стелло / пер. с фр. Ю.Б. Коренева // Виньи А. де. Сен-Мар. Стелло. М. : Правда, 1990. С. 387–570.
49. *Бочкарева Н.С., Табункина И.А.* Художественный синтез в литературном наследии Обри Бердсли. Пермь, 2010. 254 с.
50. *In Black and White.* The Literary Remains of Aubrey Beardsley. Including «Under the Hill», «The Ballad of a Barber», «The Free Musicians», «Table Talk» and Other Writings in Prose and Verse / ed. by S. Calloway and D. Colvin. L. : Cypher, МИМ, 1998. 201 p.

## References

1. Savel'ev, K.N. (2007) *Literatura angliyskogo dekadansa: istoki, genezis, stanovlenie* [Literature of English Decadence: Origins, genesis, formation]. Magnitogorsk: Magnitogorsk State University.
2. Beardsley, A. (1970) *The Letters of Aubrey Beardsley*. London: Rutherford, Fairleigh Dickinson university press.
3. Sterdzhis, M. (2014) *Obri Berdsley: biografiya* [Aubrey Beardsley: Biography]. Translated from English by Savel'ev, K. Moscow: KoLibri, Azbuka-Attikus.
4. Berdsley, O. (2001) *Mnogolikiy porok: Istoriya Venery i Tangeyzera, stikhotvoreniya, pis'ma* [Many-faced Vice: The history of Venus and Tannhäuser, poems, letters]. Moscow: Eksmo-press. pp. 340–359.
5. Wilde, O. (2014) *Aubrey Beardsley. Vzglyad iz Rossii: katalog* [Aubrey Beardsley. View from Russia: catalogue]. Moscow: GMII im. A.S. Pushkina.
6. Ross, R. (1909) *Aubrey Beardsley*. London; New York: Lane, The Bodley Head.
7. Symons, A. (1925) Preface. In: Beardsley, A. *The Art of Aubrey Beardsley*. New York: The Modern library. pp. 15–36.
8. Lavers, A. (1967) Aubrey Beardsley, Man of Letters. In: Fletcher, I. (ed.) *Romantic Mythologies*. London: Routledge & Kegan Paul. pp. 234–270.
9. Weintraub, S. (1967) *Beardsley. A biography*. New York: Braziller.
10. Easton, M. (1972) *Aubrey and the Dying Lady. A Beardsley riddle*. London: Secker & Warburg.
11. Clark, K. (1979) *The Best of Aubrey Beardsley*. London: Murray.
12. Benkovitz, M.J. (1981) *Aubrey Beardsley. An Account of His Life*. New York: S.P. Putnam's sons.
13. Heyd, M. (1986) *Aubrey Beardsley: Symbol, Mask and Self-irony*. New York: Lang.
14. Fletcher, I. (1987) *Aubrey Beardsley*. Boston: Twayne Publishers.
15. Slessor, C. (1989) *The Art of Aubrey Beardsley*. London: The Apple press.
16. Calloway, S. (1998) *Aubrey Beardsley*. London: V&A Publication.
17. Raby, P. (1998) *Aubrey Beardsley and the Nineties*. London: London Houser, Great Eastern Wharf Parkgate Road.
18. Bade, P. (2001) *Aubrey Beardsley*. New York: Parkstone Press Ltd.
19. Sidorov, A.A. (1917) *Obri Berdsley. Zhizn' i tvorchestvo* [Aubrey Beardsley. Life and creation]. Moscow: Venok.
20. Sarab'yanov, D.V. (2001) *Modern. Istoriya stilya* [Modern. Style history]. Moscow: Galart.
21. Fletcher, I. (1989) Inventions for the Left Hand: Beardsley in Verse and Prose. In: Langenfeld, R. (ed.) *Reconsidering Aubrey Beardsley*. London: UMI Research Press. pp. 227–266.
22. Zatlin, L.G. (1990) *Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics*. Oxford: Oxford university press.
23. Sidorov, A.A. (1926) *Iskusstvo Berdsleya. Juvenilia* [Art of Beardsley. Juvenilia]. Vol. 1. Moscow: GAKhN.
24. Pikuleva, I.A. & Bochkareva, N.S. (2009) [French culture in the letters of O. Beardsley and S. Diaghilev: an attempt at a comparative analysis of two thesauri]. *Vzaimodeystvie literatury s drugimi vidami iskusstva* [Interaction of literature with other forms of art]. Proceedings of the 21st International Purishevskie chteniya. Moscow. 08–10 April 2009. Moscow: Litera. pp. 14–15. (In Russian).
25. Bochkareva, N.S. & Tabunkina, I.A. (2010) [Painted thesaurus of Aubrey Beardsley and Sergei Diaghilev]. *S.P. Dyagilev i sovremennaya kul'tura*. [S.P. Diaghilev and Modern Culture]. Proceedings of the 8th International Symposium. Perm. 15–18 May 2009. Perm: OT i DO. pp. 108–122. (In Russian).

26. Tabunkina, I.A. & Bochkareva, N.S. (2016) Obrazy vymyshlennykh khudozhnikov v romane Obri Berdсли “Pod Kholmom” [Images of fictitious artists in Aubrey Beardsley’s novel “Under the Hill”]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*. 2 (34). pp. 101–112. DOI: 10.17072/2037-6681-2016-2-101-112
27. Beardsley, A. & Wilde, O. (1996) *Salome. Under the Hill*. London: Creation Books. pp. 65–123.
28. Bulgakov, M.A. (1991) *Zhizn’ gospodina de Mol’era* [The Life of Monsieur de Molière]. Moscow: Molodaya gvardiya.
29. Egoshina, O.V. (2001) Frantsuzskiy teatr [French theatre]. In: Davydova, M.Yu. (ed) *Zapadnoevropeyskiy teatr ot epokhi Vozrozhdeniya do rubezha XIX–XX vv.* [Western European Theater from the Renaissance to the Turn of the 19th–20th centuries]. Moscow: Russian State University for the Humanities. pp. 143–188.
30. Sutton, E. (2002) *Aubrey Beardsley and British Wagnerism in 1890s*. Oxford: Oxford University Press.
31. Lalanne, L. (1846) *Curiosités bibliographiques*. Paris: Paulin Libraire-Éditeur.
32. Mokul’skiy, S. (1995) Uveseleniya volshebnogo ostrova [Amusements of the magic island]. In: Molière, J.-B. *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 4. Moscow: TERRA. pp. 557–559.
33. Molière, J.-B. (1995) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 4. Moscow: TERRA. pp. 560–590.
34. Molière, J.-B. (1994) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 3. Translated from French by N.A. Bryanskiy. Moscow: TERRA. pp. 595–665.
35. Beardsley, A. (1992) *Risunki. Proza. Stikhi. Aforizmy. Pis’ma. Vospominaniya i stat’i o Berdsee* [Drawings. Prose. Poetry. Aphorisms. Letters. Memoirs and articles about Beardsley]. Translated from English. Moscow: Igra-tehnika.
36. Andreev, V. (2009) Samyy obayatel’nyy, privlekatel’nyy i... proklinaemyy [The most charming, attractive and ... cursed]. In: Andreev, V. (ed.) *Sevil’skiy obol’sitel’: Don Zhuan v ispanskoj literature* [Seville Seducer: Don Juan in Spanish literature]. Translated from Spanish by V. Andreev et al. Saint Petersburg: Azbuka-klassika. pp. 5–30.
37. Neklyudova, M.S. (2007) Dvazhdy dva chetyre, ili Matematicheskaya problema v “Don Zhuanе” Mol’era [Two times two is four, or Mathematical problem in Molière’s Don Giovanni]. *Mirovoe drevo – Arbor mundi*. 13. pp. 9–40.
38. Rodionova, I.V. (1997) Obraz Don Zhuanu v komedii Zh.-B. Mol’era “Don Zhuan, ili Kamennyj gost”, opere V.-A. Motsarta “Don Zhuan, ili Nakazannyj razvratnik”, tragedii A.S. Pushkina “Kamennyj gost” (K voprosu o zhanrovoy poetike) [The image of Don Juan in the J.-B. Molière’s comedy Don Giovanni, or the Stone Guest, opera by V.-A. Mozart Don Juan, or Punished Lecher, and A. S. Pushkin’s tragedy The Stone Guest (On the question of genre poetics)]. In: Khanzhina, E.P. (ed.) *Problemy metoda i poetiki v zarubezhnoj literature XIX–XX vekov* [Problems of Method and Poetics in Foreign Literature of the 19th–20th Centuries]. Perm: Perm State University. pp. 3–11.
39. Fowles, J. (2002) *Krotovye nory* [Wormholes]. Translated from English. Moscow: Makhaon. pp. 234–242.
40. Molière, J.-B. (1972) *Komedii* [Comedies]. Translated from French. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
41. Molière, J.-B. (1903) *Don Juan. Les Précieuses Ridicules*. Paris: Librairie de la Bibliothèque Nationale. pp. 25–134.
42. Bekasova, S.A. (2015) Don Zhuan romanticheskoy epokhi [Don Juan of the Romantic Era]. *Ural’skiy filologicheskij vestnik*. 5. pp. 21–29.
43. Boyadzhiev, G. (1972) Primechaniya [Notes]. In: Molière, J.-B. *Komedii* [Comedies]. Translated from French. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 637–661.
44. Zakharchevskaya, R.V. (2007) *Istoriya kostyuma. Ot antichnosti do sovremennosti* [Costume History. From antiquity to modernity]. Moscow: RIPOL klassik.

45. Dzhevilegov, A.K. (2008) *Izbrannye stat'i po literature i iskusstvu* [Selected Articles on Literature and Art]. Erevan: Lingva.

46. Tuzzyukova, I.G. (2014) Interpretatsiya obrazov “galantnogo veka” v grafike Obri Berdsla i khudozhnikov ob”edineniya “Mir iskusstva” [Interpretation of images of the “gallant age” in the graphics of Aubrey Beardsley and the artists of the association “World of Art”]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 4 (21). pp. 90–93.

47. Pimenova, I. (ed.) (2002) *Beardsley A. Shedevry grafiki* [Beardsley A. Masterpieces of graphics]. Moscow: Eksmo.

48. de Vigny, A.V. (1990) *Sen-Mar. Stello* [Cinq-Mars. Stello]. Translated from French by Yu.B. Korenev. Moscow: Pravda. pp. 387–570.

49. Bochkareva, N.S. & Tabunkina, I.A. (2010) *Khudozhestvennyy sintez v literaturnom nasledii Obri Berdsla* [Artistic Synthesis in the Literary Heritage of Aubrey Beardsley]. Perm: Perm State University.

50. Calloway, S. & Colvin, D. (eds) (1998) *In Black and White. The Literary Remains of Aubrey Beardsley. Including Under the Hill, The Ballad of a Barber, The Free Musicians, Table Talk and Other Writings in Prose and Verse*. London: Cypher, МИМ.

***Информация об авторах:***

**Новокрещенных И.А.** – канд. филол. наук, доцент кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета (Пермь, Россия). E-mail: ira-tabunkina@mail.ru

**Бочкарева Н.С.** – д-р филол. наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета (Пермь, Россия). E-mail: nsbochk@mail.ru

***Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the authors:***

**I.A. Novokreshchennykh**, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Perm State University (Perm, Russian Federation). E-mail: ira-tabunkina@mail.ru

**N.S. Bochkareva**, Dr. Sci. (Philology), professor, Perm State University (Perm, Russian Federation). E-mail: nsbochk@mail.ru

***The authors declare no conflicts of interests.***

*Статья поступила в редакцию 10.03.2020;  
одобрена после рецензирования 14.05.2022; принята к публикации 16.11.2022.*

*The article was submitted 10.03.2020;  
approved after reviewing 14.05.2022; accepted for publication 16.11.2022.*