

УДК 7.067 (410)«18»

Довжик Олександра

**ІДЕНТИЧНІСТЬ ХУДОЖНИКА ТА ФУНКЦІЯ
ДОСЛІДНИКА: КОНСТРУЮВАННЯ
«ОБРИ БЕРДСЛЕЯ» В РЕЦЕПЦІІ ХХ СТ.**

Для представників десятиліття вікторіанського декадансу однією з формівних характеристик ідентичності митця була цілісність його образу, узгодженість творчості та біографії. Як відомо, декаденти, керуючись зокрема естетичними теоріями Уолтера Пейтера, наполягали на уподібненні життя до твору мистецтва, а також на трактуванні твору як віддзеркалення, метонімічного продовження автора. Однією з таких «амальгам» стала життєтворчість декадента Обрі Бердслея, скандально відомого автора еротизованих ілюстрацій до «Саломеї» О. Уайльда та «Жовтої книги» – авангардного альманаху 1890-х. Діячі останнього десятиліття ХІХ ст. називали цей час «епохою Бердслея» [3, с. 160].

Сконструйований образ цього митця відображає загальні принципи, згідно з якими формується ідентичність автора у європейській історії мистецтва. Міке Баль та Норман Брайсон зазначають: «Згідно з правилами коректного наративу, лише ті аспекти незлічимої блукань автора по світу, що можуть бути узгоджені з корпусом його робіт, будуть вважатися релевантними, і лише певна кількість слідів автора буде зарахована до елементів його авторизованого канону» [2, с. 184]. Розглянемо цей процес на прикладі академічної літератури, присвяченої Бердслею.

Ці критичні тексти функціонують не лише як коментарі до його життя та біографії, але і як вказівки на системи диспозицій та соціоісторичний контекст, із якого говорять автори інтерпретацій. Перший період підвищеної уваги критиків розпочався в рік смерті художника і тривав до початку Першої світової війни. Він включав інтерпретаційні (і міфотворчі) роботи друзів Бердслея з кола пізньовікторіанського авангарду. Друга хвиля була пов'язана з грандіозною ретроспективною виставкою, організованою музеєм Вікторії та Альберта (Лондон) у 1966 році. Третій

період припав на дев'яності роки і був зумовлений столітньою річницею смерті Бердслея.

Перефразовуючи Дж. Куллера, «автор» – це не даність, а конструктор [4, с. 226]. Вражає, що сконструйований образ визначається не лише різними інтерпретаційними стратегіями дослідників, але й різними корпусами проаналізованих творів художника. Інтерпретації першої хвилі були ініційовані колом наближених до Бердслея, соціально привілейованих соратників (Р. Росс, А. Саймонс, М. Бірбом та ін.). Вони формували образ автора як опозицію щодо стереотипного уявлення про буржуазну публіку. Ці прочитання були структуровані потребою спростовувати або стверджувати сексуальне дисидентство Бердслея, яке за припущенням скандалізувало вікторіанського глядача.

У результаті бібліографічного дослідження було виявлено, що сума робіт художника, яка була доступна членам його близького кола, не була тотожна творам, з якими могла ознайомитися широка громадськість. Найвідвертіші роботи видавалися накладом до двохсот екземплярів і поширювалися серед заможної клієнтурі видавця Леонарда Смітєрса. Таким чином, «перверсивність» Бердслея, осмислена під впливом сексологічних трактатів, що набували популярності у цей період, а також пов'язаний з його ім'ям сексуальний скандал, значною мірою були винайдені першими інтерпретаторами художника.

«Перевідкриття» Бердслея наприкінці 1960-х рр. збіглося з «сексуальною революцією» у Британії та США. Грандіозна ретроспективна виставка художника наративізувала його життя і творчість відповідно до жанру вікторіанської сексуальної драми. Ключовими елементами агіографії були придушення, бунт і розплата. Куратори, так само як і автори академічних досліджень, зосереджувалися на сексуальній трансгресії Бердслея. Його мистецтво-як-повідомлення розглядалося автономно від реципієнта: як даність приймалося припущення, що бердслеївський «канон» 1966 р. був ідентичний з вікторіанським.

Таким чином, обігрувалася ідентичність модерного митця, що її описав Ч. Тейлор. У її підґрунті лежить «таємна угода», яка укладеється між художником-провидцем та спільнотою буржуа. Передумовами угоди є три уявлення: по-перше, культивована Заходом віра у винятковість долі та візій творчої особистості; по-друге, вороже ставлення до філістерського капіталістичного

суспільства; по-третє, їх рішуче протиставлення. В основі «таємної угоди» лежить замисел наперед-вписаності трансгресії у нормативну культуру: колись сліпе буржуазне суспільство все ж має наздогнати та оцінити відкриття неприйнятого за життя художника-вигнанця [1, с. 545].

Література:

1. Тейлор Ч. Джерела себе / Чарльз Тейлор. – К. : Дух і літера, 2005. – 696 с.
2. Bal M. Semiotics and Art History / M. Bal, N. Bryson // The Art Bulletin. – 1991. – № 73. – P. 174–208.
3. Beerbohm M. Diminuendo / The Works of Max Beerbohm. – London: The Bodley Head, 1896. – P. 160.
4. Culler J. Framing the Sign: Criticism and Its Institutions / Jonathan Culler. – Oxford: Blackwell, 1988. – 226 p.