

Тимашков А.Ю. Миф о Тангейзере в интерпретации искусства модерна: повесть Обри Бердслея "Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера" // Балтийский семинар: международный научный альманах. Вып.1. - СПб., 2004. - С. 218 - 224.

**Миф о Тангейзере в интерпретации искусства модерна:
повесть Обри Бердслея "Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера**

Алексей ТИМАШКОВ

Факт существования литературного модерна в настоящее время является предметом споров отечественных исследователей, а сама дискуссия началась с конца 1980-х годов. В то же время в западном литературоведении этот вопрос обсуждается с 1960-х годов. Пока исследователи не сошлись на единой точке зрения, и часть ученых настаивают, что модерн охватил только прикладное искусство и архитектуру¹.

Однако уже существует ряд работ отечественных исследователей, в которых модерн рассматривается как широкое явление в художественной жизни, затронувшее среди прочих видов искусства и литературу².

О.В. Ковалева в своей монографии определяет литературный модерн через набор формальных признаков. Это декоративная интерпретация, эстетизация всех элементов повествования; стилизация изобразительная (антропоморфичность сравнений, метафор) и литературная; неоднозначность мысли, обыгрывание понятий; ритмизация фразы и звуковая выразительность; орнаментальная, лейтмотивная структура текста; поиски графического выражения мысли, контурность образов. О.В. Ковалева также выделяет наиболее типичные для модерна мотивы и символы (танец, поцелуй, фатальная женщина, волна, волосы и др.), которые встречаются и в литературе этого направления.

Сущностных, идеологических признаков, этических констант стиля О.В. Ковалева не выделяет, и это неслучайно. Смерть Бога, провозглашенная Ницше, означала крушение прежде всего целостного мировоззрения. С утратой идеи Бога уходит идея непреложности христианской морали. Это и породило своеобразный релятивизм эпохи, который привел к появлению множества художественных направлений, часто взаимоисключающих друг друга. «Рубеж веков» в Англии был временем «ужасающего количества «-измов»: реализм, импрессионизм, эстетизм, символизм, вагнеризм, ибсенизм, которые соседствовали с массой других художественных влияний, таких, как оккультизм, арт-нуво, фабианство, декаданс и кельтские сумерки»³.

В этой литературно-художественной ситуации представители каждого направления выбрали для себя свою «систему веры». Для эстетизма и модерна эта «система веры» опиралась прежде всего на идею своеобразного художественного «жизнестроительства». Эта идея в основе своей опиралась на представление о том, что в ситуации «смерти Бога» мир утратил свою содержательность. Он формализовался и «омертвел». Социальные структуры и отношения, получавшие ранее обоснование в идее Бога, стали восприниматься как не учитывающие и подавляющие чувственную сторону жизни, связь человека с природой и миром. Новые художественные направления «конца века» от натурализма до модерна как раз и пытаются реабилитировать природу во всех ее проявлениях. Рациональность в общественном сознании дискредитируется, а эмоции и инстинкты, считавшиеся прежде свойственными животным, теперь признаются равно естественными и для

людей и для любой формы жизни, вообще. Амбивалентность эмоций, с одной стороны, зачастую губительных, а с другой, свидетельствующих о том, что жизнь продолжается, стала центральной темой в искусстве. Проявления эмоций, такие как танец, поцелуй, вакханалия и прочее, некогда считавшиеся недостойными, гадкими, признаются прекрасными и становятся центральными мотивами в искусстве модерна.

Мужское, Адамово начало, связанное с твердостью, прямолинейностью, логичностью, уступает в своей состоятельности началу женскому, Евиному – мягкому, гибкому, чувственному, эмоциональному, иррациональному и неустойчивому. Неслучайно, что большинство мотивов модерна нашло свое место в женском образе – одном из ключевых образов модерна. Женщина в стиле модерн – это существо чрезвычайно сексуальное, не зависящее от каких-либо норм и законов, кроме закона своих инстинктов и их нормальной, естественной необузданности. Ее чувство космично – им пронизано все вокруг – и деструктивно. Ее мир полностью противоположен миру прежнего мирового центра – мужчины также, как Хаос противоположен Логосу. Таким образом, женское начало амбивалентно – с одной стороны, оно близко к природе и собственно жизни, привлекательно, сильно, а с другой – неестественно экстаично, разрушительно, смертельно и слабо. «Женская идея» выражается в орнаментах, строящихся на S-образной линии. Эти и многие другие черты воплотились в творчестве художников модерна.

В английском искусстве модерн представлен в творчестве таких художников, как Ч. Риккердс, Ч. Конде, Л. Хусман, и раскрылся наиболее ярко в творчестве Обри Винсента Бердслея (1872 – 1898). В его графических и литературных произведениях (литературное наследие включает романтическую повесть «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» (1896) и стихотворения, в том числе «Баллада о Цирюльнике» и «Три музыканта») возникает мир одновременно чарующий и отталкивающий⁴.

Романтическая повесть «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» (1895 – 1896) – один из наиболее характерных для стиля модерн литературных текстов.

В основе этой повести лежит легенда о рыцаре-миннезингере Тангейзере, который обнаружил вход в грот языческой богини Венеры и провел с нею в оргиях семь лет. После того, как Тангейзер пресытился пороками Венерина грота, он покинул это место, чтобы никогда туда не возвращаться. Отягощенный грехами, Тангейзер обращается за индульгенцией сначала к рядовым священникам, а потом к клерикалам все более знатным, пока не доходит до самого Рима и не попадает на аудиенцию к Папе Урбану. Папа заявляет, что не будет Тангейзеру прощения ни в этом мире, ни в следующем, и что Бог простит рыцаря только тогда, когда на папском посохе распусятя листочки. Огорченный Тангейзер покидает Рим, а посох расцветает. Папа посылает за прощенным грешником, но тот уже скрылся в гроте Венеры, чтобы никогда больше оттуда не выйти.

Этот сюжет любили использовать немецкие романтики (например, Л. Тик и Э.Т.А. Гофман). Однако подлинную известность в Европе легенда получила после создания Р. Вагнером на ее основе оперы «Тангейзер». Согласно сюжету оперы, Тангейзер, уйдя к Венере, оставил на земле возлюбленную, которая впоследствии ценой своей и его жизни не дала ему войти в греховный грот во второй раз. Причем важно отметить, что покинуть языческую богиню герой сумел только после того, как он вспомнил имя Девы Марии.

В Англии свои трактовки данной легенды предложили У. Моррис в новелле «Венерина гора» в рамках поэмы «Земной рай» и Ч.А. Суинберн в поэме “*Laus Veneris*”. У Морриса вагнерианский конфликт духовного и чувственного и кон-

фликт любви и роковой страсти заменяется конфликтом между явью и сном. Образ Венеры в его трактовке не олицетворение чувственности. Он ассоциируется с полнотой жизни и ее красотой. Обретение полноты жизни согласно этой интерпретации мифа возможно только во сне, в уходе от убогой повседневности в мир фантазий и грез. При этом контраст миров Венеры и Папы Римского у Морриса согласуется с представлениями основоположников эстетизма.

Поэма Суинберна – поток размышлений героя, прощающегося с миром. Рыцарь называет Венеру «телом своей души» и думает о ее превосходстве над Девой Марией и Христом. Он не сожалеет о прошлой жизни, но страшится ада, и двойственность его чувств передается контрастом образов света и мрака, холода и адского жара, милости Бога и вечного проклятия. В Венере подчеркивается ее демонизм, ей сопутствуют темы смерти, тьмы, пламени. Герой Суинберна обретает гармонию не в единении с Богом, а в объятиях Венеры. Таким образом, герой в поэме Морриса – мечтатель, а в поэме Суинберна – бунтарь, бросающий вызов аскетичному христианству.

В трактовке Морриса грот Венеры приобретает мифологическую идилличность и самодостаточность. В трактовке Суинберна Венера предстает в роли фатальной женщины⁵. Обе эти трактовки были учтены Бердслеем в его повести.

Но основную роль для бердслеевской повести сыграла опера Вагнера. Бердслей любил творчество немецкого композитора и не пропускал ни одного Вагнеровского представления⁶.

Однако, «История Венеры и Тангейзера» – это не подражание Вагнеру, а кардинальное и весьма индивидуальное переосмысление легенды. Прежде всего, главным героем повести оказывается не Тангейзер, а Венера. В заглавии ее имя упоминается первым, среди иллюстраций портрет Тангейзера всего один в то время, как Венера изображена на четырех рисунках. Но самое важное, из всей легенды выбран лишь небольшой эпизод – вхождение Тангейзера в грот и пребывание его там. Ни о каком утомлении Тангейзера «пороком» речи не идет. Персонажи психологически статичны. Основное внимание в повествовании уделено деталям. Оно оправдывается тем, что Венера – богиня, и пространство ее пребывания сакрализовано также, как и любой предмет, находящийся в этом пространстве. Границы грота четко определены прудом, с одной стороны, и порталом, с другой. За пределами этого пространства кажется, ничего нет. Своеобразными хтоническими силами, охраняющими границы этого «сакрального» пространства являются лягушки, кваканье которых повергает Тангейзера в ужас.

Сакральное пространство в повести обретает истинность и самодостаточность. Оно обозначено своими символами, важнейшим из которых является роза. «Роман о Розе» (написан Гильомом де Лоррисом и Жаном де Менем), упомянутый в размышлениях героя, дает ключ к этому мотиву. Роза в романе XIII века является аллегорией, обозначающей Деву Марию и вообще любую женщину. В искусстве XIX века роза была излюбленным декоративным элементом, утратив свое символическое значение. В повести Бердслея роза является одновременно и декоративным мотивом, и аллегорией женственности. Характерен эпизод вхождения Тангейзера в грот Венеры, когда он медлит не потому, что, как в опере Вагнера, войти значит для него отказаться от любви к земной девушке, и не потому, что он, как герой Морриса, сомневается в реальности грота, а также не потому, что, подобно герою Суинберна, он совершает этический выбор. Бердслеевскому Тангейзеру препятствуют всего лишь минутная неуверенность в безупречности костюма и роза, зацепившаяся за одежду. По поводу розы он практически негодует. Сакральный смысл розы в этом эпизоде иронически обыгрывается Бердслеем, и

священный символ низводится до аналогии с досадным чертополохом, цепляющимся за одежду.

В общей семантике этого произведения переосмысливается и образ Венеры, которая в повести выполняет все возможные функции: она и богиня, и блудница, и добрая госпожа для своих подопечных, и слуга всем их прихотям, и любовница, и изменщица. Кроме того, божественность Венеры служит для сакрализации всех декоративных элементов, окружающих ее. Ее мир замкнут на самом себе, приятен для всех ее гостей и самодостаточен.

Романтическая повесть «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» Обри Бердслея является ярким образцом прозы литературного модерна, который переосмыслил традиционные мифы в неожиданном, подчас вызывающем ключе.

Примечания

¹ Например, Д.В. Сарабьянов рассматривает стиль модерн именно в таком ключе. Однако теоретическую возможность существования литературы модерна он допускал в своем фундаментальном труде «Стиль модерн» (Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. – М., 1989).

² К работам, посвященным литературному модерну, относятся, в частности, монография О.В.Ковалевой «О.Уайльд и стиль модерн» (Ковалева О.В. О. Уайльд и стиль модерн. – М., 2002), статьи С.Д.Титоренко (Титаренко С.Д. Серебряный век и проблема литературного модерна (к постановке вопроса) // Время Дягилева. Универсалии серебряного века: Третьи Дягилевские чтения: Материалы. – Пермь, 1993. Вып. 1.) и Ю.В.Ратниковой (Ратникова Ю.В. Раннее поэтическое творчество Ст. Георге и стиль модерн // Литература в контексте художественной культуры: Сб. – Новосибирск, 1991. Вып. 1.).

³ Stanford D. Introduction to the “Nineties” // Salzburg Studies in English Literature. 1987 #78, Vol. 1. P. 80. Цит. по: Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа. – СПб., 1998. С. 139.

⁴ О двойственном воздействии творчества О.Бердслея писали многие критики. Так, С. Маковский писал, что оно – как «черный алмаз в филигранной оправе, восхищающий совершенством работы и в то же время наводящий жуткий трепет, словно талисман волшебника», а А. Саймонс – что рисунки Бердслея «скорее причудливы, чем прекрасны» и что в них «линии начинают становиться уродливыми».

⁵ См. статью Н.И. Соколовой о легенде о Тангейзере у У.Морриса и Ч.А. Суинберна (Соколова Н.И. Легенда о Венере и Тангейзере в поэзии прерафаэлитов // Proceedings of the IVth International LATEUM Conference. – М., 1998. Pp. 112-114).

⁶ Характерно, что в графическом наследии Бердслея есть целая серия рисунков, объединенных под общим заглавием «Вагнериты», в которых переосмысливаются разные оперы Вагнера.