

Тимашков А.Ю. Миф о Тангейзере в интерпретации искусства модерна: Повесть О. Бердсли "Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера" // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена: Аспирантские тетради. Ч. 1. (Общественные и гуманитарные науки), 2008, № 34. - С. 483-486.

Миф о Тангейзере в интерпретации искусства модерна: повесть Обри Бердслея «Под холмом, или история Венеры и Тангейзера»

Алексей ТИМАШКОВ

Вопрос о существовании литературного модерна остается открытым – за рубежом с 1960-х гг., в нашей стране – с 1980-х. Ряд исследователей ограничивают стиль модерн рамками прикладного искусства и архитектуры¹.

Общим местом для отечественных работ, в которых модерн рассматривается как широкое явление в художественной жизни, является анализ связей философии жизни и стиля модерн, соотношения символизма и стиля модерн, декаданса и стиля модерн². При этом идентификация по стилю конкретного произведения варьируется от работы к работе – оно признается то символистским, то модерным, то декадентским («Так говорил Заратустра» Ф. Ницше, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда и еще многие характерные тексты периода). Сложности определения места этих явлений в художественной культуре рубежа XIX-XX вв. – в их частичных хронологических, тематических и стилистических совпадениях, а причина – в переходном состоянии культуры этого периода.

О.В. Ковалева определяет литературный модерн через набор формальных признаков³. 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. Из сущностных характеристик она называет только «амбивалентность, противоречивость, балансирование»⁴.

Это соответствует характеристике периода австрийским историком К.-Э. Шорске. Характерной для культуры этого времени он назвал «перетасовку сущностей»⁵. Крушение целостного мировоззрения, выраженное в знаменитом ницшевском «Бог умер!» означало своеобразный релятивизм эпохи, в которой сосуществовало множество художественных направлений. Разочарованные в силе разума, которая на протяжении более, чем двух столетий противопоставлялась слабости природы, люди обратились к последней, подозревая в ней силу.

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, становится центральной темой в искусстве. Проявления эмоций, такие как танец, поцелуй, вакханалия и прочее, некогда считавшиеся недостойными, низменными, признаются прекрасными и становятся центральными мотивами в искусстве модерна. Целью творцов стиля модерн было привести природные формы в культуру – стиль должен был стать универсальным, охватить все окружающее человека, от

архитектуры до мебели, от музыки до манеры одеваться, стать стилем не только искусства, но и жизни.

Образ женщины стал очень важным для художников и писателей этого времени, поскольку через иррациональность, эмоциональность, гибкость, чувственность, мягкость, неустойчивость он больше соответствовал их художественным задачам, чем рациональный, прямолинейный образ мужчины, и стал идеальным для воплощения мотивов стиля модерн.

В Англии стиль нашел воплощение в творчестве художников Ч. Риккерта, Ч. Конде, Л. Хусмана, но наиболее яркое – в творчестве О. Бердслея (1872-1898). В его графических и литературных произведениях (ряд стихотворений и повесть «Под Холмом») возникает мир одновременно чарующий и отталкивающий. Романтическая повесть «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» (1895 – 1896) – один из наиболее характерных для стиля модерн литературных текстов.

Сюжет о рыцаре Тангейзере, удалившемся в пещеру Венеры, был достаточно популярным в XIX веке. Одной из наиболее ярких трактовок стала опера Р. Вагнера. Также его использовали немецкие романтики (Л. Тик, Э.Т.А. Гофман), английские прерафаэлиты (У. Моррис, Ч.А. Суинберн).

Бердслеевская трактовка легенды своеобразна. Прежде всего, главным героем повести оказывается не Тангейзер, а Венера. В общей семантике этого произведения Венера 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. В заглавии ее имя упоминается первым, среди иллюстраций портрет Тангейзера только один в то время, как Венера изображена на четырех рисунках, а в предисловии автор извиняется перед вымышленным кардиналом за «повествование о Венерином гроте».

Персонажи психологически статичны. Основное внимание в повествовании уделено деталям. Оно оправдывается тем, что Венера – богиня, и пространство ее пребывания сакрализовано так же, как и любой предмет, находящийся в этом пространстве. Описания и перечисления разнообразных декоративных деталей, предметов туалета и проч. занимают целые главы. Детали, привлекающие внимание автора, это:

1. элементы одежды, а именно, кружева, туфельки, нижнее белье, перчатки, чулки (Например, во второй главе: «Милламан держала **легкий поднос с туфельками**, Минэтт—несколько пар нежных **перчаток**, Ла-Попелиньер – хранительница гардероба – держала наготове желтое с желтым **платье**, Ла-Замбинелла несла **драгоценности**, Флоризель – **цветы**, Амадур – **коробочку** со всякого рода булавами, а Вадус – **бонбоньерку** с конфетами»);
2. экзотические растения и насекомые («Вокруг него сонно качались **странные цветы**, сочась ароматами; росли мрачные **безымянные травы**, которых не найти даже у Менцелиуса»);
3. интерьеры («В позднем дневном свете, проникавшем сквозь большие завешенные шелком окна казино, все золоченые лепные украшения, люстры, зеркала, полированный стол, расписной потолок, лошади, скачущие по своему зеленому полю, толстые стопочки золота и серебра, лопатки из слоновой кости, толпа фатоватых игроков в странных костюмах и с веерами – все это имело великолепно-роскошный и уютный вид»).

Границы грота Венеры 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 Меном), 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 лишь потому, что ему препятствуют 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.

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

Примечания

1. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. – М., 1989.
2. Ковалева О.В. О. Уайльд и стиль модерн. – М., 2002; Перси У. Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада. – М.: Аграф, 2007.
3. Ковалева О.В. О. Уайльд и стиль модерн. – М., 2002. – С. 160-161.
4. Там же. – С. 6.
5. Шорске К.-Э. Вена на рубеже веков: Политика и культура. – СПб., 2001. – С. 7.