

**МИФ О ТАНГЕЙЗЕРЕ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСКУССТВА МОДЕРНА:  
ПОВЕСТЬ О. БЕРДСЛИ «ПОД ХОЛМОМ,  
ИЛИ ИСТОРИЯ ВЕНЕРЫ И ТАНГЕЙЗЕРА»**

*Работа представлена кафедрой искусствоведения  
Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.  
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Н. М. Мышьякова*

**Повесть Обри Винсента Бердсли (1872–1898) «Под Холмом» рассматривается как образец  
стиля модерн в литературе и как художественное целое литературного текста и иллюстраций.**

**Ключевые слова:** стиль модерн в литературе.

**The story «Under the Hill» by Aubrey Beardsley (1872–1898) is considered as a sample of art nouveau  
in literature, the artistic whole of its literary text and illustrations.**

**Key words:** art nouveau in literature.

К концу 1880-х гг. обнаружили противоречия в господствовавшей весь XIX в. позитивистской картине мира. Этот период можно вслед за австрийским историком К.-Э. Шорске охарактеризовать психоаналитическим термином «перетасовка сущностей» [8, с. 7]. Разочарованные в силе разума, которая на протяжении более чем двух столетий противопоставлялась слабости природы, люди обратились к последней, подозревая в ней силу.

Рубеж веков в Англии был временем «ужасающего количества «-измов»: реам-

лизм, импрессионизм, эстетизм, символизм, вагнеризм, ибсенизм, которые соседствовали с массой других художественных влияний, таких, как оккультизм, арт-нуво, фэбианство, декаданс и кельтские сумерки» [2, р. 80; цит. по: 7, с. 139].

В этой литературно-художественной ситуации представители каждого направления выбрали для себя свою «систему веры». Для эстетизма и модерна она опиралась прежде всего на идею своеобразного художественного «жизнестроительства». Социальные структуры и отношения, получав-

шие ранее обоснование в идее Бога, стали восприниматься как не учитывающие и подавляющие чувственную сторону жизни, связь человека с природой и миром. Стиль модерн должен был, охватив все виды искусства, стать стилем не только искусства, но и жизни.

Амбивалентность эмоций, с одной стороны, зачастую губительных, а с другой – свидетельствующих о том, что жизнь продолжается, стала центральной темой в искусстве. Проявления эмоций, таких как танец, поцелуй, вакханалия и пр., некогда считавшихся недостойными, низменными, 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 большинство мотивов модерна нашло свое выражение 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. 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 [3–5].

В английском искусстве модерн ярко раскрылся в творчестве Обри Винсента Бердсли (1872–1898). 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 распустятся 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. Важно, 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 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 возможно только во сне, в уходе от убогой повседневности в мир фантазий и грез.

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 жиз-

ни, но страшится ада, и двойственность его чувств передается контрастом образов света и мрака, холода и адского жара, милости Бога и вечного проклятия. 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 женщины [6]. Обе эти трактовки были учтены Бердсли в его повести.

Однако основную роль для бердслеевской повести сыграла опера Вагнера. Тем не менее «История Венеры и Тангейзера» – не подражание Вагнеру, а кардинальное и весьма индивидуальное переосмысление легенды.

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. 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 всего один, а Венера изображена на четырех рисунках, и в предисловии автор извиняется перед вымышленным кардиналом за «повествование о Венерином гроте».

Из всей легенды выбран лишь небольшой эпизод – вхождение Тангейзера в грот и пребывание его там. Частично это объясняется тем, что повесть не была завершена. У О. Бердсли было два года на то, чтобы ее закончить, но он сделал это только в виде рисунка, на котором изображено возвращение Тангейзера к Холму Венеры. Тангейзер О. Бердсли лишен сильных чувств, но склонен к едва уловимым движениям души, а образ его остается неизменным на протя-

жении всего повествования. Даже его тоска по дому в повести приобретает характер легкого сомнения, возникающего при чтении книги и почти моментально улетающего. Обои, расписанные розами, становятся поводом для целой вереницы мыслей, ключевой идеей которых является слово «роза». Тангейзер вспоминает сначала о «Романе Розы», мысль его переходит на картину Клода Лоррена – французского пейзажиста, живописавшего парки и розы, он вспоминает о парке Венеры, где растут розы, о Святой Розе из Лимы и т. п. Цепь ассоциаций стала для него как бы напоминанием о покинутом им мире. Ни о каком утомлении Тангейзера «пороком» речи не идет.

Основное внимание в повести уделяется не развитию персонажей, а деталям (кружева, туфельки, нижнее белье, перчатки, чулки и пр.). Обостренное внимание к мелочам обусловлено тем, что они составляют частички мира, в котором живет Венера, и все они несут на себе ее отпечаток. Этим объясняется и восторженность при описании вещей. Для большей экспрессии автор пользуется варваризмами французского происхождения, которыми замещает обычные слова: например, вместо слова *scuffle* используется *mklüe*.

Описание предметов ради них самих весьма распространено в литературном и графическом творчестве О. Бердсли. К примеру, в иллюстрациях к поэме А. Поупа «Похищение локона», создававшихся одновременно с повестью о Венере и Тангейзере, отсутствует поуповская «машинерия» – фантастические существа, помогающие или мешающие персонажам. В результате столкновение возвышенного и духовного с будничным и мирским, придававшее юмористическую окраску описаниям в поэме, либо обытовляется, либо вовсе не изображается. Бердсли в рисунках-иллюстрациях к этой поэме. Изображенные с исключительным изяществом мелочи оказываются самоценными, а пространство, из них состоящее, оказывается не столько эстетизированным, сколько декоративным пространством.

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. Границы грота четко определены прудом и порталом. Свообразными 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 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 в. является аллегорией, обозначающей Деву Марию и вообще любую женщину. В искусстве XIX в. роза была излюбленным декоративным элементом, утратив свое символическое значение. В повести

Бердсли роза является одновременно и декоративным мотивом, и аллегорией женственности. Характерен эпизод вхождения Тангейзера в грот Венеры, когда он медлит не потому, что *войти* означает для него отказаться от любви к земной девушке (как в опере Вагнера), не потому, что он, как герой Морриса, сомневается в реальности грота, и 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. Сакральный смысл розы иронически обыгрывается, и священный символ низводится до аналогии с досадным чертополохом, цепляющимся за одежду.

Таким образом, романтическая повесть О. Бердсли «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» является ярким образцом прозы литературного модерна, который переосмыслил традиционные мифы в неожиданном, подчас вызывающем ключе.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Beardsley A.* The Story of Venus And Tannhduser. L.: Academy Editions, 1974.
2. *Stanford D.* Introduction to the «Nineties» // Salzburg Studies in English Literature. 1987. No. 78. Vol. 1. P. 80.
3. *Ковалева О. В.* О. Уайльд и стиль модерн. М., 2002. 168 с.
4. *Перси У.* Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада. М.: Аграф, 2007. 224 с.
5. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. 293 с.
6. *Соколова Н. И.* Легенда о Венере и Тангейзере в поэзии прерафаэлитов // Proceedings of the IVth International LATEUM Conference. M., 1998. P. 112–114.
7. *Тишунина Н. В.* Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 1998.
8. *Шорске К.-Э.* Вена на рубеже веков: Политика и культура. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2001. 509 с.