

Савельев К.Н.

Доцент кафедры теории и истории мировой культуры и литературы Магнитогорского государственного университета, кандидат филологических наук

## «ИСТОРИЯ ВЕНЕРЫ И ТАНГЕЙЗЕРА» О. БЕРДСЛЕЯ КАК МИФОЛОГЕМА АНГЛИЙСКОГО ДЕКАДАНСА

Статья посвящена проблеме мифотворчества О. Бердслея в контексте развития английского декаданса конца XIX века. Автор рассматривает мифологические составляющие повести О. Бердслея «История Венеры и Тангейзера», вместившей в себя декадентские представления о синтезе искусств, о возможности соединения визуального ряда, барочной изысканности с музыкальной фразой и словесной живописью.

Процесс «ремифологизации», возрождения интереса к мифу, который наметился еще в рамках культуры *fin de siècle*, активно заявил о себе как в художественной практике модернистов (Д. Джойс, Т. Элиот, Д.Г. Лоуренс), так и среди тех, кто пришел им на смену (Г. Гессе, Д. Апдайк, Г. Маркес). Точкой отсчета этого процесса можно по праву считать последние десятилетия XIX в., когда «мифология в силу исконной символичности оказалась удобным языком описания вечных моделей личного и общественного поведения, неких существенных законов социального и природного космоса» [5].

Являясь инструментом познания, миф прочно вошел в художественную практику литературного декаданса, приверженцы которого стремились с его помощью установить всевозможные соответствия, отыскать «непреходящий, идеальный смысл», уподобляя миф «раковине на берегу времени, в которой слышен шум моря, и это море – человечество» [6]. Мифологические персонажи занимают в воображении символистов важное место. Достаточно вспомнить «Послеполуденный отдых фавна» и «Иродиаду» С. Малларме, «Саломею», «Сфинкса» О. Уайльда, «Елену», «Орфея», «Рождение Венеры» П. Валери, чтобы убедиться в том, что мифология, функционируя в качестве универсальной знаковой системы, реализуется в различных сюжетах представителей символизма. Каковы же причины столь широкого использования мифологии? В первую очередь это обусловлено тесной диалектической взаимосвязью мифа и символа, в самих их функциях: миф и символ передают чувства, то, что нельзя «изречь». Подтверждение тому находим у Барта: «...В мифическом понятии заключается лишь смутное знание, образуемое из неопределенных ассоциаций», то же справедливо можно отнести и к символу; «...обыкновенно миф предпочитает работать с помощью скудных образов, где смысл уже достаточно обезжирен и препарирован для значения, – таковы, например, карикатуры, пародии, символы и т. д.» [1].

Среди тех приверженцев английского декаданса, кто активно занимался мифотворчеством, был и Обри Бердслей, чрезвычайно свободно обращавшийся с сюжетами и образами традиционных мифологий, используя их как материал для самостоятельного мифологизирования. Бердслея по праву считают родоначальником стиля модерн, наследником многих культур, проповедником дендизма как в жизни, так и в искусстве. «Повествователь и рисовальщик дел мирских», прирожденный график, в совершенстве овладевший игрой арабесок, Бердслей буквально грезил о славе писателя, и истоки его художественной образности слишком часто уходили в область литературы (иллюстрации к «Саломее» Уайльда, «Смерти Артура» Мэлори, «Правдивой истории» Лукиана, «Лисистрате» Аристофана).

Роберт Росс, автор знаменитой биографии «Обри Бердслей» (1909), рассуждая о том, насколько литературная традиция прочно вошла в его сознание, приходит к выводу, что «искусство Бердслея в конечном итоге было глубоко литературно» [9]. И хотя не всем его литературным амбициям суждено было до конца сбыться, написанная им «История Венеры и Тангейзера» (1897) заняла свое достойное место среди таких культовых произведений эпохи декаданса, как «Наоборот» Ж.-К. Гюисманса и «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда.

Бердслей обращается к излюбленному сюжету в искусстве, ставшему своего рода мифологемой на рубеже веков и получившему широкое хождение среди символистов, к средневековой легенде о странствующем благородном рыцаре Тангейзере. Эта легенда гласит, что Тангейзер, поэт-миннезингер XIII в., приверженец куртуазной лирики, воспевал в стихах прелести любви, женское очарование, притягательную силу вина. Потратив на эти эпикурейские наслаждения все свое состояние, он на исходе жизни все же вынужден был от них отречься (сохранилась музыка его «Песни покаяния»). Возможно, все эти составляющие, по словам

В.М. Жирмунского, дали повод и для создания старинной народной песни. Существовало несколько ее вариантов, один из самых распространенных повествует о рыцаре, захотевшем познать наслаждение любви и проведенном целый год в Венериной горе, в царстве языческой богини Венеры, став ее возлюбленным. Но под конец пресыщение, угрызения совести, страх погубить свою душу овладели им, и, прощаясь с Венерой, отрекаясь от своей проклятой любви и призывая на помощь деву Марию, он отправляется в Рим, чтобы раскрыть свою душу перед папой. Выслушав его историю, папа остается непреклонен, он не собирается прощать грешника. Держа в руке посох, сделанный из сухой ветви, он выносит окончательный вердикт: «Когда эта трость оденется листвой, тогда Бог и возвратит тебе Свою милость». Тангейзеру ничего не остается, как вновь вернуться к Венериной горе. Но, когда на третий день посох в руках папы неожиданно зацветает, он решает послать гонцов по следам грешника, которые возвращаются ни с чем, слишком поздно, Тангейзер снова оказался во власти Венеры. Поэтому навсегда папа Урбан будет осужден за то, что совершил грех против любви, поставив границы Божескому милосердию.

Мотив зацветающего посоха, который мы встречаем в этой легенде, типологически связан с одним из эпизодов Ветхого Завета (Книга чисел, 17:8), в центре которого находится первосвященник Аарон, старший брат Моисея. По преданию, чтобы сильнее укрепить в народе веру в богоизбранность, Бог совершает чудо с его сухим жезлом. Из всех тринадцати жезлов, принесенных в скинию, только жезл Аарона покрылся почками, дал цвет и принес миндаль.

Этот сюжет стал «транскультурным», он перешагнул границы столетий, национальных культур. Среди наиболее значимых претекстов «*romantic novel*» Бердслея следует указать произведения Л. Тика, Э.Т.А. Гофмана, Г. Гейне, Ш. Бодлера; и как наиболее важный источник – оперу Р. Вагнера «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге». Вагнера следует упомянуть особо, так как Бердслей именно на него ориентировался в первую очередь; его преклонение перед Вагнером, как и многих символистов, «объясняется и тем, сколь важную роль отводил он идеям, облеченным в форму символов и лейтмотивов, в грандиозной системе своего театра» [3]. Его привлекало вагнеровское стремление к созданию новой синтетической музыкальной драмы, где были бы неразделимы поэтическое слово, музыка и сценическое дей-

ствие. По сути, аналогичное мы находим и у самого Бердслея, за исключением того, что художник добавил еще свой неповторимый живописный ряд.

История публикации бердслеевского произведения достаточно сложна. Первоначально Бердслей предложил свою рукопись для публикации известному редактору журнала «Yellow Book», а затем и «Savoу» Джону Лейну. Именно в первых номерах журнала «Savoу» и были опубликованы отдельные главы этой повести под измененным названием «Под холмом» («Under the Hill»).

Фрагментарность «Венеры и Тангейзера» объясняется рядом причин. Здесь и явная откровенность повествования, «в буквальном значении повесть была написана за рамками дозволенного, в раблезиановском духе» [12], что делало невозможным публикацию ее в викторианской Англии без каких-либо купюр. Другая причина была вызвана внешними обстоятельствами. В последний год пребывания Бердслея в должности художественного редактора журнала «Yellow Book» состоялся шумный судебный процесс по делу Оскара Уайльда, сопровождавшийся небывалой волной пуританства, которое охватило все общество. Главный редактор Д. Лейн был вынужден согласиться с доводами своего окружения, которое настаивало на смещении Бердслея, главным образом из-за того, что его имя в общественном мнении ассоциировалось с именем Уайльда, после того как художник проиллюстрировал «Саломею», и, как полагает А. Лаверс, «именно Бердслею, после того как Уайльд оказался в тюрьме, была уготована роль нового козла отпущения в обществе» [8].

Все это в конечном итоге привело к тому, что хотя бы ради частичной публикации Бердслей вынужден был пойти не только на изменение названия самой работы, но и поменять имена действующих лиц, внести ряд существенных поправок. Согласно А. Саймонсу, «он делал это не очень охотно» [10], лишь под влиянием сложившихся обстоятельств. Как показывает один из ранних рисунков Бердслея, фигура Тангейзера давно его привлекала, но внесенные в текст изменения почти целиком видоизменили весь первоначальный авторский замысел. Так, образ Елены пришел на смену Венере, и, как полагают исследователи, «это был, вероятно, самый возможный выбор в данной ситуации, хотя и не лишенный недостатка», и в этом случае сразу напрашивается параллель с такими образами, как Парис и Фауст. Но кем непосредствен-

но мог быть заменен Тангейзер? После многочисленных сомнений и вариантов Бердслей решает остановиться на аббате Фанфрелюш (*Fanfreluche*), что было заведомо проигрышным вариантом. Хотя часть материала, подвергнутого цензуре, по-видимому, и была представлена в виде сносок «эрудита», но все же это не могло не отразиться на художественной стороне повести, и в первую очередь на ее сатирической направленности. После всех структурных изменений стал слишком заметен налет искусственности, что позволило критикам причислить ее к «несовершенной продукции *fin de siecle*». Впоследствии, уже после смерти Бердслея, благодаря стараниям Леонарда Смитерса – английского издателя и книготорговца, был восстановлен, а затем и опубликован авторский вариант.

«История Венеры и Тангейзера» – это своего рода мистификация в духе эпохи декаданса. Начало этой мистификации было положено уже в посвящении к самой повести, в котором Бердслей, не доверяя своего мастерства грубости современной публики, обращается к вымышленному персонажу, к Высокопреосвященному и Достопочтенному принцу Кардиналу Святой римской церкви Джулио Польдо Пеццоли. Для чего ему понадобилось это посвящение? Как он сам поясняет, это стремление обрести покровителя, Мецената, в то время, «когда наши перья похищены безграмотными писателями и невоспитанными критиками, создающим хаос, а не зданье, пустыню, а не сад» (2, 71). Главное, о чем просит «рисовальщик дел мирских» Его Преосвященство, вымолить прощение за книгу, «толкующую о столь пустом и суетном предмете, как Любовь». И далее Бердслей продолжает: «В этой книге найдется кое-что позначительнее, чем простое сладострастие, ибо в ней трактуется о великом сокрушении главного героя и о разных благопристойных вещах на некоторых страницах, и потому я не лишаю себя надежды, что Ваше Преосвященство простит меня за повествование о Венерином гроте, – вольность, оправданием которой да послужит моя юность» (2, 70). Кроме того, это посвящение напоминает нам о той духовной трансформации, которая произошла с Бердслеем в момент его написания, о его стремлении приблизиться к лону католической церкви.

Стремясь выйти за границы художественного слова, ориентируясь на развитое воображение читателя, художник буквально с первой сцены создает почти нереальный мир, некий сон, навеянный эротическими мечтами: «Нега

волшебства завладевает мыслью, вы ускользаете из мира и больше ничему не удивляетесь. Даже в голову не приходит не соглашаться. Слишком ясно, что художник – колдун, но не обманщик. Его эпикурейство, не знающее моральных предрассудков, манерное щегольство, его ирония и дерзость так художественны, что не вызывают ни тени досады» [4].

Бердслей выстраивает свою повесть как ряд сцен и ситуаций, исполненных глубоко символического смысла, да и сами герои предстают перед нами скорее не в виде живых существа, а в роли таинственных масок, символически бесплотных фигур, принимающих по ходу действия новеллы все новые неожиданные очертания. Воображение Бердслея причудливо раскрашивает действительность и увлекает в мир дивной мечты. Художник прибегает к многослойной символической структуре. Так, кавалер Тангейзер, как *alter ego* самого автора, уже в начале повествования уподобляется самовлюбленному Нарциссу, олицетворяющему своего рода тип денди, получивший столь широкое распространение среди английских эстетов *fin de siecle*.

Исходя из «средневекового взгляда на языческих богов как падших ангелов», Венера, увлекая в мир порока христианина Тангейзера, выступает в роли Цирцеи (мифологизированный символ вечно женственного начала) и символизирует собой языческую чувственность. Подобная традиция в трактовке образа Венеры восходит к шекспировской поэме «Венера и Адонис», где богиня использует все свои чары, чтобы подчинить душу и тело Адониса:

Сойди с седла, мой милый, поскорее  
К стволу уздою привяжи коня!  
Меня порадуй милостью своею  
И сотни тайн узнаешь от меня.  
Приди и сядь, здесь не таятся змеи...  
Я докажу, как целовать умею!

(Пер. Б. Томашевского)

Действие самой повести Бердслея разворачивается в особом необычном мире, надежно закрытом от проникновения суровой реальности и обыденной жизни, где отсутствует понятие исторического времени. Это беспечное существование «под холмом» может трактоваться как метафора состояния духовной культуры.

Вигровую, сказочно-театральную атмосферу, где упразднены все ограничения и запреты, где наблюдается простор для всевозможных метаморфоз, вовлечены воображением Бердс-

лея не только люди и боги, но и сам природный мир, животные, растения, вселенная в ее мельчайших проявлениях и безбрежной огромности. И все это пребывает в непрестанном движении, кружит в грандиозном космическом хороводе. Образ сада любви (Венера в римской мифологии – богиня садов), который так поразила Тангейзера, предстает у Бердслея, как «пародия на описание эдемского сада в ренессансной литературе» [7], и в первую очередь на то, как его представил Д. Мильтон в «Потерянном рае» (книга четвертая).

Художественные картинки «Венеры и Тангейзера» порой предстают настолько выпукло, что сама природа подается как живописное полотно или сценография спектакля. Каждая такая сценка, каждый эпизод – это своеобразная зарисовка с натуры, стремление как можно дальше оторваться от невыносимого земного бытия. Отсюда у английского художника эта череда видений, которые охватывают Тангейзера в тот момент, когда он находится у серебряного озера, и начинает ощущать, что *«озеро начинает принимать странные формы: то разрастаться в двадцать раз, то сокращаться до миниатюры самого себя, ни разу не нарушая невозмутимого своего покоя и мертвящей скрытности»* (2, 110). Бердслей принимает условности самой природы, использует для своих целей, извлекая из нее собственные символы. Изобретение таких захватывающе причудливых находок вымысла должно зримо свидетельствовать о торжестве раскованного духа над косным порядком вещей, что, собственно, и определяет строй «Истории Венеры и Тангейзера», служит их конструктивным принципом.

Бердслей стремится противостоять этой веками сложившейся непререкаемой установке на жизнеподобное «подражание» природе, восходящей еще к учению Аристотеля о «мимезисе» как непрременной задаче каждого мастера слова, кисти, резца.

Символическая образность повести во многом оказалась созвучной символике другого произведения английского эстетизма – уайльдовской драме «Саломея». Действительно, и в «Истории Венеры и Тангейзера», и в «Саломее» можно достаточно легко обнаружить примеры душевного раздвоения, вечного спора между духом и плотью. И в том и другом произведении акцент сделан на противопоставлении двух полюсов, являющихся носителями языческого и христианского начала: у Уайльда это Саломея и Иоканаан, у Бердслея Венера и Тангейзер. Но все же, эти символические пары несут

разную смысловую нагрузку. У Уайльда, ставившего целью сопоставить две морали, языческий натурализм с христианским идеализмом, аскетизм и отречение Иоканаана противопоставят безумной страсти Саломеи. Уста пророка призывают дочь Содома покрыть свое лицо покрывалом, посыпать голову пеплом и отправиться в пустыню искать Сына Человеческого, для того чтобы искупить у него свои грехи.

У Бердслея в отличие от Уайльда отсутствуют роковые страсти, нет здесь и любовного поединка. Все выстраивается в несколько иной плоскости. Тангейзер, выступая в роли Дон Жуана, убегая от всех печалей и превратностей земной жизни, даже стремится оказаться во власти Венеры, поддаться божественному искушению и хотя бы на время забыть свою христианскую сущность. Более того, именно Тангейзер, а не Венера рядом критиков виделся «квинтэссенцией порока». У Бердслея мы становимся свидетелями того, как происходит оправдание порока через красоту, и за счет эстетизации порок не только не вызывает чувства отвращения, но наоборот, становится еще более притягательным. «Он видел вещи, заведомо извращенные, – считает А. Саймонс, – полные фантастических подробностей, невозможные и возможные вещи, собранные с четырех концов света» (10, 30).

Чувственно-плотская сторона, которая в первую очередь была присуща его рисункам, начинает доминировать и в его художественной прозе. Буйство плоти, красивые тела, тайная пелена страсти буквально пронизывают все повествование. Ужин, который устраивает Венера на своей пятой террасе, сопровождается небывалой вакханалией, по своему размаху он был сродни пиршеству Трималхиона у Петрония. И когда *«простой голод вскоре уступил более изысканным чувствам истинного лакомки, а редкие вина, замороженные в ведрах со льдом, развязали языки и дали волю всякого рода поразительно декольтированным разговорам и неудержимому хохоту»* (2, 92), присутствующие на этом званом вечере предались более изысканным наслаждениям. Так, Мельфон незаметно опускала любовные порошки в бокалы гостей, а Ювентус и Руэлла, раздевшись донага, обменивались платьем, Клайтор и Содон начали изрядную потасовку из-за прекрасной Пеллы. Но тут же Бердслей оговаривается, что непременно хотел рассказать читателям, что происходило за столом свиты Венеры, но, *«к сожалению, по причинам, крайне прискорбным, большая часть того, что говорилось и делалось за этим ужином, должно остаться»*

ся неопианным и невоспроизведенным» (2, 94). Создав этот гимн эротизму, Бердслей тем самым пародирует многочисленные традиционные условности викторианцев, подвергая осмеянию их моральные ценности.

Выходя за границы художественного слова, ориентируясь на развитое воображение читателя, художник создает почти нереальный мир, некий сон, навеянный эротическими мечтами. Его чувственный опыт сам становится предметом искусства. Со стороны Бердслея это было воплощение идеи о синтезе искусств, попытка соединить воедино визуальный ряд, барочную изысканность с музыкальной фразой и словесной живописью. Ради усиления этого эффекта он прибегает к такому художественному приему, как экфрасис – словесное описание картины в произведении (в первую очередь Бердслей обращается к полотнам, на которых изображена Венера). Просыпается дионисийский дух, оживают древние культы сладострастия в совершенно новых очертаниях. Мы наблюдаем беспредельную страсть Бердслея к описанию вещей, нарядов, «странных цветов», «каждая сцена была представлена с величайшей точностью; декорации, костюмы, характеры приходят к автору, как по взмаху волшебной палочки» [8].

Сама история была задумана Бердслеем как вереница сцен (каждая сцена – это целая глава в повести), и, наоборот, у рисунков, сопровож-

дающих художественный текст, существует свой литературный фон. Более того, в одном из писем Л. Смитерсу, от 27 марта 1896 года, он сообщает о своей новой идее, суть которой сводилась к тому, что художник задумал создать целую главу, состоящую только из одних рисунков [11]. К сожалению, этот проект так и остался на бумаге. Но с другой стороны, у нас есть рисунки, иллюстрирующие сцены, которые так никогда и не будут им написаны [13].

Бердслей пытается объединить то, что на первый взгляд кажется несовместимым, соединить, в терминологии Бодлера, «сплин» с «идеалом». Для него идеал – это мир фантазии, определенная ностальгия по прошлым временам и невинным вещам; это наивная мечта о Золотом веке, о навсегда потерянном рае. Подчеркнуто свободная, порой ироническая игра с персонажами традиционной мифологии, объединение элементов античного и средневекового мифа, деформация ряда образов, ситуаций и соединение этого с плодами собственной фантазии – отличительная черта бердслеевской мифопоэтики.

Совершенно очевидно, что Бердслей в своей символистской трактовке легенды о Тангейзере пошел значительно дальше своих предшественников. Реконструируя основной каркас знаменитого мифа, он наполняет его новым содержанием, в духе декадентских умонастроений конца XIX века.

#### Список использованной литературы:

1. Барт Р. Мифологии. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. С. 234.
2. Бердслей О. Избранные рисунки. Венера и Тангейзер. Застольная болтовня. Письма. Стихи. – М.: Скорпион, 1912. Помимо «Истории Венеры и Тангейзера», к числу литературных работ Бердслея следует отнести три его поэмы – «Три музыканта» (*The Three Musicians*), «Баллада о цирюльнике» (*The Ballad of a Barber*), «Застольная болтовня», переводы из Катутла. Следует упомянуть и его менее известные произведения: «*The Story of a Confession Album*», напечатанная в *Tit-Bits*, XVII, No. 429, Jan. 4th, 1890, и статья «*The Art of the Hoarding*», написанная для *The New Review*, XI, July, 1894. Последнее издание его работ содержит также незаконченную поэму «*The Ivory Piece*» (слегка видоизмененная версия «*The Ballad of a Barber*») и проспекты для *Volpone*, написанные для издания Смитерса. Бердслей также сочинил фарс «*A Brown Study*», который был исполнен в *Royal Pavilion*, в Брайтоне, в поддержку благотворительности. Тогда же он приступил к созданию комедии «*A Race for Wealth*», но успел написать лишь три акта. В планах Бердслея были статьи о Вольтере, Жорж Санд и др. В его письмах можно обнаружить многочисленные ссылки на литературные планы, на перевод шестой сатиры Ювенала, которого он иллюстрировал. Роберт Росс заявляет, что Бердслей начал писать пьесу в сотрудничестве с мистером Брэндоном Томасом.
3. Кассу Жан. Дух символизма // Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. – М.: Республика, 1998. С. 20-21.
4. Маковский С. Страницы художественной критики. Книга первая: Художественное творчество современного Запада. – СПб.: Пантеон, 1909. С. 53.
5. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 2-е изд., репринтное. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 9.
6. Ренье де А. Современные поэты // Поэзия французского символизма / Под ред. Г.К. Косикова. – М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 456.
7. Fletcher I. Aubrey Beardsley. – Boston: Twayne Publishers A Division of G. K. Hall & Co, 1987. P. 147.
8. Lavers A. 'Aubrey Beardsley, Man of Letters' // Ian Fletcher. Romantic Mythologies. – L.: Routledge & Kegan Paul, 1967. P. 247.
9. Ross R. Aubrey Beardsley. – L.: Macmillan and Co., 1909. P. 23.
10. Symons A. The Art of Aubrey Beardsley. N.Y.: Boni & Liveright, inc., 1918. P. 17.
11. The Letters of Aubrey Beardsley. Ed. by Henry Maas, J. L. Duncan and W. G. Good. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1970. P. 120-121.
12. Weintraub Stanley. Beardsley: A Biography. N.Y.: Braziller, 1967. P. 168.
13. Когда первый издатель Бердслея J. M. Dent разрешил Бердслею переиздать некоторые из ранних рисунков, то в знак благодарности художник пришлет ему новую версию старого рисунка «*The Return of Tannhauser to the Venusberg*» (*Возвращение Тангейзера в Венусберг*), для той части новеллы, которая так и останется лишь в виде набросков.