

**РОЛЬ МИФОЛОГЕМ В ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ
АНГЛИЙСКОГО МОДЕРНА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОСКАРА УАЙЛЬДА)**

В статье рассматривается «мифологическое мироощущение»¹ литературы и живописи английского модерна. На примере работ О. Уайльда строится парадигма основных мифологических архетипов модерна: умирающий-воскресающий бог и Великая богиня. Показано, как видоизменения мифологической парадигмы приводят к смене доминантных эстетических категорий внутри стиля, отказу от категории Прекрасного и, к началу XX в., к разрушению Культуры в ее классическом понимании.

Ключевые слова: миф, модерн, архетип, О. Уайльд, эстетизм.

The article contains an analysis of the mythological picture of the world of literature and art of English Art Nouveau. The paradigm of the main mythological archetype of Art Nouveau (vegetable god and Great goddess) is developed using the examples of the works of O. Wilde. A changing of the paradigm causes a change of dominant aesthetic categories inside the style, a refusal of the category of «Beauty,» which causes a destruction of Culture in its classical meaning by the beginning of the XX century.

Keywords: myth, Art Nouveau, O. Wilde, aestheticism.

Отношение к мифу является индикатором любого литературного направления и стиля. Мифологизм в литературе выражается не только в обращении к архаическим сюжетам и образам, но и в структуре литературного текста, а также в своеобразном «мифологическом мироощущении». Анализируя «мифологическое мироощущение» барокко, романтизма и реализма, современные исследователи² оставили без внимания столь важный отрезок в истории культуры, как 1880–1910 гг., т. е. эпоху стиля модерн. Цель данной статьи – показать функциональную роль мифологем в художественной системе модерна, эволюция которых приводит к смене доминантных эстетических категорий как внутри стиля (в содержании и поэтике), так и в культуре XX в. в целом.

Период господства стиля модерн насчитывает не более трех десятков лет (с середины 80-х гг. XIX в. до второй половины

10-х гг. XX в.). Однако, просуществовав столь недолго, модерн сыграл свою историческую роль. Он стал последним стилем «классической» культуры. Его сущность состояла в поиске «прекрасного», неких универсальных формул и форм, способных преобразить действительность. Наибольшего расцвета стиль достигает в английской литературе и искусстве. Можно говорить как о единстве художественных приемов, так и об общности мифологических образов в литературе и живописи модерна. Одни и те же мифологические и легендарные образы появляются в графических и живописных работах Уильяма Морриса, Эдварда Берн-Джонса, Уолтера Крайна и Чарльза Рикетса, а также в сказках, романах, эссе Оскара Уайльда, У. Пейтера и У. Б. Йейтса, в рисунках и литературных произведениях Обри Бердсли. Предметом нашего анализа являются не графические и живописные работы художников модерна, подробно изученные в искусствоведческих работах последних десятилетий [Стернин, 1970; Сарабьянов, 1989; Мидан, 1999; Фар-Беккер, 2002], а литературные произведения

¹ Выражение Е. М. Мелетинского [Мелетинский, 2000. С. 205].

² См. работы Р. Барта, Е. М. Мелетинского, Б. М. Гаспарова, А. К. Жолковского и др.

модерна. Анализируя функциональную роль мифологем в английском модерне, мы считаем целесообразным обратиться к творчеству английского писателя и критика Оскара Уайльда, поскольку в его произведениях литература модерна получает наиболее целостное законченное развитие.

В своем взгляде на миф модерн отличается от индексно-аллегорических мифологических образов в литературе и живописи классицизма, от «имплицитного» и «редуцированного» мифологизма реализма и даже от художественно-мистического мифотворчества романтиков. Своеобразие взглядов на миф английского модерна объясняется влиянием философско-эстетических идей Рихарда Вагнера и Фридриха Ницше, а также творческими поисками теоретиков английского эстетизма³ 50–70-х гг. XIX столетия.

В теоретических работах Р. Вагнера (см., например: [Вагнер, 1978]) миф предстает как фундамент, или скелет, любого творчества, где поэтические средства и художественные, философские, социальные и прочие смыслы выступают, подобно плоти, обрастающей мифологический остов. По мнению Р. Вагнера, мифологическая основа является определяющим звеном в ментальной самоидентификации нации. Так же, как и Вагнер, его друг и ученик Фридрих Ницше считал, что миф – это лоно, из которого растет и «окормляется» национальная культура. «Образы мифа – <...> незаметные, вездесущие демонические стражи» [Ницше, 2001. С. 202], воспитывающие читателя или зрителя, существуют в эстетической сфере. Предпочтения Ницше определили круг мифологических тем и образов у последовавших за ним писателей и художников модерна. Прежде всего, это «праисконное» стихийное вакхическое начало, воплотившееся в растительных мифах, связанных с образами умирающего-воскресающего бога (Диониса, Осириса, Балу, Адониса и др.), символизирующего вечное возрождение, а также в мифах, посвященных Великой богине (трехликой владычице судьбы, жизни и смерти).

³ Это движение складывалось под влиянием оксфордских «Лекций об искусстве» публициста и искусствоведа Джона Рескина (1819–1900), искусствоведческих и литературных работ Уолтера Пейтера (1839–1894), театральных реформ Генри Ирвинга (1838–1905), поэзии и живописи Данте Габриэля Россетти (1836–1881) и др.

Иной принцип подхода к мифологизму, оказавший влияние на английский модерн, принадлежит теоретикам и творцам эстетизма. Начиная с Джона Рескина [Рескин, 2006], они использовали мифологические и легендарные образы как готовые формы для передачи нюансов психологических и социальных портретов героев, созданных ими по принципу реалистического мимезиса. Для эстетизма миф – внешнее маскарадное переодевание, маска, а не глубинное основание бытия. Этим обусловлена тема театральности, перевоплощений героев, смена обликов и переполняющая тексты и полотна модерна система двойников и отражений, а также бесконечная череда литературных намеков, отсылок и скрытых или явных цитат.

Первым появлением стиля модерн в литературе считается статья О. Уайльда «Ренессанс в английском искусстве» (1881 г.), воспринятая современниками как своеобразный эстетический манифест⁴. Основная тема статьи – духовное возрождение английского искусства, представленное автором как «“новый английский Ренессанс” <...> со страстным культом чистой красоты, с безупречной преданностью форме, – такой исключительно чувственный!» [Уайльд, 2000. Т. 3. С. 257]. Автор персонифицирует саму идею английского Ренессанса, представляя его как развитие живого организма: «Сызнова *рождается* человеческий дух, и в нем <...> *просыпается жажда* более нарядной, изысканной жизни, *страсть* к физической красоте, всепоглощающее внимание к форме, он *начинает искать* новые сюжеты для поэзии, новые формы для искусства, новые улады для ума и воображения» [Там же] (курсив наш. – Н. Б.). Для персонификации Ренессанса О. Уайльд использует гетевский образ Эвфориона, сына Фауста и Елены Троянской, соединившего в себе эллинскую гармонию формы со «страстной романтичностью духа» отца [Там же С. 258]. Образ Эвфориона создается Гете, а вслед за ним и О. Уайльдом, на основе мифологемы растительного божества (Адониса, Аттиса, Гиацинта и др.), судьба которого (смерть и воскресение в флористическом облике) входит в парадигму дионисийских мистерий, а его красота счи-

⁴ Это мнение было высказано L. Dowling [1986], ее поддержал N. Sammells [2000].

тается эталоном в античной культуре. В нем репродуцируется ритуально-мифологический мотив умирающего-воскресающего бога. В европейской традиции он реализуется в образе *прекрасного юноши*. Этот образ становится идеальной формой для утверждения идеи божественной красоты и эталоном воплощения красоты видимого мира. Уже в диалогах Платона *прекрасный юноша* выступает в качестве некоего символа – эйдоса, напоминающего душе о существовании мира идеальных сущностей, а также указывающего путь духовного становления: «<...> когда кто-нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая красоту истинную, он окрыляется, а окрылившись, стремится взлететь» [Платон, 1993. С. 143].

Несмотря на аллегоричность фигуры Эвфориона как в трагедии Гете⁵, так и в тексте статьи, можно говорить о нем как о первом появлении образа *прекрасного юноши* в произведениях Уайльда.

В дальнейшем герой его новеллы «Портрет господина У. Х.» (1887) [Wilde, 2000; Уайльд, 2000], некий мистер Эрскин, создает образ *fair boy*⁶ – *прекрасного юноши* – Уильяма Хьюза⁷, «того единственного, кому обязаны появлением <...> сонеты» Шекспира. Писатель уподобляет *прекрасного юношу* Дионису, «богу плодоносящих сил земли», который «освобождает людей от мирских забот, снимает с них путы размеренного быта» [Мифы, 1994. Т. 1. С. 380], а кроме того олицетворяет «обновляющийся мир в постоянной чередности сезонов года» [Там же. Т. 2. С. 547]. Сходству героя с мифологемой умирающего-воскресающего бога способствует присутствующая в тексте дионисийская система кодов раннего модерна: образы повторяющегося, замкнутого цикла бытия как символа вечного возрождения (растительные образы – виноградная лоза, цветы розы, нарцисса, наравне с ними произведения искусства – пьесы и сонеты Шекспира). Мифологема умирающего-воскреса-

ющего бога реализуется, прежде всего, в парадигме преобразований *прекрасного юноши* – от музыканта графа Эссекса до актеров, вдохновлявших Гете и Фридриха Шредера. Цепь воображаемых метаморфоз нужна Уайльду для того, чтобы показать бессмертие Прекрасного, являющегося каждый раз под новой маской, но не меняющего свою сущность. Воображаемая смерть Хьюза от рук взбунтовавшейся черни подобна смерти сына Семелы от рук «черни»-титанов, а «возрождение» его духа в «пурпуре и багрянце пенной влаги», а затем и в облике Сирила Грэхема – еще одна проекция на судьбу Диониса⁸.

Образы Уильяма Хьюза и его двойника Сирила Грэхема создаются на основе растительных метафор, переходящих из шекспировских сонетов в текст новеллы. В контексте мифологемы умирающего-воскресающего бога они обрастают дополнительными смыслами. Метафора розы, первоначально появляющаяся в отрывке 67-го сонета («his rose is true»), введенного писателем в текст новеллы, чтобы подчеркнуть истинную сущность красоты *прекрасного юноши*, а затем переходящая на облик его викторианского двойника («rose-red lips»⁹) [Wilde, 2000. P. 135]. Эта метафора включает семантику не только прекрасного цветка, но возрождения, преодоления смерти («the rose of the whole world»¹⁰).

Мифологема умирающего-воскресающего бога в образе *прекрасного юноши*, рассмотренная нами на примере новеллы «Портрет г-на У. Х.», присутствует во всех произведениях О. Уайльда. *Прекрасный юноша* может исполнять роль главного героя или появиться на втором плане, однако его фигура неизменно преобразует все повествование. Писатель блестяще справляется с метаморфозами образа внутри различных жанров (от сказки, новеллы, романа до социальной комедии,

⁵ В беседе с Эккерманом Гете утверждал, что «Эвфорион <...> не человек, а лишь аллегорическое существо. Он олицетворение поэзии» [Эккерман, 1981. С. 427].

⁶ Шекспировское (69-й сонет), а затем и уайльдовское определение героя.

⁷ О. Уайльд опирается на шекспировскую метафору-игру *Hues* (англ.) – «цвет», «в цвету», которая, как ему кажется, зашифрована в 20-м сонете: *A man in hue, all 'hues' in his controlling* («Красавец в цвете лет и весь он цвет творенья» – пер. С. Силищева).

⁸ Интересно, что рассуждения Уайльда о «дионисовых страданиях, из которых возникла Трагедия», почти дословно совпадают с рассуждениями на тему греческой трагедии Ницше [Ницше, 2001. С. 65–217].

⁹ «Розоволепестковые губы» – пер. М. Абкиной [Уайльд, 2000. Т. 1. С. 321].

¹⁰ В античности в символике розы на первый план выступал миф о смерти Адониса, из крови которого, по преданию, произросли первые красные розы. Благодаря этому роза стала символом побеждающей смерти любви и возрождения. В древнеримском культе мертвых с I в. засвидетельствован праздник розы – «розулия».

эссе и даже исповеди), остроумно реорганизуя его мифологическую атрибутику по законам жанра¹¹. Анализ данного образа в произведениях О. Уайльда, позволяет отнести харизму *прекрасного юноши* к дионисийской стихии мифа.

В романе «Портрет Дориана Грея» (1891) данная мифологема реализуется через миф об Адонисе, возлюбленном богини Венеры. Главный идеолог романа лорд Генри сравнивает Дориана с «юным Адонисом, словно созданным из слоновой кости и розовых лепестков» [Уайльд, 2000. Т. 1. С. 27]. Для Уайльда это сравнение не только отсылка к мифологическим корням образа героя, но и возможность эстетической игры с реалиями культуры, так как содержит аллюзию на раннюю поэму Шекспира «Венера и Адонис». Цветок с белыми и алыми пятнами, в который превращается в поэме кровь Адониса, является ключевой метафорой в раскрытии образа *прекрасного юноши*, как в творчестве Шекспира, так и в романе Уайльда. В символике сада, цветка писатель-эстет предлагает рассматривать образ созданного им юноши, отсылая просвещенного читателя и к сонетам Шекспира (*fair flower*, 69-й сонет). В сознании лорда Генри Адонис – не просто герой греческого мифа, а в контексте эстетики Возрождения аллегория брэнной, проходящей, ускользающей красоты.

Почти во всех произведениях О. Уайльда рядом с образом прекрасного юноши находится герой-парадоксалист. В романе эту роль выполняет лорд Генри. Он является тайным творцом души Дориана. Сцена в саду, в которой Генри Уотсон проповедует Дориану теорию красоты и наслаждения, подобна сцене оживления статуи в мифе о Пигмалионе: «Он смутно сознавал, что в нем просыпаются какие-то совсем новые мысли и чувства. <...> Жизнь вдруг засверкала перед ним всеми своими красками» [Там же. С. 42]. Основной инструмент,

¹¹ Например, в комедии «Как важно быть серьезным» в пародийно-сниженной форме повторяется мифологический сюжет о передаче Афродитой младенца-Адониса в кипарисовом ларце на воспитание Персефоне, владычице царства мертвых. В пьесе функцию ларца выполняет старый кожаный саквояж мисс Призм, в котором герой – Джон Уординг – был похищен, а затем вновь «обретен» в камере хранения Кенсингтонского вокзала. Благодаря этому саквояжу-«ларцу» герой узнает свое истинное имя и происхождение, т. е., подобно Адонису, «воскресает» для новой жизни.

с помощью которого лорд Генри «созидает» юношу, – слово. Но это же слово, только ироническое, разрушающее границы смыслов и моральных норм, является той «отравой», которой лорд Генри и губит юношу. Об опасности взаимодействия *прекрасного юноши* и героя-парадоксалиста, переворачивающего все с ног на голову, обнажающего скрытые смыслы обыденного сознания, тем самым расшатывающего космические структуры социума, предупреждают так называемые «герои-обыватели» Уайльда: Бэйзил Холлуорд и Джон Вэйн.

Во взаимоотношениях Бэйзила Холлуорда, Дориана и лорда Генри иронически повторяется любовный треугольник сонетов: Поэт – Прекрасный юноша – Смуглая леди (*Dark Lady*). В сонетах Шекспира Смуглая леди осуществляет функции Великой богини, дарующей возлюбленному как любовь, так и гибель. К этой же мифологеме сводится и образ героя-парадоксалиста лорда Генри¹², в котором созидательная функция сочетается с роковым, темным началом, ведущим прекрасное к гибели. Обвинения Дориана, предъявленные лорду Генри: «Вы <...> отравили меня» [Там же. С. 238], воспринимаются в контексте ритуально-мифологического жертвоприношения Великой богине.

В раннем модерне мифологема Великой богини находилась на периферии художественного сознания. Однако со сменой эстетических установок в литературе и искусстве происходит и смена доминантных мифологем. Великая богиня [Грейвс, 1999; Элиаде, 1999; Neumann, 1963] – Мать всего сущего – становится новой всеобъемлющей мифологемой. На гигантском индоевропейском пространстве она считалась символом плодородия и процветания, ей поклонялись как богине чувственного наслаждения и эротизма, и она же несла смерть обрученному с ней царю-танисту¹³ или влюбленному в нее растительному юноше-богу. В архаической культуре Великая богиня отвечала за созидание и вскармливание. Со временем к функциям рождения и питания в образе Великой Матери присоединяется

¹² Тема «божественной андрогинности» была свойственна как ренессансному искусству, так и искусству конца XIX в. (прерафаэлиты, Берн-Джонс, Бердслей и др.).

¹³ Танист (кельт.) – «заместитель», который становится жертвой в ритуальном жертвоприношении.

эротическая функция, а также функции уничтожения или смерти. Они получают воплощение в трех ипостасях Великой богини: деве (символизирующей Прекрасное), матери (дающей Жизнь) и старухе (несущей Смерть). Некогда единый образ становится трехликим и реализуется в образах трех богинь судьбы (мойр, парок, норн), которые пряли, созидали и, наконец, обрезали нить человеческой жизни. В этих образах заключалась символика слепых, стихийных сил, не подвластных человеческому разуму.

Однако Великая богиня была «связана не только с дикостью (хаосом), но и с культурой (космосом)» [Мифы, 1994. Т. 1. С. 180]. В шутливом парадоксалиста, как и в деяниях Великой богини, соединились хаос и космос, стремление к творчеству и разрушению через ироническое восприятие бытия. Постоянное присутствие образа парадоксалиста в произведениях Уайльда приводит к тому, что в начале 1890-х гг. архетип Великой богини вытесняет мифологему умирающего-воскресающего бога на второй план. Впервые это происходит в сказке «День рождения Инфанты» из сборника «Гранатовый домик» (1891), в которой данная мифологема воплощается не в образе *прекрасного юноши*, а уже в виде «фантастического уродца», маленького Карлика, пойманного в Лесу.

В мифах карлики считаются символами сакральных сил, приносящих земле благодать плодородия. В парадигму дионисийских «возрождающихся» героев Карлика вводит не внешность, а принадлежность к первоматерии природы, стремление к растительному (дионисийскому) миру.

Если в ранних сказках, новеллах и романах Уайльда аллегорией *прекрасного юноши* был Сад¹⁴ [Ковалева, 2002; Бартош, 2003], то аллегорией маленького Карлика становится Лес. Будучи вольной растительной стихией, в мифах Лес выполняет функцию «первозданного хаоса материи» [Мифы, 1994. Т. 2. С. 50], в европейской литературе и живописи мифологема леса преобразуется в метафору «леса души»¹⁵ в ее вегетатив-

ном, чувственно-эротическом состоянии, черпающей силу в дионисийских мистериях. Дворцовое празднество, состоящее из «шуточных» ритуальных действий, и танец Карлика создают ощущение мистерии, в центре которой Карлик является в роли божества плодоносящих сил земли. Делая маленького уродца главным персонажем сказки, писатель-эстет доказывает читателю, что духовно-чувственное наслаждение необязательно искать только в стандартных образцах Красоты.

Карлик является эманацией умирающего-воскресающего бога, а роль Великой богини в сказке исполняет Инфанта. Их отношения укладываются в схему «священной свадьбы» Великой богини и царя-жреца. Первоначально «прелестная Инфанта» выступает как внешний двойник *fair-boy*: волосы «цвета бледного золота» и огромные голубые глаза. Однако писатель не наделяет Инфанту ни одной флористической метафорой, тем самым отказывая ей в функциональном двойничестве с растительным умирающим-воскресающим богом. Единственный цветок, связанный с ее образом, – белая Роза – переходит Карлику; заключенная в розе символика возрождения и посвящения в таинство растительного божества дает Карлику духовное превосходство над Инфантой.

Своеобразным двойником Инфанты в тексте становится Зеркало¹⁶, беспощадно поведавшее маленькому Карлику о его уродстве и тем самым убившее его. Кроме того, персонификацией темной сущности Инфанты становится ее мать – мертвая Королева. Нетленное тело Королевы покоится в склепе и в контексте сказки воспринимается как аллегория Смерти или одно из воплощений богини-Луны, исчезающей с ночного неба и появляющейся уже в облике

чила дополнительный смысл в поэзии романтиков: Блейка, Кольриджа, Китса. К ней не раз обращается в сонетах Данте Габриэль Россетти как к символу темных первозданных инстинктов. В произведениях О. Уайльда она создает общее образное поле эстетики модерна. «Лес души» означает бездну бессознательного, в которой кроются тайные сокровища, не принадлежащие земному миру (см. «Мальчик-звезда» и другие сказки). Кроме того, Уайльду удалось вернуть «лесной теме» архаический мифологизм хтонического мира.

¹⁶ Зеркало – один атрибутов Великой богини, обозначает ворожбу, женственность, тщеславие. В фольклоре многих народов – отражение души человека, способное вызывать перед смотрящим в него его истинную сущность [Элиаде, 1999].

¹⁴ Тема сада, как «сада души» и «сада творения», – центральная для ранних произведений Уайльда. Писатель-эстет создает свой сад в системе микро- и макрокосмических соответствий: опираясь на традиционную средневеково-ренессансную символику.

¹⁵ Метафора «леса души» вошла в английскую литературу из «Божественной Комедии» Данте и полу-

юной Инфанты¹⁷. В начале сказки это сходство матери и дочери отмечает Король-отец, много лет находящийся во власти мертвой Королевы.

После 1892 г. мифологема Великой матери становится ключевой в произведениях О. Уайльда. Писатель приспособливает ее к форме конкретного жанра. Так, в созданных им салонных комедиях героиня уже не принцесса или колдунья из его сказок, а изящная молодая леди, полная аристократического снобизма, самолюбования и социальных предрассудков. Героини пьесы «Как важно быть серьезным» заставляют своих возлюбленных не только подчиниться их представлениям о мире, но изменить имя и даже судьбу. Не менее карающую «роковую» роль играют женщины в участии сэра Роберта Чилтерна¹⁸ и т. п. В отличие от образа *прекрасного юноши*, символа возрождения и творчества, в женских образах О. Уайльда, построенных на основе мифологемы Великой богини, проскальзывает ощущение суеверного ужаса и отстраненности автора. Отметим, что в образах его героинь, созданных на основе мифологемы Великой богини, полностью исчезает функция материнства, рождающего женского начала. Вслед за Уайльдом от нее откажутся все художники и писатели европейского модерна.

Наиболее полная реализация образа Великой богини происходит в самом декадентском произведении О. Уайльда – одноактной пьесе «Саломея», написанной им на французском языке в 1891–1892 гг. Еван-

¹⁷ Посвященному читателю кажется очевидной авторская отсылка-игра: образ Инфанты, экфрасис знаменитого портрета дочери Филиппа IV, написанного его придворным живописцем Диего Веласкесом. Однако писатель, вступая в эстетическую игру-«узнавание» с читателем, объединяет в сказке судьбы и портреты двух дочерей Филиппа IV: старшей Марии Терезы, дочери рано умершей Изабеллы Французской, и младшей Маргариты, золотоволосой красавицы, любимицы художника, рожденной Филиппом во втором браке с племянницей Марианной Австрийской. В образе Инфанты Уайльда угадываются скорее черты портрета Марии Терезы: надменное выражение лица, гордый, чуть презрительный взгляд девочки, холодная безупречность осанки, кроме того, ее раннее сиротство. Уайльд не в силах отказаться от красоты и обаяния инфанты Маргариты, очаровывающих зрителя в картинах Веласкеса. Указание на экфрасис подчеркивает замкнутость мира искусства, в котором обитает Инфанта, на самом себе, противопоставляет его свободе и беспредельности дионисийской стихии жизни, воплощенной в Карлике.

¹⁸ Герой пьесы О. Уайльда «Идеальный муж» (1895).

гельский текст (Мф. 14 : 8–11; Мк. 6 : 14–30) о танце безымянной иудейской царевны перед Иродом Антипой и последующей казни пророка Иоанна Крестителя писатель-эстет делает ярким, живым и трагическим, совмещая в нем законы греческой трагедии с ментальностью и стилистикой модерна. Уайльд наделяет героев «Саломеи» глубокой индивидуальностью, в то же время создает их по законам мифа, в рамках которого развивается действие пьесы.

В образе юной Саломеи автор показал одну из ипостасей Великой богини – Лунную, или Белую¹⁹, богиню, отвечающую за плодородие, рост и созревание. Писатель настойчиво подчеркивает: Саломея – антропоморфное воплощение ночного светила, а луна – двойник царевны. Луна предвещает и выявляет смысл всех ее действий и помыслов.

В античной традиции Лунная богиня отождествлялась не только с Селеной, но и с Артемидой и Гекатой. С последними связана функция запрета на лицезрение богини²⁰, так как это обнажает истинную сущность божества, вскрывает механизмы его существования. В тексте пьесы мифологическое табу находит отражение в двойном запрете: смотреть на луну и лицезреть царевну, за что платит жизнью Молодой сириец. Подобно своему мифологическому архетипу, Саломея обладает магическим лунным эротизмом, несущим смерть и тем, кто в нее влюблен, и тем, в кого влюблена она. Иудейская царевна несет гибель героям, прочитывающимся в контексте драмы как растительное божество и его танисты – Иоканаану, отвергнувшему любовь царевны, Молодому сирийцу и всем, попавшим под власть ее чар.

Саломея-луна становится своеобразным мерилom метафорической ритмики пьесы. Она создает параллели и устанавливает сходства между различными рядами образов: библейских, античных, декадентских. Символы и метафоры, к которым Саломея прибегает для изображения пророка, повторяют описание Жениха в Песни Песней (Песн 5 : 11–16). Этот прием позволяет автору указать на истинного возлюбленного Лунной богини – Иоканаана.

¹⁹ Так называли ее кельты [Грейвс, 1999. С. 19].

²⁰ Ср. мифы о Тиресии или Актеоне, подсмотревших наготу богини.

В античной и кельтской мифологии с культом Лунной богини были связаны мистическая инициация ее возлюбленного, его гибель и возрождение в новой ипостаси. Однако в пьесе Уайльда в соответствии с художественной традицией модерна за смертью наступает тьма: герои лишены возможности духовного спасения и возрождения. Автору удается передать острое ощущение пропасти, поглощающей героиню и ее возлюбленных, бездны, откуда нет возврата. Этому способствует и последняя короткая режущая реплика пьесы, принадлежащая Ироду: «Kill that woman!» [Wilde, 2000. P. 560].

Саломея-луна – новый образ женщины в литературе модерна: прекрасной, поглощенной собственным Эго, слепой для внешнего мира. Захлестнувшее ее чувственное начало, льющийся, словно лунный свет, эротизм, опьяняет и лишает рассудка всех окружающих. Она подобна Горгоне – убивает всех, осмелившихся взглянуть на нее или пожелать ее. Танец Саломеи – ритуальный танец Великой богини, обнажающей тайны бытия. В нем все: сотворение мира и нарастающая энтропия вселенной, безудержная сексуальность и неотвратимая смерть²¹.

В 1894 г., незадолго до суда и тюремного заключения²², О. Уайльд печатает поэму «Сфинкс». Он писал ее почти всю свою творческую жизнь – с 1874 по 1894 г. Мифологема Великой богини возникает в образе сфинкса – «чудовища с лицом и грудью женщины, телом льва и крыльями птицы» [Мифы, 1994. Т. 2 С. 479]. В первых строфах поэмы героиня – хищная, но домашняя химера-кошка: «In a dim corner of my room <...> / A beautiful and silent Sphinx / Has watched me through the shifting gloom» [Wilde, 2000. P. 812], что соответствует и образному строю произведений 80-х гг. Во второй части, написанной в предчувствии катастрофы, в образе Сфинкса видны черты убийственного и «всесокрушающего» чудовища-времени из сонетов Шекспира «The God is scattered here and there; / Deep hidden in the windy sand <...>» [Там же. P. 818]. Героиня – владычица судеб и убийца богов, которую создает Уайльд, ощущает прибли-

жение собственной гибели: «Are there not others more accursed, / Whiter with leprosy than I? / <...> False Sphinx! False Sphinx! By reedy Styx, / Old Charon, leaning on his oar, / Waits for my coin <...>»²³ [Там же. P. 821].

Таким образом, в изысканных героинях литературы и искусства модерна (Оскара Уайльда, Обри Бердслея, Уильяма Батлера Йейтса и других писателей и художников) рождающее, творящее начало исчезает из архетипа Великой богини. Впервые в европейском искусстве образ женщины строится на диссонансе. Оплодотворенный холодной иронией Уайльда и Бердслея, диссонанс модерна превращает лица (без духа они лишаются отсвета божественного Лица) в бездушную маску, а женскую плоть – из сосуда «греха и искупления» в источник сексуальности и телесной чувственности. Закономерно то, к чему так стремились писатели и художники модерна, – воплощенная в женском облике чистая красота оборачивается ее истончением, а всего через несколько лет художественных поисков – красотой безобразного. Так игровая ирония модерна, уничтожающая каноны и границы, убивает и духовное основание образов Прекрасного, а духовная пустота неизбежно ведет к метаморфозе Прекрасного в Безобразное.

Соблюдая парадоксальную логику английского модерна, его доминантный архетип – древняя мифологема Великой богини – оборачивается своей изнаночной стороной: бесплодной смертоносной сущностью. Следующим шагом в культуре станет модернизм с его эстетикой безобразного, воплощенной в масках богинь «Авиньонских девиц» Пабло Пикассо.

Список литературы

Бартош Н. Ю. Образ «сада» в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»: шекспировские реминисценции в романе // XV Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: Сб. ст. и материалов. М.: МГПУ, 2003. С. 16–18.

Вагнер Р. Избр. работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.

²¹ Из «вампиризма» Саломеи Уайльда вырастет целое поколение героинь модерна на полотнах Г. Климта, Л. Бакста, К. Сомова, В. Серова, П. Боннара, Я. Торопа, Э. Шиле, Ф. Ходлера, А. Мухи и др.

²² Суд состоялся в феврале 1895 г.

²³ «Злой Сфинкс! Злой Сфинкс! Уже с веслом / Старик Харон стоит в надежде / И ждет» – пер. Н. Гумилева [Гумилев, 1988. С. 423].

- Гумилев Н. С.* Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. 632 с.
- Грейвс Р.* Белая богиня. Историческая грамматика поэтической мифологии. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 592 с.
- Ковалева О. О.* Уайльд и стиль модерн. М.: Эдиториал УРСС, 2002. 168 с.
- Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М.: Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 2000. 407 с.
- Мидан Ж.-П.* Модерн: Франция. М., 1999. 174 с.
- Мифы народов мира: Энциклопедия:* В 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1994. Т. 1, 2.
- Ницше Ф.* Рождение трагедии. М.: Ad Marginem, 2001. 736 с.
- Платон.* Федр // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 135–191.
- Рескин Дж.* Лекции об искусстве. М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. 319 с.
- Сарабьянов Д. В.* Искусство модерна. М.: Искусство, 1989. 294 с.
- Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М.: Искусство, 1970. 203 с.
- Уайльд О.* Собр. соч.: В 3 т. М.: ТЕРРА, 2000. Т. 1–3.
- Фар-Беккер Г.* Искусство модерна. Italy: Koneemann, 2002. 586 с.
- Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.: Худож. лит. 1981. 687 с.
- Элиаде М.* Избр. соч.: очерки сравнительного религиоведения. М.: Ладомир, 1999. 488 с.
- Dowling L.* Language and Decadence in the Victorian Fin de Siecle. Princeton Univ. Press, 1986. 294 p.
- Neumann E.* The Great Mother. An Analysis of the Archetype. 2nd ed. N. Y., 1963. 432 p.
- Sammells N.* Wilde Style. The Play and Prose of Oscar Wilde. Pearson Education Limited, 2000. 144 p.
- Wilde O.* The Works of Oscar Wilde. Abbeyle Press, 2000. 840 p.

Материал поступил в редколлегию 17.01.2008