

УДК 7.035.93+821.111  
ББК 85.03  
DOI:10.18688/aa155-8-78

Н. Ю. Бартош

## Образ Афины в изобразительном искусстве и литературе модерна

Образ богини Афины занимает особое место в культурном поле модерна. Анализ изменений иконографии и функции образа богини в искусстве и литературе модерна позволяет понять, почему фигура богини разума, внешне контрастная общим установкам эпохи, обращенной к дионисийскому началу, становится официальным символом новых художественных поисков писателей и художников конца XIX — начала XX в. Иконография Афины регулярно привлекает внимание исследователей. Уже в XXI в. появляется серия работ, посвященных иконографии Афины в различные исторические периоды [13, 14]. Несмотря на появление отдельных работ, посвященных образу богини в произведениях Густава Климта [15, 16, 18, 19, 20, 22, 23] и Эдварда Берн-Джонса [17, 26], до сих пор нет исследования, где бы был представлен последовательный анализ образа Афины в модерне. В связи с новой волной исследовательского интереса к стилю модерн нами сделана попытка провести анализ иконографии и функций богини в искусстве переходного периода.

Можно говорить о том, что образ Афины не вписывается в привычные каноны иконографии и стилевые критерии эпохи. Среди женских образов *fin de siècle* он резко выделяется инаковостью своей природы. Тяжелая монументальная фигура богини, хотя и претерпевает неизбежные метаморфозы в рамках стилевых формообразований, остается практически неизменной в своей официальной роли. На протяжении почти трех десятилетий существования стиля модерн<sup>1</sup> Афина является его программной фигурой. Образ богини присутствует на афишах выставок, обложках художественных журналов, барельефах и маскаронах правительственных зданий. Афина — богиня света, разума и ремесел — своей монолитностью, тектоничностью и парадно-торжественной фигурой противоречит самому духу модерна с его увлечением стихиями жизни, роста, цветения. Однако в сознании большинства художников и поэтов она не только не нарушает канон, но является богиней-покровительницей нового искусства и выполняет функции эстетического и художественного идеала, индикатора духовного развития эпохи.

В мифологии особое значение имеет образ Афины — покровительницы героев. Воспитательница Геракла, Диомеда, утешительница Ахилла, тайная наставница Нестора и Одиссея, она дарует отважным и умным юношам не только возможность военной

<sup>1</sup> Границы модерна: начало – 1880-е гг., Д. В. Сарабьянов [10] / 1890-е гг., S. T. Madsen [24], окончание 1914 г.

победы над врагами, но и магические предметы и тайные знания, мудрость, недоступную простым смертным. Эта роль богини особо привлекает писателей и художников *fin de siècle*. В академическом искусстве XIX в. Афина — покровительница героев — фигура аллегорическая. Скульптурные группы из каррарского мрамора на Дворцовом мосту в Берлине, по замыслу архитектора Карла Фридриха Шинкеля, должны олицетворять триумф военных побед Германии<sup>2</sup>. Афина, облаченная в длинные пышные одеяния, учит юношу («Зигфрида» — аллгорию немецкой героической души) владеть оружием. Фигуры богини и ее подопечного одинакового роста, оба напряжены и готовы к действию, оба изображены в единонаправленном героическом порыве.

Модерн рассматривает сюжет «обучения героя» как вариант архетипического сюжета *священного брака* Великой богини и прекрасного юноши, эманации умирающего-воскресающего бога. В результате брака с богиней юноша не только получает магические предметы, но и меняет свою сущность, обретает дар божественного творчества. Инициация героя Афиной — Великой богиней изображена на картине Эдварда Берн-Джонса «Призвание Персея» (*The Call of Perseus*, 1877)<sup>3</sup> (Илл. 118). «Обучение» Персея Афиной, дарующей ему магические предметы — копье и зеркало, воспринимается как мистический брак юноши и богини. Это первая работа «Персеевского цикла» (*The Perseus Series*)<sup>4</sup> Берн-Джонса, над которым художник работал более двенадцати лет — с 1875 по 1888 г. Хотя «Призвание Персея» еще не в полной мере соответствует стилевым критериям модерна, однако в нем уже чувствуется его приближение. Приглушенные, почти монохромные цвета, холодный свет, обволакивающий напряженные статичные фигуры независимо от степени их удаленности, создают ощущение «вечного дня». Художник строит многоэпизодную композицию, характерную для средневекового искусства — храмовой фрески или иконы. Образы Афины и Персея показаны дважды, что подчеркивает вневременной сакральный характер происходящего<sup>5</sup>. Берн-Джонс неслучайно повторяет, будто рифмует, группу «богиня — Персей». Это Афина, единая в двух главных своих ипостасях: богиня, дарующая мудрость и доблесть, и богиня, несущая смерть недостойным.

Действие разворачивается из глубины, оно повествовательно и узнаваемо-цитатно. На втором плане подчеркнута безвольная фигура Персея, опускающего ногу в застывшую воду реки (символ смерти и обновления), и склонившаяся над ним Афина в образе старухи смерти. На первом плане — сам момент «призвания» героя: обе фигуры изображены в полный рост, Афина в шлеме и латах и одеянии, напоминающем микеланджеловских сивилл. Правой рукой она протягивает испуганному герою меч, а левой держит над ним зеркало. Фигура Афины занимает почти всю вертикаль листа и намного превосходит Персея. Богиня массивна, скульптурна, в отличие от остальных персонажей, почти сливающихся с охристым фоном, облечена

<sup>2</sup> Скульптуры были выполнены в мастерских Г. Шадова и Х.-Д. Рауха и установлены в 1850-х гг. Гуашь на картоне (152,5 × 127 см), Southampton City Art Gallery.

<sup>4</sup> «Персеевский цикл» был заказан А.-Д. Бальфуrom в 1875 г. Сюжетная основа — поэма У. Морриса *The Doom of King Acrisius* [17, p. 225].

<sup>5</sup> Из всех листов «Персеевского цикла» только в «Призвании Персея» Берн-Джонс использует этот прием.

в синие одежды, точно охваченные холодным белым светом-пламенем, подчеркивающим ее иноприродную сущность. Фигуры Афины и Персея, жест богини, заносающей зеркало (символ тайны и познания истины) над юношей, отсылают к иконографии Крещения и благословению Христа Иоанном Крестителем. Тем самым Берн-Джонс подчеркивает смысл призвания: инициация-крещение как обновление перед познанием тайны жизни и смерти. Свет от зеркала, в котором Персею придется увидеть горгону Медузу — двойника Афины, падает на волосы и лицо героя, преображая его. В этой работе Персей похож на Адама Микеланджело, ему предстоит «восстать» из пассивной безучастности благодаря мощной энергии фигуры извне (Саваофа — Афины).

В «Обнаружении Медузы» (*The Finding of Medusa*, 1882)<sup>6</sup>, работе, парной «Призванию», Берн-Джонс изображает горгону Медузу с лицом богини Афины. Здесь Медуза — застывшая вертикаль — ожидает Персея-смерть. Если «вечный день» — время действия первой картины, то вторую охватывает «вечная ночь», которую пронзает свет из зеркала в руках Персея, выхватывающий из тьмы лица героя и его жертвы. Оба наполнены божественным сиянием. Этот свет — еще одна деталь, указывающая на парную природу картонов, — символ явления богини. Для Берн-Джонса Афина и Медуза являются коррелятами единого образа Великой богини.

Модерн выделяет и подчеркивает двойственную природу Афины. Для творцов модерна свет, разум и утверждение законов — это только внешняя оболочка образа богини, за которой скрываются ее темные хтонические функции, так называемое «шевеление хаоса». Это тайное «шевеление» тонко улавливает молодой Оскар Уайльд. Если относительно Берн-Джонса можно говорить о «приближении» к модерну, то Уайльд воспринимается как законодатель стиля модерн в европейской литературе<sup>7</sup>. Образ Афины получает новое осмысление в его поэме «Хармид»<sup>8</sup>. В основе поэмы лежит сюжет о кощунственной связи юноши с извятием Афины, гибели Хармида в морской пучине и его посмертных встречах с Артемидой и Афродитой — двумя другими ипостасями Великой богини.

В поэме мы находим отсылки к сюжету *священного брака* с Великой богиней, а главный персонаж — Хармид, уайльдовский *fair boy*, — семантически соответствует архетипу умирающего-воскресающего бога. Уайльд представляет образ героя в древней праформе данного архетипа — вавилонском боге-пастухе Таммузе, а «святотатственные» действия юноши он соотносит с культовыми триетериями Диониса. В поэме рассказывается о том, как юный рыбак с острова Итака<sup>9</sup> прибывает в храм богини Афины. Оставшись наедине с извятием Афины, Хармид снимает с нее золотое облачение и совершает кощунственный ритуал, который представлен автором как инициация героя. Пребывание Хармида в ночном храме соотносится поэтом с мотивом «нисхождения в иной мир». В поэме, как и в последующих произведениях Уайльда, луна — эманация Великой богини, а залитый лунным светом храм семантически обозначен как зона

<sup>6</sup> Гуашь на картоне (152,5 × 157,5 см), Southampton City Art Gallery.

<sup>7</sup> О полноправном существовании стиля модерн в литературе см.: [5; 8].

<sup>8</sup> Дата публикации — 1881 г. Подробный анализ поэмы см.: [1].

<sup>9</sup> Родина Хармида — Итака, это делает его коррелятом царя Итаки «многоумного» Одиссея.

владычества Афины. Поэт маркирует сакральное пространство атрибутикой богини: грифон (*the gaunt Griffin*), с его солнечной сущностью, обозначает мудрость и власть, ему противопоставлены «ночные» символы-ипостаси божества: сова и голова Медузы. Свято-татственная связь представлена как обряд посвящения-преобразования из «человеческой» сущности в «божественную». Хармид ожидает немедленной мести от богини, но ничего не происходит. Более того, Уайльд подчеркивает, что после оргиастического «таинства» герой обретает «нечеловеческий» иератический статус. Необычную красоту юноши отмечают дровосеки, сравнивая его с эманациями растительного божества: Нарциссом, Гиласом и даже Дионисом. Месть Афины настигает Хармида уже в море. Богиня в образе гигантской совы сбрасывает юношу с корабля в пучину. Таким образом, Афина-сова в своем хтоническом виде обладает большей свободой действия, чем Афина — прекрасное изваяние. Смерть героя в воде с точки зрения мифологической семантики произведения есть обретение бессмертия, возвращение первозданной целостности<sup>10</sup>.

Для Уайльда кощунственная связь юноши с изваянием Афины — не только метафора ритуальной инициации героя-творца, но и мистериальный союз красоты с премудростью. Пониманию этого способствует и «археологическое» (выражение Уайльда) описание статуи богини в поэме. Читатель узнает знаменитую скульптуру Фидия *Афина Парфенос*, но поэт забывает напомнить, что рост «возлюбленной» юноши около тринадцати метров. Связь с ней может быть только символической. На символический характер происходящего указывает и имя героя — Хармид. Оно принадлежит персонажу одноименного диалога Платона. Весь диалог, пересказанный от лица Сократа, посвящен теме взыскания «софросины» (σωφροσύνη), то есть «сдержанной целостности ума»<sup>11</sup>. Хармид Платона стремится к постижению «софросины» для обретения всей полноты античного понятия «прекрасного», то есть внешнего и внутреннего совершенства — калокагии. По аналогии с ним действует и уайльдовский Хармид, с которым автор отождествляет и себя. В стихотворении *Humanitad*, напечатанном в одном сборнике с «Хармидом», поэт утверждает, что сам предпочитает Афины Афродите: *I am Hers who loves not any man / Whose white and stainless bosom bears the sign Gorgonian...* [25, p. 89].

Если для Берн-Джонса Афина и Медуза — фигуры коррелятивные, то в поэзии Уайльда происходит раздвоение образа Афины. Богиня появляется перед читателем как прекрасная статуя, не обладающая собственной волей, которой поклоняются и совершают жертвоприношения смертные, и как ее хтонический зооморфный дериват — сова, которой и дано вершить судьбы героев. Сова — древний символ ночной хтонической сущности Афины (Гомер называет богиню «совоокой» (ὑλαυκωλις), см.: [4]), постепенно вкрадывается в эстетическое пространство модерна и все больше захватывает его. Само появление совы в тексте, иллюстрации или маскароне здания уже служит указанием на богиню. В таком качестве появляется сова-Афина в иллюстрациях Генриха Фогелера к сказкам Уайльда (1904, 1905). Ночного деривата богини — совы — нет в текстах сказок, но Фогелер, ориентируясь на символическую

<sup>10</sup> О мотиве очищения через погружение в воду см.: [12, с. 189; 7, с. 240].

<sup>11</sup> См. комментарий и примечания к диалогу А. А. Тахо-Годи: [9, с. 553].

традицию (см.: [6]), расширяет смысловое пространство текста, вводит изображение совы как центральный мотив в орнаментальном оформлении книги. Афина в образе совы оказывается «проводником» читателя по многоуровневому смысловому пространству текста, переводя события сказок в мифологический модус.

Мотив *священного брака* поэта с богиней Афиной как духовного союза с Софией-Премудростью получит развитие в поэзии русского символизма, воспитанной на идеях Владимира Соловьева. Соловьев представляет Софию как «великое царственное и женственное существо» [11, с. 188], «космогоническую душу мира и очаровательный образ божественного женского начала» [2, с. 14], к духовного браку с которой должен стремиться истинный поэт, чтобы достигнуть вершин поэтического мастерства. Афина-София — символ вечноженственного духовного начала в стихах А. Блока, А. Белого, В. Брюсова, Вяч. Иванова:

*Ты, о Афина бессмертная*

<...>

*Ты, вдохновенно-духовное,*

*Мудро-любовное детище,*

*Умо-сердечное — ты!* [3, с. 363]

В массовом искусстве модерна, напротив, доминирует эротическая коннотация в изображениях сюжета *священного брака* Афины с умирающим-воскресающим богом. Так, открытка с Афиной Луи-Теофиля Ингра (Louis-Théophile Ingre) (Илл. 119) показывает царственно выступающую на фоне грозового неба богиню с обнаженными руками, в одеяниях, подчеркнуто облегающих пышное тело, со спущенным на чресла горгонеионом, а на первом плане нарочито увеличенный в масштабе цветок ириса — эманация ее возлюбленного, умирающего-воскресающего божества.

Для художников Мюнхенского и Венского сецессионов Афина не только покровительница героев, но и символ нового искусства. В 1893 г. Франц Штук впервые помещает Афины на афише Мюнхенского сецессиона [21, р. 259]. В целом в его изображении богини нет оригинального замысла: Штук буквально «переводит» на плоскость знаменитую статую Афины Джустиниани (изображение головы богини в коринфском шлеме в профиль). Через несколько лет (весной 1897 г.) художник повторит этот рисунок для большого плаката Мюнхенского сецессиона. Афина Штука отличается от канонической только тем, что крылатая Ника в ее руках вопреки традиции устремлена навстречу художнику-творцу, а не богине. Годом позже Штук создает станковое изображение Афины, живоподобное и реалистичное.

Выбор Афины в качестве символа Венского сецессиона — ответ Густава Климта Францу Штуку о сути нового искусства. Здесь следует учитывать ту роль, которая отводилась образу Афины официальной Веной. В 1898 г. перед зданием венского парламента, центральная часть которого повторяет Парфенон, начинается строительство фонтана Афины под руководством скульптора-неоклассициста Карла Кундмана. Главная фигура фонтана — четырехметровая Афина-Воительница, новый символ государственной власти, знаменующий торжество разума [18, р. 312]. Вступая в дискуссию с официальным искусством, подчеркивая разницу мировоззрений, Сецессион оставляет за собой право собственного восприятия богини.

На первом плакате Сецессиона (1897) Климт изображает богиню, наблюдающую за сражением Тесея с Минотавром. Это та же Афина Джустиниани, только в полный рост. Климт, повторяя образ Штука, рисует богиню в профиль. Афина не видит никого, кроме своего любимца, зато голова Медузы на ее щите цепко следит за зрителями. Климт использует прием «замены» зрения, тем самым подтверждая коррелятивную природу богини и горгоны. Он манипулирует приемами зрительного восприятия: «подменяет» богиню (менее четко очерченное профильное изображение, второстепенное для зрителя) на горгону (изображение в фас, зрительно фиксированное, более актуальное для сознания, жестко очерченное, с головой, словно надетой на красный столб тела). Горгона вытесняет Афины в ее стремлении быть богиней-покровительницей нового искусства. Исследователи отмечают, что художник стремится к максимальной исторической достоверности в работе с древними образами [18, р. 313; 16, р. 23; 22, р. 97]. Моделью для Тесея Климту послужила скульптурная композиция А. Кановы «Тесей и кентавр» (1810) из Венского музея истории искусств [19, р. 51]. Климт заменяет кентавра (зверя с головой человека) на Минотавра (человека с головой зверя — звериным разумом). Визуальная цитата из классицизма нужна художнику, чтобы вновь подшутить над зрителем: Афина выбирает прошлое — классицизм, а Медуза (как истинно зрящая) — настоящее, то есть смотрящего на нее зрителя.

Прием «подмены» появится и в живописном полотне Климта «Афина» (1898): незрячий взгляд богини коррелирует с раскосыми глазами горгоны на эгиде Паллады. Теперь перед зрителем образ Афины Промахос, «впередсмотрящей» воительницы с Акрополя. Это полотно — одно из самых парадоксальных произведений модерна. Богиня впечатляет зрителя массивностью телесных форм. При этом черты лица и руки Афины словно размыты. Отсутствие контура (необычное для модерна) создает ощущение истончения плоти, монументальная фигура богини словно поглощается темно-зеленым фоном за спиной, на котором проступает сцена сражения Геракла с Ахелоем (или Тритоном). Это копия рисунка чернофигурной гидрии VI в.<sup>12</sup>, традиционный сюжет битвы сил хаоса и космоса. Художник утверждает изменение основ космического миропорядка, Климт показывает, что происходит распад разума, его поглощает слепота, упраздняется материальное бытие, оно переходит в мифологическую реальность. Вместо традиционной Ники в руках Афины он помещает изображение нагой Истины. В художественных кругах Вены ходили анекдоты, что в образе «зрячей» горгоны Климт изображает автопортрет, но было доказано сходство климтовского горгойона с изображениями Медузы на метопах из храма «С» Селиунта [18, р. 313].

Прежде всего сама богиня Климта была воспринята как пародия на скульптуру Кундмана [18, р. 310]. С другой стороны, в многочисленных пародиях на «Афины», появляющихся в сатирических журналах (например: *Berthold Löffler, Cover for Quer Sacrum, Emil M. Engel: Vienna, 1899*), Климта изображают в виде художника-денди на ладони богини, намекая на заигрывание творцов Сецессиона с «культурой Рингштрассе» [19, р. 54]. Кроме того, Вене Фрейда это дает повод для иронии над «доминантой

<sup>12</sup> К. Kilinski предполагает, что Климт узнал об этой вазе из немецкого издания Э. Герхарда 1843 г. [22, р. 96].



Рис. 1. Коломан Мозер. Kolo Moler Redaktion Prosit. Иллюстрация с автопортретом. 1895, коллекция Университета прикладных искусств, Вена

женственного» в творчестве Климта [20]. В любом случае данная пародия воспринимается как сниженный вариант *священного брака*. Если же мы вернемся сквозь многочисленные интерпретации к картине Климта, то увидим андрогинную слепую богиню, подавляющую зрителя, и зрячую, торжествующе смеющуюся горгону у нее на груди — горгону, которая все больше захватывает духовное пространство модерна.

Друг Климта график и иллюстратор Коломан Мозер создает серию образов Афины, где отражаются все нюансы восприятия богини в модерне: от реминисценции на Палладу Климта — незрячей мужеподобной богини в глубоко надвинутом шлеме на экслибрисе Сецессиона и обложке «Австрийского искусства XIX в.» Людвиг Хевеши (1903) до необычного флорального изображения Афины, созданного под влиянием Ч. Р. Макинтоша в 1904 г. (реклама венской мебели Кон). Афина — Кора, дериват Древа Жизни, ее тело заполнено птицами и геометрическими и растительными узорами, поднимающимися вверх. Мозер избавляется от шлема и горгонеиона, но оставляет в ее руках Нику с крыльями-ветвями, а копье заменяет на рипиду. Так Афина преодолевает андрогинность. Наиболее интересное изображение богини было сделано Мозером в 1895 г. для *Redaktion Prosit*<sup>13</sup> (Рис. 1): на первом плане дана палитра с нарисованным на ней контуром Афины в свиной маске-шлеме (аллегория Искусства с его хтониче-

<sup>13</sup> Kolo Moser. Kolo Moler Redaktion Prosit — Illustration mit Selbstporträt, 1895, Bleistift, Tusche, Collage auf Papier, 42 × 34 cm, Sammlungen der Universität für angewandte Kunst, Wien, repro from artbook.

ской, женственной и хищной сущностью), а в глубине второго плана на черном фоне за букетом анемонов (символ умирающего-воскресающего бога) как негатив проступает автопортрет художника. Ирония Мозера в том, что слева от палитры — рука художника, на которую сыплются монеты, плоды брака с Искусством.

Коломан Мозер разрабатывал также декор для Дома Сецессиона (Sezession Haus), построенного архитектором Й.-М. Ольбрихом в 1897–1898 гг. в русле представлений венского модерна об античности. Увенчанное ажурным золотым куполом из лавра (символ Аполлона), это здание декорировано символами-дериватами (или антиподами) Афины: над входом маски горгон с волосами-змеями — символы «нового разума», вход охраняют совы — знак того, что новое искусство стремится к иной сущности закона и разума, чем античное. Храм нового искусства венчает надпись: «*Времени — его искусство, искусству — его свободу*». В русле свободы от разума трактуется и образ Афины.

Если в ранних произведениях модерна художники, чувствуя двойственную природу Афины, представляют богиню разума коррелятом горгоны Медузы, то позднее внимание уделяется символическому прочтению различных форм ее репрезентации. Происходит смещение акцентов на атрибуты богини, как солнечные, космические — копьё, шлем, щит, так и хтонические — сова, змея, эгида с горгонеионом, что позволяет делать выводы о двуприродности восприятия Афины в модерне. Новый образ Афины в Сецессионе показывал зрителям, устремленным в XX столетие, что разума и гармонии в том виде, в каком они дошли до них из античности, больше не существует: разум нового века — разверзшаяся бездна, познать которую способен только взгляд горгоны.

## Литература

1. Бартош Н. Ю. «Хармид» Оскара Уайльда: эротическая поэма? // Вестник Пермского государственного университета. Серия: Российская и зарубежная филология. – Пермь: ПГУ, 2010. – Вып. 1 (7). – С. 59–66.
2. Бычков В. В. Вл. Соловьев и эстетическое сознание Серебряного века // Владимир Соловьев и культура Серебряного века: к 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А. Ф. Лосева. – М.: Наука, 2005. – С. 11–29.
3. Блок А. А. Собрание сочинений: в 6 тт. – М.: Правда, 1971. – Т. 1. – 480 с.
4. Гомер. Одиссея. – М.: Правда, 1984. – 319 с.
5. Ковалева О. В. О. Уайльд и стиль модерн. – М.: Едиториал УРРС, 2002. – 168 с.
6. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. – URL: <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html> (дата обращения: 02.03.2015).
7. Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 тт. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1. – 671 с.
8. Перси У. Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада. – М.: Аграф, 2007. – 224 с.
9. Платон. Диалоги. – М.: Мысль, 1986. – 607 с.
10. Сарабьянов Д. В. Искусство модерна. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.
11. Соловьев В. С. Собрание сочинений: в 12 тт. – Брюссель: Жизнь с Богом, 1966–1970. – Т. 9. – 435 с.
12. Элиаде М. Избранные сочинения: Очерки сравнительного религиоведения. – М.: Ладомир, 1999. – 488 с.
13. Athena in the Classical World / S. Deacy, A. Villing (eds.). – Leiden: Brill, 2001. – 435 p.
14. Athena's Shuttle: Myth, Religion, Ideology from Romanticism to Modernism / F. Marcucci, E. Sdegno (eds.). – Milan: Cisalpino, 2000. – 222 p.
15. *Bisanz-Prakken* M. Zum Gemälde 'Pallas Athene' von Gustav Klimt // *Alte und moderne Kunst*. – 1976. – Vol. XXI. – S. 8–11.
16. *Comini* A. Gustav Klimt. – London: Thames and Hudson, 1975. – 112 p.
17. Edward Burne-Jones, 1833–1898: un maître anglais de l'imaginaire: Catalogue d'exposition. – Paris: Réunion des musées nationaux, 1999. – 362 p.
18. *Florman* L. Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece // *The Art Bulletin*. – 1990 (June). – Vol. 72. – No. 2. – P. 310–326.
19. *Johnson* J. M. Athena Goes to the Prater: Parodying Ancients and Moderns at the Vienna Secession // *Oxford Art Journal*. – 2003. – Vol. 26, no. 2. – P. 49–69.



20. *Hunt P.* Pallas Athene of Gustav Klimt: Eyes of a Goddess // *Philolog. Classical connections — Commentary and Critique*. 2006. URL: [http://traumwerk.stanford.edu/philolog/2006/07/gustav\\_klimts\\_pallas\\_athene\\_of.html](http://traumwerk.stanford.edu/philolog/2006/07/gustav_klimts_pallas_athene_of.html) (дата обращения: 02.03.2015)
21. *Karentzos A.* Femininity and 'Neuer Mythos' — Pallas Athena in Turn of the Century Art // *Athena in the Classical World*. — Leiden: Brill, 2001. — P. 257–272.
22. *Kilinski K.* Classical Klimtomania: Gustav Klimt and Archaic Greek Art // *Arts Magazine*. — 1979. — April. — P. 96–99.
23. *Kilinski K.* Classical Klimtomania: An Update // *Arts Magazine*. — 1982. — March. — P. 106–107.
24. *Madsen S. T.* Sources of Art Nouveau. — New York: Da Capo Press, 1975. — 488 p.
25. *Wilde O.* Complete Works / M. Holland (ed.). — Glasgow: Harper Collins, 1994. — 1268 p.
26. *Wood C.* The Life and Works of Sir Edward Burne-Jones. — New York: Stewart, Tabori & Chahg, 1998. — 160 p.

**Название статьи.** Образ Афины в искусстве и литературе модерна.

**Сведения об авторе.** Бартош Наталья Юрьевна — кандидат филологических наук, заведующая кафедрой истории культуры гуманитарного факультета. Новосибирский государственный университет, ул. Пирогова, 2, Новосибирск, Российская Федерация, 630090. bartosh@academ.org

**Аннотация.** Анализ эволюции образа Афины на материале литературной (О. Уайльд, Вл. Соловьев, А. Блок) и иконографической (Э. Берн-Джонс, Ф. Штук, Г. Климит, К. Мозер и др.) традиции модерна позволяет наметить этапы происхождения и развития специфической для этой эпохи трактовки образа. Если в ранних произведениях модерна художники, чувствуя двойственную природу Афины, представляют богиню разума коррелятом горгоны Медузы, то позднее внимание уделяется символическому прочтению различных форм изображения богини, от андрогинного до гипертрофированно женственного. Анализ канонических атрибутов Афины позволяет делать вывод о двуприродности восприятия богини в модерне. Сложившийся в итоге образ стал отрицанием разума и гармонии в том виде, в каком они дошли из античности, отражая видение разума глазами нового века — разверзшейся бездны, познать которую способен только взгляд горгоны.

**Ключевые слова:** модерн; миф; архетип священного брака; Великая богиня; умирающий-воскресающий бог; Афина; Эдвард Берн-Джонс; Оскар Уайльд; Густав Климит; Коломан Мозер.

**Title.** Athena's Image in Fine Art and Literature of Art Nouveau.

**Author.** Bartosh, Natalia Yuryevna — Ph. D., Head of the Chair of the History of Culture of the Department of Humanities. Novosibirsk State University, Pirogova str., 2, 630090 Novosibirsk, Russian Federation. bartosh@academ.org

**Abstract.** The image of the goddess Athena in fine art and literature of Art Nouveau is analysed through the lenses of the archetypal plot of sacred marriage. The evolution of the image development in Art Nouveau is considered within the framework of interrelation between literature and fine art. Monumental figure of Athena does not fit the style canons of the epoch, differing drastically from feminine images of Art Nouveau. In the Art Nouveau literature — from the goddess in O. Wilde's poem "Charmides" to Sophia in the works by Vladimir Soloviov, and the mysterious Lady-love of the Russian symbolists' poems (A. Blok, V. Ivanov) — Athena appears to be presented quite different from her ancient prototype. "Charmides", which is often falsely referred to as erotic poetry, demonstrates the specific treatment of the sacred marriage theme by the Art Nouveau literary tradition and the importance of Athena's role assigned by this tradition. The origins of the Art Nouveau vision in painting are revealed in "Perseus Cycle" by Edward Burne-Jones, and the climax of its development is evident in posters, pictures and mascarons created by the artists of German and Austrian Secession — F. Stuck, G. Klimt, and K. Moser. Important are erotic versions of the goddess's image presented in mass culture of *fin de siècle* (picture-cards by Louis Théophile Hingre et al.), as well as the comparison of Athena's and Gorgo's images. In Burne-Jones's creations they are depicted as correlatives, whereas presentation of Gorgo and chthonic attributes (the owl and the snake) in the art of Secession displaces Athena from her hypostasis of the goddess of reason. The analysis of the archetypal images in the Art Nouveau literature and fine art shows the strict logical conditionality of Athena's image development, which seems paradoxical at first glance: despite the stable mythological concept of Athena's virilism and asexuality, she is given the power of bestowing creativity through symbolic connection with a creator.

**Keywords:** Art Nouveau; myth; archetype of the sacred marriage; the Great goddess; dying and reviving god; Athena; Edward Burne-Jones; Oscar Wilde; Gustav Klimt; Koloman Moser.

## References

Bartosh N. Iu. Is "Charmides" by Oscar Wilde an Erotic Poem? *Vestnik Permskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Rossiiskaia i zarubezhnaia filologiia (Bulletin of Perm State University. Series: Russian and foreign philology)*. Perm', Permskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2010, vol. 1, no. 7, pp. 59–66. (in Russian).

Berger M. Edward Burne-Jones' Perseus Cycle: the Vulnerable Medusa. *Arts Magazine*, 1980, no. 54, pp. 149–53.

Bisanz-Prakken M. Zum Gemälde 'Pallas Athene' von Gustav Klimt. *Alte und moderne Kunst*, 1976, vol. 21, pp. 8–11 (in German).

Blok A. A. *Collected Works. Vol. 1*, Moscow, Pravda Publ., 1971, 363 p. (in Russian).

- Bychkov V. V. VI. Soloviov and aesthetic consciousness of the Silver Age. *Vladimir Soloviov i kul'tura Serebrianogo veka: k 150-letiiu VI. Soloviova i 110-letiiu A. F. Loseva (Vladimir Soloviov and culture of the Silver Age: the 150th anniversary of VI. Soloviov and the 110th anniversary of Losev)*. Moscow, Nauka Publ., 2005, pp. 11–29 (in Russian).
- Comini A. *Gustav Klimt*. London, Thames and Hudson Publ., 1975. 112 p.
- Eliade M. *A History of Religious Ideas*. Moscow, Ladomir Publ., 1999. 488 p. (in Russian).
- Florman L. Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece. *The Art Bulletin*. 1990, June, vol. 72, no. 2, pp. 310–326.
- Homer. *The Odyssey*. Rendered into English prose by Samuel Butler. New York, Digireads Publ., 2009. 168 p.
- Hunt P. Pallas Athene of Gustav Klimt: Eyes of a Goddess. *Philolog. Classical connections — commentary and critique*. 2006. Available at: [http://traumwerk.stanford.edu/philolog/2006/07/gustav\\_klimts\\_pallas\\_athene\\_of.html](http://traumwerk.stanford.edu/philolog/2006/07/gustav_klimts_pallas_athene_of.html) (Accessed March 2, 2015).
- Johnson J. M. Athena Goes to the Prater: Parodying Ancients and Moderns at the Vienna Secession. *Oxford Art Journal*, 2003, vol. 26, no. 2, pp. 49–69.
- Karentzos A. Femininity and “Neuer Mythos” — Pallas Athena in Turn of the Century Art. *Athena in the Classical World*. Leiden, Brill Publ., 2001, pp. 257–272.
- Kilinski K. Classical Klimtomania: Gustav Klimt and Archaic Greek Art. *Arts Magazine*, 1979, April, pp. 96–99.
- Kilinski K. Classical Klimtomania: An Update. *Arts Magazine*, 1982, March, pp. 106–107.
- Kovaleva O. V. *Oscar Wilde and the Art Nouveau Style*. Moscow, Editorial URSS Publ., 2002. 168 p. (in Russian).
- Madsen S. T. *Sources of Art Nouveau*. New York, Da Capo Press Publ., 1975. 488 p.
- Marcucci F.; Sdegno E. (eds.). *Athena's Shuttle: Myth, Religion, Ideology from Romanticism to Modernism*. Milan, Cisalpino Publ., 2000. 222 p.
- Mints Z. G. About some “neomythological” texts in the works of the Russian symbolists. Available at: <http://www.ruthe- nia.ru/mints/papers/neomifologich.html> (Accessed March 2, 2015) (in Russian).
- Nisbet G. Greek Epigram in Reception. J. A. Symonds, *Oscar Wilde, and the Invention of Desire, 1805–1929*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2013. 400 p.
- Persi U. *Art Nouveau and the Word: Art Nouveau Style in Russian and Western Literature*. Moscow, Agraf Publ., 2007. 224 p. (in Russian).
- Plato. *Meno and Other Dialogues: Charmides, Laches, Lysis, Meno*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2005. 190 p.
- Root I. B. *Redeeming the Gorgon: Reclaiming the Medusa Function of Psyche*. Pacifica Graduate Institute Publ., 2007. 238 p.
- Ross I. *Oscar Wilde and Ancient Greece*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2015. 298 p.
- Sarab'ianov D. V. *The Art of Art Nouveau*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 294 p. (in Russian).
- Soloviov V. S. *Collected Works. vol. 9*. Brussels, Zhizn' s Bogom Publ., 1966–1970. 435 p. (in Russian).
- Tokarev S. A. (ed.). *Myths of the World: Encyclopedia. Vol. 1*. Moscow, Sovetskaia entsiklopedia Publ., 1991, 671 p. (in Russian).
- Wilde O. *Complete Works*. Glasgow, Harper Collins Publ., 1994. 1268 p.
- Wildman S.; Christian J.; Crawford A. *Edward Burne-Jones, 1833–1898: un maître anglais de l'imaginaire: Catalogue d'exposition*. Paris, Réunion des musées nationaux Publ., 1999. 362 p. (in French).
- Wood C. *The Life and Works of Sir Edward Burne-Jones*. New York, Stewart Tabori & Chahg Publ., 1998. 160 p.
- Wright K. *Vision and Separation: Between Mother and Baby*. Northvale, NJ — London, Jason Aronson Inc. Publ., 1991. 371 p.