



Образ Синей Бороды в эпоху символизма

© 2022, О.С. Поспелова

Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия

Аннотация: Статья посвящена символическим образам пьесы бельгийского писателя Мориса Метерлинка «Ариана и Синяя Борода, или Тщетное извлечение» (1896) и либретто венгерского писателя Белы Балажа «Замок герцога Синяя Борода» (1911). Исследуется трансформация сюжета о Синей Бороде при его переходе из фольклора в область литературы символизма и неоромантизма, где он претерпевает значительные изменения, превращаясь в «миф нового времени».

Ключевые слова: Синяя Борода, Метерлинк, Балаж, символизм, неоромантизм, грех, смерть, возрождение, Аид, Персефона.

Информация об авторе: Ольга Сергеевна Поспелова — аспирант, кафедра сравнительной истории литератур, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125047 Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4095-7216>

E-mail: olenka0799@mail.ru

Для цитирования: *Поспелова О.С.* Образ Синей Бороды в эпоху символизма // Литературный факт. 2022. № 4 (26). С. 183–201. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2022-26-183-201>

Сказание о Синей Бороде было распространено в Европе с V в. благодаря легенде о Кономоре ап Тутвале («Проклятом»), жившем в 395–435 гг. Король Кономор, прозванный Проклятым, был ранним средневековым правителем Думнонии и известен своей жестокостью, из-за которой стал легендарным злодеем в бретонской культуре. Кономор был графом Каре и стал королем, убив своего предшественника Йонаса. Он женился на вдове Йонаса, но та позже сбежала от него вместе со своим сыном Жюдалем, ища убежища

во франкском суде. Позже он вступил в конфликт с Вароком I, чья дочь Трифина вышла замуж за Кономора после смерти его первой жены. При неясных обстоятельствах он убил Трифину, а затем и их общего сына Тремора. Святой Самсон убеждает местных епископов отлучить Кономора от церкви. В конце концов, Кономор умирает в битве при Монт-д'Арре под Ле Релек от руки Жюдаля. Также бретонский король Кономор (Комор) упомянут в хронике Алана Бушара (конец XV – начало XVI вв.). В хронике говорится, что Кономор собирался жениться на Трифимии (впоследствии причисленной к лику святых) — дочери Героха, графа Ваннского. После сватовства и свадьбы Трифимия и Кономор зачали дитя и однажды в часовне во время молитвы к юной королеве явились призраки семи жен короля и стали уговаривать сбежать от мужа, иначе он убьет ее. Кономор убивает свою беременную супругу, однако ее отец обращается с просьбой к св. Гильдасу, и тот оживляет королеву [13].

Кроме Кономора ап Тутвала прототипами Синей Бороды также являются такие исторические персонажи как барон Жиль де Ре (примерно 1405–1440 гг.), король Генрих VIII Тюдор (1491–1547 гг.). Барон Жиль де Ре был известен не только тем, что в возрасте 23 лет воевал рука об руку с Жанной д'Арк в качестве главы ее ополчения и пытался спасти ее из плена, но и инициированным против него Нантским епископом процессом, связанным с обвинением барона в многочисленных убийствах, чаще всего несовершеннолетних детей. В настоящее время его виновность в убийствах уже не столь неоспорима, как это казалось его современникам: многочисленные судебные протоколы с практически идентичными показаниями заставляют исследователей подозревать их фальсификацию, как и то, что признал обвинения подсудимый только под пыткой [13]. Однако даже несмотря на это не стоит исключать барона Жилия де Ре из круга исторических личностей, повлиявших на возникновение образа Синей Бороды, так как описание преступлений барона в судебных протоколах, похищения им детей, а также узкий круг приближенных и телохранителей, которые присутствовали, как рассказывали они сами на суде, при вызовах бароном дьявола с актами жертвоприношения — все это вполне могло повлиять на создание сказки о злом бароне Синяя Борода [13].

Не исключено и влияние образа Генриха VIII Тюдора, который был королем Англии в 1509–1547 гг. и к концу царствования особенно жестоко преследовал своих политических оппонентов. Казни двух из шести его жен по обвинению в измене были известны всей Европе.

Имея такую большую легендарную и историческую основу, история о злом колдуне-убийце набирает популярность с первого появления в качестве литературной сказки в сборнике «Сказки Матушки Гусыни» Шарля Перро 1697 г. В сказке Перро рассказывается история о богатом господине, желавшем найти себе жену, однако терпевшем неудачи: хотя у него и были чудесно убранные поместья с предметами из золота и серебра, однако же никто не соглашался выйти за него замуж, так как лицо его украшала синяя борода, а также многим было известно, что он уже не раз женился, однако жен его никто не видел. Однажды он приглашает соседку с дочерьми, их четырьмя лучшими подругами и несколькими юношами к себе в один из загородных домов, где те гостили полных восемь дней. И вот младшая дочь благочестивой дамы начинает думать, что борода хозяина дома не столь уж и синяя и принимает его предложение о браке. И вот вскоре после свадьбы Синяя Борода вынужден уехать из поместья по делам и оставляет своей новой жене ключи от всех дверей в доме, предупреждая не открывать лишь одну комнату внизу. После отъезда Синей Бороды молодую жену навещают подруги, однако героиня не может наслаждаться развлечениями с ними, все время думая о запретной двери. Не устояв от искушения и не дождавшись ухода гостей, она отпирает маленькую комнату. Сначала она ничего не замечает, но, привыкнув к темноте, видит развешанные по стенам трупы бывших жен Синей Бороды, а сам пол залит вязкой кровью. От ужаса она роняет на пол ключ, и потом не может его отмыть от крови. Синяя Борода неожиданно возвращается и, замечая кровь на заветном ключе, понимает, что жена ослушалась его и сообщает ей, что она должна поплатиться жизнью. Он дает ей пятнадцать минут на молитвы, а затем она последует в комнату ко всем его бывшим женам. Однако героиню спасают ее неожиданно появившиеся братья, которые убивают ее кровожадного мужа, а его богатства переходят жене и та устраивает счастливую жизнь для всей своей семьи.

После Перро сюжет немедленно начал перерабатываться, добавлялись новые мотивы и так в каждой стране сказка приобретала все больше и больше символических значений. Многое изменялось в образе Синей Бороды: менялся его статус, хотя, несмотря ни на что, ни один писатель не связывал образ Синей Бороды с простолюдином; менялся характер Синей Бороды от злого тирана-убийцы к проклятому и непонятому герою. Кроме того, изменялось отношение главных героинь — и, соответственно, читателей — к образу Синей Бороды: чем больше раскрывался его образ, рассказывалась

предыстория героя, тем больше он вызывал сочувствия как со стороны главной героини, так и со стороны читателя.

В конце XIX – начале XX в. мы можем наблюдать тенденцию наиболее радикального изменения прочтения истории о Синей Бороде. Так новые произведения на данный сюжет предлагают рассмотреть историю не только глазами персонажей, но и со стороны окружающих их предметов, а через предметы и жесты читателю передается внутренний мир фигурирующих в текстах героев. Пьеса бельгийского писателя Мориса Метерлинка «Ариана и Синяя Борода, или Тщетное избавление» (фр. «Ariane et Barbe-Bleue», 1896) и либретто венгерского писателя Белы Балажа к одноактной опере Белы Бартока «Замок герцога Синяя Борода» (венг. «A kékszakállú herceg vára», 1911) могут дать читателю представление о символическом прочтении известной с детства сказки. Оба писателя скорее посредством символов, чем через диалоги героев, передают душевные тревоги и переживания персонажей.

Пьеса Мориса Метерлинка «Ариана и Синяя Борода, или Тщетное избавление» и либретто Белы Балажа «Замок Герцога Синяя Борода» были взяты для сопоставительного анализа не случайно: оба произведения создавались как либретто для оперы [8] и являются яркими примерами символистской литературы. Оба произведения связаны между собой: Метерлинк и Балаж опирались на сказку «Синяя Борода» Шарля Перро, но также известно, что при написании либретто Бела Балаж взял за основу не только популярную сказку Шарля Перро, но и пьесу Мориса Метерлинка [11], поэтому в данном анализе также интересно проследить, какие символы Балаж берет из пьесы Метерлинка и какие новые символы привносит в либретто.

В разделе «Символизм Мориса Метерлинка: философическая модель неоромантического движения» своей монографии «Французский неоромантизм» В.А. Луков цитирует интервью 1891 г. французскому журналисту Жюлю Гюре, в котором Метерлинк объяснил свое понимание категории символа: «символ — это сила природы, разум же человека не может противостоять ее законам. <...> Если нет символа, нет произведения искусства» [6, с. 83]. В этом интервью Метерлинк разделяет символы на два типа: первый, априорный символ, исходит из абстракций; второй, бессознательный, рождается во всех гениальных творениях человечества. «Динамика в метерлинковских пьесах представляется <...> как движение символов, то есть чисто поэтическое выражение идейного содержания» [6, с. 81].

В малых драмах Метерлинка главная тема — смерть, которую автор понимает как мистическую категорию, как недетерминированный акт [6, с. 79]. Как написал сам Метерлинк в трактате «Смерть» 1911 г., его «интересует не борьба, приводящая к смерти, а смерть сама по себе» [6, с. 79]. Так мотив смерти играет важную, если не центральную, роль в таких пьесах Метерлинка, как «Слепые» (1890), «Непрошенная» (1891), «Там, внутри» (1894), не исключая и анализируемую ниже пьесу «Ариана и Синяя Борода, или Тщетное избавление» (1896). В его работах проявляется символистская картина двоемирия, отличающегося от двоемирия романтического: «в мир “этот” входят люди, природа, в мир “иной” — душа, которая часто отождествляется с Богом и которой подчиняются души отдельных людей, тоже относящиеся к “иному” миру» [6, с. 83]. Также Луков отмечает, что «по Метерлинку, единственная цель человека на земле — познание “иного” мира, но между мирами лежит тайна, не постигаемая ни через самопознание, ни через познание своей судьбы» [6, с. 84].

В пьесе «Ариана и Синяя Борода, или Тщетное избавление» наиболее явно развивается идея символистского двоемирия, познания себя и своей души, а также заметно влияние теософии, особенно христианской теософии.

Общество Теософии было основано незадолго перед тем: в 1875 г. в Нью-Йорке российской иммигранткой Еленой Петровной Блаватской (1831–1891), но уже в 1879 г. центром для создания Общества стал город Адьяр в Индии [18, р. 348].

Само движение началось еще в 1595 г. с трактата «Амфитеатр вечной мудрости» (лат. «Amphitheatrum sapientiae aeternae») Генриха Кунрата [17]. Афанасий Кирхер, немецкий ученый, профессор математики и востоковедения, живший в 1602–1680 гг., в своих работах по восточным и азиатским религиозным системам заложил фундамент для будущей теософии [18, р. 17].

Согласно учению Блаватской, космос устроен как семиступенчатый процесс эволюции и инволюции, а цель человечества состоит в развитии от физически осязаемого тела к вечному неосязаемому естеству [18, р. 348]. Смесь восточного спиритуализма и западного оккультизма дала развитие абстрактному искусству: в Обществе состояли художники Василий Кандинский (1866–1944) и Пит Мондриан (1872–1944) [18, р. 348]. Это движение не могли оставить без внимания символисты и можно заметить, что в своих работах Морис Метерлинк передает восприятие героями пьес окружающего мира через их «жизненный опыт». В течение всей жизни Метерлинк не

оставляло убеждение, что за доступными человеку явлениями материального мира скрываются таинственные высшие силы, которые не постичь разумом [4].

Исходя из того, что на Метерлинка не могли не повлиять современные его творчеству религиозные и творческие учения, символы в его пьесе на сюжет Синеи Бороды можно разделить на библейские и мифологические. Как отмечает Н.Б. Маньковская в статье «Философия искусства Мориса Метерлинка», драматург в своих произведениях больше обращается «к той мистической сфере, которая волновала до него Платона, Плотина, св. Дионисия Ареопагита, Порфирия, Рейсбрука Удивительного, Якова Бёме, Паскаля, Сведенборга, Новалиса, Кольриджа, а еще ранее была столь развита в суфизме, брахманизме, буддизме, у гностиков, в Каббале» [7, с. 86].

Метерлинк в первую очередь уделяет много внимания числам: в первом действии упомянуто, что в замке была одна большая дверь и по бокам по три маленьких — всего семь дверей. Однако интересно, что драматург описывает размещение дверей, задавая читателям целый ряд чисел: одна главная запретная дверь, три маленькие двери по сторонам от большой — итого всего семь, в том числе шесть маленьких дверей. Библейское прочтение значения чисел указывает нам, что единственная запретная дверь является символом неповторимости, независимости от остальных и источником всех других [12, с. 11], в то время как шесть не запретных дверей символизируют грех, а шестая заповедь связана с худшим грехом человека — убийством [12, с. 30]. То есть в символическом плане Метерлинк меняет значение дверей посредством библейского значения чисел: так запретная дверь должна нести благодать, а шесть доступных дверей несут смерть. Такая трактовка не противоречит логике главной героини: Ариана говорит Кормилице, что «то, что дозволено, ничего нам не откроет» [9, с. 245] — получается, истинная благодать для Арианы не драгоценные камни, а «запретный плод» скрытый за большой дверью. Кроме того, также в этой мысли Арианы можно заметить аллюзию на известный библейский мотив о первородном грехе: человек был счастлив и без яблока познания, однако зная, что он есть, Ева была искушена и должна была вкусить плод.

Продолжая исследовать влияние библейских чисел на пьесу, можно заметить, что число «шесть» упоминается в тексте всего восемь раз: шесть окон (дважды), шесть серебряных ключей (дважды), шесть женщин (трижды) и когда Селизетта, одна из бывших жен Синеи Бороды, считает крестьян, пришедших к воротам замка,

она произносит «шесть», хотя насчитывает семь крестьян. В связи с происходящим в сказке и с решением героинь после освобождения остаться в замке, число шесть повторенное восемь раз может символизировать полноту греха, так как Синяя Борода не перестает привозить и отправлять в темницы новых невест¹.

Однако не менее интересен тот факт, что для эзотериков значение упомянутых выше чисел немного иное. И так как Метерлинк увлекался мистикой и эзотерикой, мы упомянем и немного иную трактовку чисел шесть и восемь. Так, И.Е. Гусев в энциклопедии «Все знаки и символы» отмечает, что число шесть «символизирует принцип свободы воли, внутренней гармонии и различия добра и зла» [3, с. 146], а сущность числа выражает космический закон единства и гармонии. Число восемь символизирует закон «причины и следствия, нарушение которого неизбежно вызовет действие силы уравновешивающего характера» [3, с. 147]. Таким образом, шесть дверей по логике эзотериков, наоборот, являются гармоничным количеством, а седьмая — запретная — разрушает эту гармонию, вводя всех новоприбывающих жен в искушение. То, что число шесть повторяется восемь раз, можно трактовать как нечто неизбежное, связанное с судьбой: как благодать числа шесть является гармонией, даруемой повторением восемь раз, так возмездие за ее нарушение — открытие седьмой двери — будет той Судьбой, которая была обещана женам Синей Бороды: а именно, его месть за непослушание.

Сама же история Арианы и Синей Бороды, рассказанная Метерлинком, отсылает читателя уже не столько к сказке, сколько к древнегреческой мифологии. Их история напоминает миф об Аиде и Персефоне: Синяя Борода полюбил Ариану больше всех остальных, готов был простить ее ослушание, а она, в отличие от крестьян и других жен, не боится его, без трепета и страха заходит в запретную комнату и говорит бывшим женам Синей Бороды о том, что уже весна. Именно весной Персефона выходит из Преисподней и все начинает плодоносить, и таким образом, помещая Ариану к несчастным пяти затворницам Синей Бороды именно в весеннее время, Метерлинк будто бы делегирует ей функции древнегреческой богини: она должна вывести их из тени, возродить, чтобы они вновь могли расцвести. Также на мысль о мифе об Аиде и Персефоне наталкивают и сами реплики героев пьесы: так, толпа кричит вслед

¹ Такой символизм связан с тем, что число восемь, как отмечает М.Д. Стюарт, в Библии связано с полнотой первоначального нового творения и является числом бессмертия, которое можно трактовать и как вечность (см. в работе: [12, с. 39]).

коляске «Не входи в замок! Не входи — там смерть!» [9, с. 243], «На улицах народ плакал» [9, с. 243], «Вслед за бриллиантами вырвется пламя или даже сама смерть...» [9, с. 248], в песне пяти затворниц также звучит тема смерти:

Пять дочерей Орламонды
(Мертвой волшебницы тьмы)
<...> Смотрят сквозь щели на море,
Страшно им всем умирать.
В двери глухие стучатся,
Но не хотят отпираться... [9, с. 248–249]

При интерпретировании сказки через призму мифологических символов доминирование числа шесть может трактоваться отлично от библейских и эзотерических смыслов. Так, жен, послушавшихся Синюю Бороду, было пять, и лишь вместе с Арианой становится шесть. Шесть ягод граната, согласно мифу, съела Персефона, из-за чего была вынуждена каждые полгода проводить в Преисподней. Когда Ариана в пьесе Метерлинка заходит в запретную комнату, остальные жены говорят ей, что не могут выйти. Аллюзия на ягоды граната в мифе об Аиде заменяется в пьесе мотивом золотого ключа, данного Синей Бородой ради испытания любопытства каждой из жен: девушки вкусили «запретный плод» и вынуждены теперь остаться в замке Синей Бороды. Однако Ариана, как и Персефона, героиня другого уровня: ей дозволено прийти, ей дозволено и покинуть замок. Селизетта, Мелисандра, Игрена, Беланжера и Аладина в сказке показаны будто уже умершие, что еще больше наталкивает на связь образов в тексте с древнегреческой Преисподней: так Селизетта говорит: «Он видел мои волосы. Он снимает шапку. Он крестится...» [9, с. 257], Селизетта и Мелисандра говорят друг другу «Какая ты бледная» — «Ты тоже бледная», а Ариана отвечает: «Пользуйтесь опьянением, чтобы выйти из могилы» [9, с. 257]. Связь просматривается через описание внешности героинь: так, распущенные волосы Селизетты, из-за которых крестьянин крестится, могут быть аллюзией на посмертную прическу — если при жизни принято ходить с убранными волосами, то покойных, в знак отличия, могли хоронить с распущенными²; бледность Мелисандры

² Так, во всех историях о нечести фигурируют лохматые и растрепанные герои, это совсем не означает, что их волосы были каким-то бесформенным комком, однако они не были уложены так, как все привыкли видеть на живых людях.

и Селизетты также может быть объяснена тем, что они мертвы и их кожа потеряла былой румяный цвет.

Во втором действии продолжается «противостояние» живых и мертвых: Ариана попадает в темницу, в полную темноту, и вместе с Кормилицей она ведома единственным лишь блеском свечи. Кормилица испытывает страх от пребывания в полутьме замка, Ариана же, напротив, не испытывает никакого ужаса от нахождения в столь темном месте. Таким образом происходящее в пьесе все больше и больше кажется аллюзией на путешествие в мир мертвых: Ариане, как Персефоне, все кажется живым и цветущим, потому что она является олицетворением жизни, весны и цветения, однако жены Синей Бороды, которых она встречает в подземелье, пребывают в мире мертвых и уже давно потеряли былую красоту и форму живого тела. Непривлекательность их внешнего вида подтверждается в эпизоде с их переодеванием: они пытаются скрыть как можно больше тела, словно потому, что тело начало разлагаться и приобрело непривлекательный вид. Однако Ариана не согласна с тем, что нужно что-то скрывать или приукрашивать: так в третьем действии она срывает с Мелисандры покрывало, что можно считать аллюзией на снятие савана, также она расстегивает рукава на платье Селизетты, снимает плащ с плеч Беланжеры и обе затворницы начинают чувствовать себя неуютно, Селизетта же жалеет свои руки, так как те будут дрожать от холода из-за такой «открытости». В этом эпизоде можно также заметить влияние библейского сюжета о воскрешении: как Иисус Христос воскресил Лазаря на четвертый день [Ин. 11:1–44], так и Ариана, возникнув в чертогах Синей Бороды, взялась за «воскрешение» бывших жен Бороды.

Кроме внешнего отличия Арианы от пяти других жен в подземелье во втором действии пьесы поднимается проблема ощущения времени: Селизетта на вопрос Арианы «Сколько дней ты в этой могиле?» [9, с. 253] отвечает «Мы не умеем вести счет дням... мы часто сбиваемся со счета...» [9, с. 253]. Такой ответ отсылает нас к мифологической традиции: в мифах разных народов присутствует сходный мотив о том, что после смерти время для душ протекает по-другому и они уже не различают течение времени. Также сцена с лампой во втором действии намекает на некое божественное происхождение Арианы: в какой-то момент капля воды падает на лампу и гасит огонь; Кормилица испускает крик ужаса, Ариана же лишь «в замешательстве останавливается» [9, с. 254]. Возможно через эту ремарку Метерлинк повествует читателю о смерти Кормилицы, ведь символическое значение свечи в художественных произведениях

довольно очевидно: свеча символизирует земную жизнь человека и как только она истончается и гаснет, прерывается и сама жизнь [15, с. 324]; так как лампу несла именно Кормилица, то потухшая лампа символизирует ее смерть. На Ариану же земные законы слов-но не распространяются.

Не менее важным является эпизод во втором действии, когда Ариана разбивает камнем окно: Ариана бросает камень, символ возрождения³, в стекло; появляется полярная звезда, символизирующая Небесные врата [15, с. 288]; сам камень, скорее всего, падает в море, в свою очередь являющееся символом превращения и возрождения [15, с. 227–228]. Таким образом, разрушая стекла и открывая затворницам свет звезды и шум моря, Ариана предлагает им возродиться и переродиться в свете, уйти от тьмы. Тьма, столь полюбившаяся затворницам, в данном контексте символизирует лишь смерть.

В третьем действии Селизетта говорит Ариане: «Мы были не в силах покинуть заколдованный замок» [9, с. 259] и упоминает, что плакала бы по нему, так как он прекрасен. Кроме того, она отмечает некоторую необычайность замка: как только кто-либо из живущих в замке приближался к мосту, тот сам собой поднимался, а рвы наполнялись водой. По ходу действия пьесы часто упоминается вода: затворницы живут рядом с прудом, а крепость окружает море. То, что героини боятся идти дальше, туда, где вода, еще больше наводит нас на мысль, что на самом деле замок Синей Бороды является неким подобием царства Аида, ведь во многих мифологиях, в том числе и в древнегреческой, вход или переход в преисподнюю преграждает река, которую мертвым нельзя переплыть и в которую им запрещено ступить.

Кроме символики чисел и пространства в пьесе также ярко представлена символика драгоценных камней. Так в первом действии Кормилица, открывая по очереди двери в замке Синей Бороды, находит комнаты, заполненные аметистами, сапфирами, жемчужинами, изумрудами, рубинами и бриллиантами. Аметист символизирует смирение и благочестие [15, с. 12], сапфир — самообладание [15, с. 320–321], жемчуг — духовную мудрость и свет [15, с. 97–99], изумруд — омоложение, но также считается, что это камень из загробного мира [15, с. 126–127], рубин — храбрость [15, с. 312], бриллиант — неподкупность и верность [15, с. 28–29]. В связи с упомянутой выше символикой драгоценных камней важно,

³ Как пишет Тресиддер, «брошенный камень связывается как со смертью, так и с жизнью», но кроме того в мифологии Девкалион и его сестра бросанием камней возродили человеческую расу после Великого потопы, см.: [15, с. 135–136].

что изумруды, для которых Кормилица освобождает место, являются камнями из загробного мира, а единственные камни, до которых дотрагивается и которыми себя украшает Ариана, это бриллианты, символизирующие неподкупность и верность.

Таким образом, в пьесе «Ариана и Синяя Борода, или Тщетное избавление» можно заметить влияние символов разных времен: как влияние мифологических символов, так и библейских⁴. Главными в пьесе оказываются не реплики персонажей, не их диалоги и даже не довольно подробные ремарки с описаниями замка и помещений в нем, а знаки, стоящие за ними. Редкое слово и реплику можно считать бессмысленной, хотя при беглом прочтении пьесы напоминает произведения в духе сентиментализма, так как главная героиня будто проживает жизни всех окружающих ее людей, желая помочь им и испытывая страдание от того, что она не может помочь всем, однако при более внимательном чтении перед читающим открывается великолепная игра символов. Кроме того, в этой пьесе происходит переход из «статической драмы»⁵, воплощенной в пяти затворницах подземелья, не желающих выйти из замка, к неоромантической, ведь Ариана — героиня, не захотевшая смириться с затворничеством и пожелавшая жить.

Переходя к анализу либретто Белы Балажа «Замок герцога Синяя Борода», хотим отметить нетривиальные обстоятельства выхода произведения в свет: изначально Балаж писал либретто для Золтана Кодая, однако Бела Барток, также присутствовавший при авторском чтении текста, так вдохновился произведением, что Балаж изменил свое решение и передал либретто Бартоку [2]. Таким образом в руках Балажа и Бартока «Замок герцога Синяя Борода» стал неким новым произведением: переложение французской легенды с помощью венгерского фольклора [2].

В либретто «Замок герцога Синяя Борода» Белы Балажа влияние символизма сказывается в использовании тех же художественных средств, что использует в своей пьесе Метерлинк: так центральными в либретто становятся символика цвета и окружающей героев природы. Юдит, главный женский персонаж в либретто, вместе с Синей Бородой открывает последовательно семь дверей крепости.

⁴ Кроме того, многие мифологические символы, упомянутые выше, часто встречаются в разных мифологиях, не только в древнегреческой.

⁵ «Статическая драма» и «статический театр» — термины, использованные самим Морисом Метерлинком по отношению к своим ранним произведениям. «Статическая драма» подразумевала собой не демонстрацию эмоций, а анализ причин того или иного человеческого поведения. (О «статической драме» и «статическом театре» также см.: [5, с. 72–75; 16].)

Двери в зале замка расположены по кругу, так что, когда Юдит последовательно открывает дверь за дверью, свет из каждой открытой комнаты падает в середину залы и сливается с лучами света из других открытых дверей. Из первой двери светит кроваво-красный, из второй — желто-красный, из третьей — золотой, из четвертой — сине-зеленый, из пятой — серебряный, из шестой появляется тень, а из седьмой — мрак. Даже по цветам можно заметить, что в либретто главной темой является тема смерти и указанные цвета могут символизировать этапы разложения тела: от красных трупных пятен до появления желтых язв, далее появляется сине-зеленый цвет кожи и дальнейшее его разложение, выраженное в посеревшем тоне кожи, и в конце остаются только кости как аллюзия на тень и мрак. Эта аллюзия и само действие — открытие каждой из доступных комнат — должно показать читателю, что героиня переходит из мира живых в мир мертвых, а Синяя Борода является не только переработанной версией Аида, но в данной сцене играет и роль психопомпа Гермеса, помогая Юдит смириться с утратой жизни и вступить в царство мертвых.

Как у Мориса Метерлинка, так и у Белы Балажа продолжает развитие тема загробного мира, заметна аллюзия на миф об Аиде и Персефоне. Либретто начинается со слов Синей Бороды:

Мы у цели.

Здесь в скале хранятся все мои богатства.

Тьмой окутан этот замок [1, с. 6–7].

После этой реплики он говорит Юдит, что ее мать оделась в траур. Эти слова отсылают читателя к мифу об Аиде и Персефоне: вход в замок расположен в скале, как и вход в античный Подземный мир, а мать героини оделась в траур, как и Деметра, когда Аид украл Персефону. Звуки, которые можно услышать в замке — тяжелый жалобный или рыдающий стоны, и, как упоминается в самом тексте, даже ветер плачет в длинных темных галереях.

Также важно отметить тот факт, что в либретто Балажа появляется трактовка замка Синей Бороды как темницы. Такая аллюзия роднит замок с буддийским восприятием ада, в котором есть грешники и их демоны надзиратели, совершающие посмертное правосудие. Таким образом, перед читателями последовательно воссоздаются разные образы загробного мира: античная преисподняя, в которой повелевает Аид и каждый день мойры дарят его Преисподней все больше постояльцев — три первые жены Синей Бороды, служащие мужу;

буддистская преисподняя может быть воплощена через упоминание о «сырой темнице» — хотя в буддистской вере ад разделяется на холодный как лед и горячий как пламя, однако именно в этой религии, одной из немногих, присутствует концепт ада как тюрьмы, в которой осужденный грешник должен провести определенный отрезок времени, по истечении которого он сможет вернуться в мир, переродившись в то или иное существо.

Стоит также отдельно отметить образ трех бывших жен Синеи Бороды: когда герцог произносит «Открывай, дверь эту, Юдит! / Там живут все прежние жены» [1, с. 64], Юдит удивленно спрашивает «Разве они... еще живы?» [1, с. 65]. Таким образом, опять актуализируется связь либретто с мифом об Аиде: для Синеи Бороды все «живы», так как он властвует в мире мертвых, где они пребывают. Также стоит отметить связь бывших жен Синеи Бороды с мотивом дев-хранительниц: обращаясь к бывшим женам, герцог говорит:

Вы храните все богатства,
поливаете гвоздики,
бережете дом и сад мой [1, с. 66].

Это также роднит образ жен с мифологическими образами духов-хранителей очага и перехода в потусторонний мир: так в славянской мифологии хранительницей перехода в мир теней была Баба Яга, а во многих других известных нам мифологиях стражем выступает пес — в древнегреческой мифологии, например, стражем является трехглавый пес Цербер. Интересно, что в интерпретации Балажа происходит будто бы симбиоз славянской и древнегреческой мифологий и стражами входа в мир мертвых являются три девы. Также стоит отметить, что в либретто, кроме отсылки на древнегреческих мойр, присутствует аллюзия на богиню Гекату. Говоря о женах, Синяя борода перечисляет время встречи с каждой: «Встретился я утром с первой» [1, с. 67], «Я вторую в полдень встретил» [1, с. 67], «Вечером я встретил третью» [1, с. 68]. Мы считаем это отсылкой к богине Гекате, являющейся божеством смерти, некромантии и колдовства и почитавшейся в образе девы, матери и старухи (и ассоциирующейся, соответственно, с разными временами дня).

Много внимания Балаж уделяет мотиву воды и наполненности воздуха сыростью. Так Юдит замечает, что цвет воды в ручье за первой приоткрытой дверью кровавый, за пятой дверью «рек серебряных раздолье» [1, с. 44–45], за шестой дверью она видит «гладь

воды хрустальной» [1, с. 52], а когда спрашивает Синюю Бороду, чем наполнен пруд, тот отвечает, что пруд глубокий наполнен слезами. Таким образом в либретто делается акцент на двух реках, протекающих в замке герцога: кровавой и наполненной слезами. Данные реки развивают аллюзию на Подземный мир Аида: кровавая река — аллюзия на реку Стикс, проезд по которой должен быть оплачен, или же умершему придется быть будто рыбой в реке, по которой плывет лодка Харона; пруд слез — аллюзия на реку Лета, из которой умершие должны были испить, чтобы забыть прошедшее, а в либретто пруд наполнен слезами, так как затворницы не хотят забывать прошлое и оплакивают утраченные радости жизни.

Из фразы героини: «Сад роскошный скрыли скалы» [1, с. 40] также можно сделать вывод о том, что Юдит с Синею Бородой находятся в Подземном царстве: скала, горы или гора может олицетворять собой подобие мирового дерева⁶, а ее подножие — вход в преисподнюю. Персонажам невозможно увидеть скрытый за скалами сад, что указывает на расположение замка либо вровень со скалой, либо прямо у водоема: обе версии могут расцениваться как аллюзии на Преисподнюю, так как было несколько версий входа в подземное царство — в скале и около водоема⁷.

Балаж привлекает внимание и к растениям в саду: Юдит обращает внимание на то,

Сколько лилий белоснежных!
Словно снег розы белеют...
Там гвоздики ярко горят...
Сад прекрасней всех на свете! [1, с. 40–41]

Все, что растет в саду Синею Бороды — белые розы и лилии, яркие (возможно, красные) гвоздики. Белые лилии, как и розы, иногда символизировали смерть и их часто изображают как знак скорой смерти [15, с. 195], а красная гвоздика является символом помолвки [15, с. 54]. Бела Балаж усиливает значение цветов: они белые и предвещают скорую смерть Юдит, но они также обрызганы

⁶ Мы позволяем такую вольность в интерпретации символического смысла скалы, так как во многих мифологиях образ горы заменяет образ мирового дерева, являясь его аналогом. Об этом см.: [15, с. 102–112].

⁷ Также то, что замок мог располагаться у «корней горы» может быть и аллюзией на германскую мифологию, в которой мир смерти — Хельхейм — располагается у корней мирового дерева Иггдрасила. Обращение Балажа к германской мифологии может быть оправдано тем, что в 1876 г. дебютировала тетралогия Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга».

кровью, что указывает на насильственную смерть, произошедшую в саду. Как упоминает Синяя Борода, за садом следят его бывшие жены и это замечание придает еще больше символизма происходящему в тексте: его жены должны быть мертвы, но в то же время живы, однако цветы и сад забрызганы кровью, что скорее заставляет читателя думать, что они были убиты в саду. Сад в либретто играет роль будто бы «колодезя живых вод» [Песн. 4:15] и последним пристанищем перед неминуемым забвением во тьме замка.

Когда жены появляются из последней, седьмой, двери, их лица бледны, хотя до их заточения источали свежесть и яркость. Появляясь втроем, угрюмые, молчаливые и величавые, они будто бы являются аллюзией на древнегреческих мойр, которых Аид призвал оборвать жизнь Юдит. Последние слова Юдит в тексте: «Я еще свободна» [1, с. 69] и «Это все совсем не нужно! Слушай! Все возьми обратно!» [1, с. 70]. На это Синяя Борода отвечает: «Среди бывших жен прекрасных ты лучшей будешь!» [1, с. 71]. А само либретто заканчивается ремаркой о том, что Синяя Борода исчезает в полной темноте. Говоря Юдит, что она будет лучшей из четырех жен, Синяя Борода выделяет ее, как выделяет и Аид Персефону, а три мойры, которые приносят ему дары, обрывая жизни, не так прекрасны, как она. То, что и Юдит должна исчезнуть во мраке вместе с тремя бывшими женами, неминуемо указывает на смерть: как бы ты ни была красива, готова ли ты уйти из жизни или нет, смерть придет за тобой и неумолимо поведет во мрак. Так и уговоры Юдит не освобождают ее из замка Синеи Бороды.

Таким образом пьеса Мориса Метерлинка «Ариана и Синяя Борода, или Тщетное избавление» и либретто Белы Балажа «Замок герцога Синяя Борода» заставляют читателя посмотреть на легенду о Синеи Бороде, созданную в Средневековье и превращенную в сказку Шарлем Перро, под другим углом: это больше не какой-то сказочный чернокнижник, который убивает не подчиняющихся ему жен, а повелитель Преисподней, цель которого не заставить его избранниц и зрителей испугаться ужасной болезненной смерти, а показать, что переход в мир иной — неотвратим, и его нужно принять как должное. Можно заметить, что драгоценные камни и золотые дукаты не играют никакой важности для Синеи Бороды и для героинь, в отличие от более ранних сказок, и это также показывает читателю, что истории, рассказанные Метерлинком и Балажем, не истории о повышении в социальном статусе главной героини и убийстве злого колдуна-антагониста, — это истории о переходе

из мира живых в мир мертвых, рассуждение об обратимости этого перехода и о связи этих миров.

Литература

1. *Бартók Б., Балаж Б.* Замок герцога Синяя Борода / пер. с венгер. Н.П. Рождественской. М.: Музыка, 1969. 72 с.
2. *Бартók Б.* Опера «Замок герцога Синяя Борода». // Музыкальные сезоны. URL: <https://musicseasons.org/bela-bartok-opera-zamok-gercoga-sinyaya-boroda/> (дата обращения: 15.10.2022).
3. *Гусев И.Е.* Все знаки и символы. Большая энциклопедия. Минск: Харвест, 2014. 256 с.
4. *Драматургия символизма и творчество М. Метерлинка.* // Литература Западной Европы 20 века. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/literatura-19-20-veka-tolmachev/dramaturgiya-simvolizma.htm> (дата обращения: 20.01.2022).
5. *Киричук Е.В., Михайлова О.А.* Символика пространства в пьесе Мориса Метерлинка «Непрошенная» // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2017. № 1 (14). С. 72–75.
6. *Луков В.А.* Символизм Мориса Метерлинка: философическая модель неоромантического движения // Французский неоромантизм: Монография. М.: Изд-во Моск. гум. ун-та, 2009. С. 78–87.
7. *Маньковская Н.Б.* Философия искусства Мориса Метерлинка // Вестник ВГИК. Март 2018. № 1 (35). С. 76–90.
8. *Маркова А.С.* Судьба «Дочерей Орламонда» (о драматургической роли одного стихотворения М. Метерлинка) // Literature and art of the new century: the transformation process and the continuity of traditions: materials of the IV international scientific conference on January 20–21, 2019. Prague: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2019. С. 13–22.
9. *Метерлинка М.* Ариана и Синяя Борода, или Тщетное избавление / пер с фр. Н. Минского, Л. Вилькиной. М.: Искусство, 1958. С. 239–267.
10. *Перро Ш.* Синяя Борода / пер. с фр. А. Рапопорта // *Перро Ш.* Красный капюшончик. М.: Русский импульс, 2014. С. 61–67.
11. *Смолякова А., Замятина Ю.* Рецензия на оперу «Царь Эдип / Замок герцога Синяя Борода», МАМТ. Неведение как рецепт долгой и счастливой жизни // Plugged In. URL: <https://pluggedin.ru/open/recenziya-na-operu-cary-edipzamok-gercoga-sinyaya-boroda-mamt-nevedenie-kak-recept-dolgoy-i-schastlivoy-ghizni-15819> (дата обращения: 08.08.2022).
12. *Стюарт М.Д.* Удивительное значение Чисел и Цветов в текстах Священных Писаний / пер. с англ. В.В. Монастыревой, М.В. Стеценко. М.: Второе издание, 2001. 54 с.
13. *Тогоева О.И.* Сказка о Синей Бороде // «Истинная правда»: языки средневекового правосудия. М.: Наука, 2006. С. 182–221.

14. *Топоров В.Н.* Гора // Мифология: Статьи для мифологических энциклопедий / ред.-сост. А. Григорян. М.: Языки славянской культуры, 2014. Т. 1. С. 102–112.

15. *Тресиддер Дж.* Словарь Символов / пер. с англ. С. Палько. М.: Фаир-Пресс, 2001. 448 с.

16. *Шабалина А.С.* Эстетика молчания в ранней драматургии Мориса Метерлинка // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2014. С. 101–105.

17. *Khunrath H.* Yehovah elohim tseva'ot, TOTIQVE, CELESTIS EXERCITVS SPIRITVALIS, MILITÆ; PROXIMO SVO FIDELI, ET SIBIMETIPSI; NATVRÆ ATQVE ARTI; AMPHITHEATRVM SAPIENTIÆ ÆTERNÆ, SOLIVS VERÆ. Hamburg: [S. n.], 1595. [1] Bl., 24 S., [5] Bl.

18. *Roob A.* The hermetic museum. Alchemy & Mysticism / trans. by Shaun Whiteside. Bosnia-Herzegovina: Taschen, 2021. 573 p.

Research Article

The Image of Bluebeard in the Age of Symbolism

© 2022. Olga S. Pospelova

Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia

Abstract: The article examines the symbolics in the play “Ariana and Bluebeard, or Vain Deliverance” (1896) by the Belgian writer Maurice Maeterlinck and in the libretto “Duke Bluebeard’s Castle” by the Hungarian writer Béla Balázs (1911). There is a transformation of the Bluebeard story from folklore to the field of symbolist and neo-romantic literature, where it undergoes significant changes, being transformed into a “new age myth.”

Keywords: Bluebeard, Maeterlinck, Balage, symbolism, neo-romanticism, sin, death, rebirth, Hades, Persephone.

Information about the author: Olga S. Pospelova — PhD Student, Russian State University for the Humanities, Miusskaya sq. 6, 125047 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4095-7216>

E-mail: olenka0799@mail.ru

For citation: Pospelova, O.S. “The Image of Bluebeard in the Age of Symbolism.” *Literaturnyi fakt*, no. 4 (26), 2022, pp. 183–201. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2022-26-183-201>

References

1. Bartok, B., Balazs, B. *Zamok gertsoga Siniia Boroda* [*Duke Bluebeard's Castle*], trans. by N.P. Rozhdestvenskaia. Moscow, Muzyka Publ., 1969. 72 p. (In Russ.)
2. Bartók, B. “Opera ‘Zamok gertsoga Siniia Boroda’.” [“The Duke Bluebeard’s Castle’ Opera”]. *Muzikal'nye sezony* [*Musical Seasons*]. Available at: <https://musicseasons.org/bela-bartok-opera-zamok-gercoga-sinyaya-boroda/> (Accessed 15 October 2022). (In Russ.)
3. Gusev, I.E. *Vse znaki i simvoły. Bol'shaia entsiklopediia* [*All Signs and Symbols. Big Encyclopedia*]. Minsk, Kharvest Publ., 2014. 256 p. (In Russ.)
4. “Dramaturgiia simvolizma i tvorcestvo M. Meterlinka” [“The Dramaturgy of Symbolism and the Work of M. Maeterlinck”]. *Literatura Zapadnoi Evropy 20 veka* [*Literature of Western Europe of the 20th Century*]. Available at: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/literatura-19-20-veka-tolmachev/dramaturgiya-simvolizma.htm> (Accessed 20 January 2022). (In Russ.)
5. Kirichuk, E.V., Mikhailova, O.A. “Simvolika prostranstva v p'ese Morisa Meterlinka ‘Neprosheniia’.” [“Symbolism of Space in the Play ‘Unsolicited’ by Maurice Maeterlinck”]. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniia*, no. 1 (14), 2017, pp. 72–75. (In Russ.)
6. Lukov, V.A. “Simvolizm Morisa Meterlinka: filosoficheskaia model' neoromanticheskogo dvizheniia” [“Symbolism of Maurice Maeterlinck: Philosophical Model of Neo-Romantic Movement”]. *Frantsuzskii neoromantizm: Monografiia* [*French Neo-Romanticism: A Monograph*]. Moscow, Moscow Humanitarian University Publ., 2009, pp. 78–87. (In Russ.)
7. Man'kovskaia, N.B. “Filosofia iskusstva Morisa Meterlinka” [“Philosophy of Art of Maurice Maeterlinck”]. *Vestnik VGIK*, no. 1 (35), March 2018, pp. 76–90. (In Russ.)
8. Markova, A.S. “Sud'ba ‘Docherei Orlamonda’ (o dramaturgicheskoi roli odnogo stikhotvoreniia M. Meterlinka)” [“The Fate of ‘The Daughters of Orlamond’ (On the Dramaturgical Role of a Poem by M. Maeterlinck)”]. *Literature and Art of the New Century: The Transformation Process and the Continuity of Traditions: Materials of the IV International Scientific Conference on January 20–21, 2019*. Prague, Vědecko vydavatelské centrum “Sociosféra-CZ” Publ., 2019, pp. 13–22. (In Russ.)
9. Maeterlinck, M. *Ariana i Siniia Boroda, ili Tshchetnoe izbavlenie* [*The Bluebeard and Ariane, or Vain Deliverance*]. Moscow, Iskustvo Publ., 1958, pp. 239–267. (In Russ.)
10. Perrault, Ch. “Siniia Boroda” [“Bluebeard”], trans. by A. Rapoport. Perrault, Ch. *Krasnyi Kapiushonchik* [*Red Hood*]. Moscow, Russkii impul's Publ., 2014, pp. 61–67. (In Russ.)
11. Smoliakova, A., Zamiatina, Iu. “Retenziia na operu ‘Tsar' Edip / Zamok gertsoga Sinyaya Boroda,’ MAMT. Nevedenie kak retsept dolgoi i schastlivoi zhizni” [“Review of the Opera ‘Oedipus the King / Duke Bluebeard’s Castle,’ MAMT. Ignorance as a Recipe for Long and Happy Life”]. *Plugged In*. Available at: <https://pluggedin.ru/open/recenziya-na-operu-cary-edipzamok-gercoga-sinyaya-boroda-mamt-nevedenie-kak-recept-dolgoi-i-schastlivoy-zhizni-15819> (Accessed 08 August 2022). (In Russ.)
12. Stewart, M.D. *Udivitel'noe znachenie Chisel i Tsvetov v tekstakh Sviahchennykh Pisanii* [*The Miraculous Significance of Numbers and Colours as They Appear in the Holy Scriptures*], trans. by V.V. Monastireva, M.V. Stetsenko. Moscow, Vtoroe izdanie Publ., 2001. 54 p. (In Russ.)

13. Togoeva, O.I. “Skazka o Sinei Borode” [“The Tale of Bluebeard”]. *“Istinnaiia pravda”*: *iazyki srednevekovogo pravosudiia* [The Truth: Languages of Medieval Justice]. Moscow, Nauka Publ., 2006, pp. 182–221. (In Russ.)

14. Toporov, V.N. “Gora” [“Mountain”]. Toporov, V.N.. *Mifologiya: Stat'i dlia mifologicheskikh entsiklopedii* [Mythology: Articles for Mythological Encyclopedias], vol. 1, ed. and comp. A. Grigorian. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2014, pp. 102–112. (In Russ.)

15. Tresidder, J. *Slovar' Simvolov* [Dictionary of Symbols], trans. by S. Palko. Moscow, Fair-Press Publ., 2001. 448 p. (In Russ.)

16. Shabalina, A.S. “Estetika molchaniia v rannei dramaturgii Morisa Meterlinka” [“The Aesthetics of Silence in the Early Drama of Maurice Maeterlinck”]. *Gumanitarnye vedomosti TGPU im. L.N. Tolstogo*, 2014, pp. 101–105. (In Russ.)

17. Khunrath, H. *Yehovah elohim tseva'ot, TOTIQVE, CELESTIS EXERCITVS SPIRITVALIS, MILITIÆ; PROXIMO SVO FIDELI, ET SIBIMETIPSI; NATVRÆ ATQVE ARTI; AMPHITHEATRVM SAPIENTIÆ ÆTERNÆ, SOLIVS VERÆ*. Hamburg, [S. n.], 1595. (In Latin)

18. Roob, Alexander. *The Hermetic Museum. Alchemy & Mysticism*, trans. by Shaun Whiteside. Bosnia-Herzegovina, Taschen Publ., 2021. 573 p. (In English)

Статья поступила в редакцию: 09.08.2022

Одобрена после рецензирования: 16.10.2022

Дата публикации: 25.12.2022

The article was submitted: 09.08.2022

Approved after reviewing: 16.10.2022

Date of publication: 25.12.2022