

**САЛОМЕЯ, ЮДИТ, МЕЛИЗАНДА – «ТРИ ГРАЦИИ»
СИМВОЛИСТСКОГО ТЕАТРА (СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ
ГЛАВНЫХ ГЕРОИНЬ ОПЕР Р. ШТРАУСА, Б. БАРТОКА И К. ДЕБЮССИ)**



Символизм как художественное течение впервые заявил о себе в литературе. Символистская поэзия и драматургия, наравне с теоретическими работами крупнейших представителей соответствующего направления, изобиловали призывами к трансцендентному пониманию мира, «где всё едино, свет и ночи темнота» [1, с. 55]. Зримым олицетворением такого единства литературный символизм полагал неразрывную связь слова и музыки. К примеру, в 1890-е годы появилось эссе Стефана Малларме «Музыка и литература», определяющее глубинную сопряжённость этих видов художественного творчества: «Музыка и литература – два сменяющихся лика того феномена, который я назвал Идеей: один из них окутан сумраком, другой сияет ясностью» (цит. по: [4, с. 298–299]). Ещё ранее, в 1874 году, программное стихотворение «Искусство поэзии» Поля Верлена открывалось словами: «О музыке на первом месте!» [2, с. 195]. Тем самым целенаправленно подчёркивалась приоритетная роль музыки для понимания сущностных основ символизма в целом и символистской литературы в частности.

Более того, представляется уместным говорить даже о «музыкальных истоках» символизма. Так, его предтечей нередко называют Рихарда Вагнера – композитора, чьи философско-эстетические искания явились прямым предвестием символистской трактовки искусства. (О подобном значении вагнеровского наследия писали Ш. Бодлер и С. Малларме.) Присущее Вагнеру понимание театра как храма и драматического произведения как мистерии было в дальнейшем развито символистской литературой. По сути, музыка (прежде всего, позднеромантическая опера) послужила одним из существенных истоков для символизма.

Учитывая сказанное, представляется неудивительным, что и символистская драма привлекала внимание композиторов, стремившихся к её воплощению в музыкальном театре рубежа XIX–XX веков. Символизм, обнаруживавший свои истоки в операх Вагнера, неустанно тяготел к самореализации в оперных сочинениях.

Согласно утверждению современного исследователя, «...музыкальный символизм достигает вершины в опере и, в частности, в трёх шедеврах, совсем разных, но в чём-то схожих: “Саломея” Штрауса, “Пеллеас и Мелизанда” Дебюсси, “Замке герцога Синяя Борода” Бартока» [4, с. 312]. Именно вышеупомянутые произведения и будут рассмотрены в данной статье. Её целью является сравнительный анализ образов главных героинь указанных опер, включая обнаружение сходных черт и различий, вероятную преемственность и т. п.

Символистское искусство репрезентировало новый тип женского персонажа, именуемый *«la femme fatale»* (франц. «роковая женщина»). Подобная женщина олицетворяла собой любовь, губительную для мужчин, символизируя неодолимую притягательность женской природы и выступая носительницей разрушительных страстей. Среди её наиболее известных предшественниц в истории мировой культуры фигурировали апокрифическая Лилит (антипод Евы), библейские Далила или Саломея. Последняя стала излюбленным персонажем символистов, и расцвет популярности этого образа принято соотносить именно с этим направлением в искусстве. Так, явственно возросший интерес к истории Саломеи прослеживается в живописи (хотя европейские художники на протяжении многих столетий изображали эту библейскую героиню). Один только Гюстав Моро обращался к образу Саломеи четырежды, создавая работы, близкие по композиции и цветовому решению, словно видение дочери Иродиады неотступно преследовало художника. Об указанных вариантах «портрета» Саломеи, приобретающих особое значение в жизни современного человека, на страницах знаменитого романа «Наоборот» рассуждал Ж.-К. Гюисманс. В литературе вершинной интерпретацией данного образа явилась драма Оскара Уайльда «Саломея» (1891). Написанная на французском языке, она была высоко оценена мэтрами символизма. Так, С. Малларме писал Уайльду: «Я восхищён тем, что в Вашей “Саломея”, где всё выражено ослепительно точными

словами, в то же время на каждой странице ощущается что-то невысказанное, неуловимое, как сновидение или мечта» (цит. по: [6, с. 19]). Цитируемым высказыванием в полной мере удостоверяется «исключительное» положение пьесы Уайльда, рассматриваемой в качестве «идеальной модели» символистской драмы.

Героиня, запечатлеваемая писателем, безусловно, соответствует типу «роковой женщины». Один из вариантов «*la femme fatale*» – женщина-хищник, ведомая инстинктами и олицетворяющая роковое (для других и самой себя) сладострастие. Подобную женщину отличает особая жажда жизни, которая в своих крайних проявлениях оборачивается жаждой смерти. Женщина-хищник выступает смертоносным искушением в жизни героя-мужчины, чреватый физической или духовной гибелью, стремится увести его прочь от Истины, Бога и т. п. Саломея Уайльда притягательна своим ледяным очарованием («Как она бледна! Я никогда не видел, чтобы она была так бледна» [7, с. 561]), недаром другие персонажи драмы сравнивают главную героиню с луной, которая «...похожа на мёртвую женщину. Можно подумать, что она ищет мёртвых» [7, с. 559]. Именно луна, светя отражённым солнечным светом и быстро переходя из одной фазы в другую, олицетворяет женскую красоту и эмоциональное непостоянство; луна становится одним из важнейших символов в творчестве символистов. «Мужчина – заходящее солнце, затмеваемое полной луной женского рока» [5, с. 636], – так характеризует «Саломею» Густава Климта современный исследователь.

Трактовка упомянутой героини, предлагаемая Рихардом Штраусом, ещё более, чем в драме Уайльда, акцентирует внимание на чувственной стороне образа Саломеи. Мотивы сладострастия и роковой притягательности царевны Иудейской воплощаются Штраусом прежде всего посредством её музыкального тематизма. Последний характеризуется сложностью ритмического рисунка, изощрённой интонационной структурой, во многом предопределяемой обильным использованием хроматики. По мнению Ф. Клодона, «злоупотребление хроматизмом, сверхтончённое отношение к звучанию» [4, с. 299] могут рассматриваться как основные признаки символизма в музыке.

Помимо Саломеи, в европейском искусстве на протяжении многих веков присутствовал ещё один образ женщины с отрубленной головой мужчины – это Юдифь. Многие столетия ветхозаветная Юдифь и новозаветная Саломея выступали как персонажи-антиподы. Если Юдифь была в буквальном смысле слова

героиней, освободительницей своего народа, то Саломея представляла собой, скорее, антигероиню, поскольку из-за её прихоти был умерщвлён Иоанн Креститель. Но в искусстве символизма грань между Саломеей и Юдифью вуалировалась посредством активно эксплуатируемого мотива обольщения. Разумеется, в канонических текстах Юдифь описывалась как женщина благочестивая, однако идея обольщения исподволь присутствовала в её истории, – ведь красота Юдифи неизбежно должна была привлечь внимание Олоферна. В творчестве же символистов именно чувственная привлекательность обеих героинь выдвигалась на первый план. Различие между упомянутыми образами окончательно было преодолено Г. Климтом. На его картине «Юдифь и Олоферн» (1901) отсутствовал предмет, на протяжении многих веков служивший опознавательным знаком Юдифи, – меч Олоферна (этим мечом женщина отрубила голову полководцу). Благодаря указанному атрибуту даже на предшествующих полотнах символистов можно было безошибочно отличить Юдифь от Саломеи. Не случайно упомянутая картина Климта вскоре получила второе, неавторское название – «Саломея», хотя собственно «Саломею» Климт создал позднее, в 1909 году. Юдифь у Климта – символ сладострастия, победы женщины над мужчиной с помощью не физической силы, но женского магнетизма; здесь совершенно отсутствует героический аспект, и отождествление Юдифи и Саломеи, по сути, оказывается неизбежным.

Вряд ли можно считать случайностью то, что главную героиню оперы Белы Бартока «Замок герцога Синяя Борода» зовут Юдит (венгерский вариант Юдифи). Выбор имени последней жены Синей Бороды в интерпретации этой легенды у разных авторов приобретает, как правило, символическое значение. Известно, что либреттист оперы Бела Балаж опирался на сказку «Синяя Борода» Шарля Перро и пьесу «Ариана и Синяя Борода» Мориса Метерлинка. Перро не дал имени последней жене Синей Бороды, а Метерлинк назвал её Арианой, фактически отсылая читателя к древнегреческому мифу о Тезее, лабиринте Минотавра и сильной духом Ариадне, дочери критского царя. Юдит у Балажа и Бартока – также по-своему сильный персонаж. Она приходит в обитель Синей Бороды, твёрдо намереваясь вдохнуть новые силы и в замок, и в его хозяйина, подарить им возможность иной жизни, хотя бы ценой своей собственной. Страстность – черта характера, которая роднит Юдит и Саломею Уайльда–Штрауса. Выход этой страсти в

пограничное состояние между жизнью и смертью с полным основанием позволяет отнести обе оперы к экспрессионистским сочинениям. Любовь Юдит к Синею Бороде – такая же роковая страсть, губительная для самой героини, как и любовь Саломеи к Иоканаану. Однако Юдит стремится не завладеть любимым мужчиной, а спасти его, поэтому возникающие параллели между упомянутыми персонажами представляются не столь уж очевидными. Тем не менее, каждая героиня готова кардинально изменить собственную жизнь ради избранника. Юдит покидает своих близких, явно недовольных её выбором жениха: «В траур мать моя оделась, меч отец уж приготовил, брат коней седлает резвых...»¹. Саломея проявляет интерес к жизни пророка, к его вере, к неведомому Богу («Кто он, Сын Человеческий?» [7, с. 565]), Который должен быть, по мнению царевны, таким же особенным, как и проповедующий о Нём.

Следует заметить, что близость этих героинь подтверждается музыкальными средствами. Предваряя открытие последней двери замка, Юдит пытается расспросить Синюю Бороду о его прежних жёнах. В этом эпизоде партия оркестра, изобилующая хроматизмами и напряжёнными интонациями, близка музыкальной характеристике Саломеи. Запечатлеваемая Бартоком звуковая «атмосфера обольщения» свидетельствует, что Юдит вполне способна применять свои женские чары для воздействия на мужчину. Тем самым родство упомянутых натур обнаруживается благодаря их стремлению, так или иначе, следовать влечениям собственной женской природы.

Модификацией образа роковой женщины является женщина-ребёнок, легко соединяющая в себе взрослое и детское. Как отмечает современный исследователь, «“роковая женщина” часто является и женщиной-ребёнком, творящей зло непреднамеренно и неосознанно» [3, с. 248]. Женщина данного типа, наряду с женщиной-хищником, более склонна доверять своим инстинктам, чем доводам разума. Определение женщины-ребёнка без труда может быть адресовано Саломее, что придаёт своеобразную остроту характеристике персонажа, балансирующего на грани между пороком и невинностью («Я была целомудренна, но ты наполнил мои жилы огнём...» [7, с. 452]). Но женщина-ребёнок – это и Мелизанда Метерлинка–Дебюсси, на что указывает, к примеру, в финале пьесы король Аркель, уподобляя невестку старшей сестре её собственной дочери. По-видимому, названной героине трудно встать в один ряд с Саломеей и Юдит. И всё же Мелизанда в достаточной степени соответствует

определению роковой женщины: она приносит несчастье (пускай и без такового намерения) любящим её мужчинам – Голо и Пелласу. Молодость Мелизанды, как и молодость Саломеи, только подтверждает эту характеристику. Юдифь, согласно библейской традиции, называют «молодой вдовой»; однако существует апокрифическая иудейская версия «Книги Юдифи», в которой главная героиня именуется «девой». О тенденции к сближению характеризующих женских персонажей пишет и венгерский музыковед Йожеф Уйфалуши: «Образ Мелизанды часто фигурирует в венгерской поэзии того времени. В одном из стихотворений Ади мы узнаём её под именем “белой женщины крепости”, в драме Белы Балажа и опере Бартока – под именем Юдит» [8, с. 100].

Хрупкая Мелизанда более напоминает женщину, чем является ею; это специфический вариант «la femme fatale» – женщина-призрак, женщина-кукла. Она лишена своей исконной сути, не способна быть женщиной и матерью (дочь Мелизанды, родившаяся преждевременно, обречена природой на скорую смерть). В такой женщине исчезает «содержание», остаётся лишь «форма» – внешняя красота, которая выступает объектом любования: «...здесь бесплодность выражает нежелание бороться, жить, творить...» [3, с. 249]. Всё это присутствует в Мелизанде – неспособность «бороться и жить», видимая бесплотность и сомнамбуличность, устремлённость к вечному сну (она умирает тихо, без мук, просто засыпая и переходя, наконец, в естественное для себя состояние). Показательно, что в музыке Дебюсси, с её возвышенным и светлым звучанием, сцена смерти Мелизанды лишена трагизма. Данный персонаж фактически представляется неким подобием женщины, её «отсветом»-химерой.

Указанный тип эфемерной женщины в искусстве символизма порой именуется женщиной-ангелом, «причём зачастую этот ангел оборачивается в декадансе ангелом смерти» [3, с. 249]. Однако с большим основанием можно было бы назвать так Саломею – холодность и жестокость её красоты, её невинности явно ассоциируются с чистотой ангела смерти. При этом символистский женский образ фактически замыкается в роковое кольцо: от женщины-зверя, носителя стихийно-разрушительной страсти, к женщине – ангелу смерти, равно возвещающему уничтожение и гибель всего, но во имя достижения некоей высшей цели. Иными словами, стержневой чертой, характеризующей образ женщины символистского искусства, является неизбежность близкой смерти. Эта неизбежность предопределяет судьбы

Проблемы музыкального театра

всех упомянутых героинь: Саломея добивается умерщвления пророка и гибнет сама; Юдит приносит себя в жертву Синей Бороде, умирая если не физически, то духовно; Мелизанда принимает «вечный сон» как освобождение от тягот безрадостной жизни. Образная эволю-

ция «от Саломеи к Мелизанде», от переизбытка жизненных сил к их угасанию, – таков и путь символизма в целом. Вернее, путь, ведущий от романтизма с его страстями к их исчерпанию в символизме, герои и героини которого уже «обескровлены» от рождения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цитаты из либретто оперы приводятся по изданию: Барток Б. Замок герцога Синяя Борода: клавир. М.: Музыка, 1969 (перевод с венгерского Н. Рождественской).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодлер Ш.* Цветы зла. СПб.: Азбука, 2013. 448 с.
2. *Верлен П.* Избранная лирика. СПб.: Азбука, 2011. 320 с.
3. *Кабанов А.* Образ женщины в декадентском искусстве // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 3. С. 246–250.
4. *Клодон Ф.* Музыка // Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / ред.-сост. Ж. Кассу. М.: Республика, 1999. С. 287–312.
5. *Палья К.* Декадентское искусство // Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. С. 624–643.
6. *Уайльд О.* Письма. СПб.: Азбука, 2010. 416 с.
7. *Уайльд О.* Собрание сочинений. М.: АСТ–Астрель, 2010. 1083 с.
8. *Уйфалуши Й.* Бела Барток: Жизнь и творчество. Будапешт: Корвина, 1971. 392 с.

REFERENCES

1. *Bodler Sh.* Tsvety zla [The Flowers of Evil]. St. Petersburg: Azbuka Press, 2013. 448 p.
2. *Verlen P.* Izbrannaya lirika [Selected Poems]. St. Petersburg: Azbuka Press, 2011. 320 p.
3. *Kabanov A.* Obraz zhenshchiny v dekadentskom iskusstve [The Image of a Woman in Decadent Art]. Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Comprehension. Ability]. 2009. No. 3. P. 246–250.
4. *Klodon F.* Muzyka [Music]. Entsiklopediya simbolizma: Zhivopis', grafika i skulptura. Literatura. Muzyka [Encyclopaedia of Symbolism: Painting, Graphics and Sculpture. Literature. Music]. Compiled and edited by G. Kassu. Moscow: Respublika Press, 1999. P. 287–312.
5. *Pal'ya K.* Dekadentskoe iskusstvo [Decadent Art]. Pal'ya K. Lichiny seksual'nosti [Masks of Sexuality]. Ekaterinburg: Urals State University, 2006. P. 624–643.
6. *Uail'd O.* Pis'ma [Letters]. St. Petersburg: Azbuka Press, 2010. 416 p.
7. *Uail'd O.* Sbranie sochineniy [Collected Works]. Moscow: AST–Astrel' Press, 2010. 1083 p.
8. *Uyfalushi J.* Bela Bartok: Zhizn' i tvorchestvo [Bela Bartok: Life and Creative Work]. Budapest: Corvina Press, 1971. 392 p.

САЛОМЕЯ, ЮДИТ, МЕЛИЗАНДА – «ТРИ ГРАЦИИ» СИМВОЛИСТСКОГО ТЕАТРА (СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ ГЛАВНЫХ ГЕРОИНЬ ОПЕР Р. ШТРАУСА, Б. БАРТОКА и К. ДЕБЮССИ)

Данная статья посвящена важнейшим аспектам концептуального истолкования образа женщины в символистском музыкальном театре. В центре внимания исследователя – три женских персонажа из немецкой, французской и венгерской оперы; параллели между упомянутыми образами представляют особый интерес в силу их приоритетного значения для искусства сим-

волизма. Сущностное постижение указанных персонажей предполагает анализ не только соответствующих оперных сочинений, но и литературных драм, положенных в основу либретто. Как отмечает автор статьи, в символистских театральных произведениях доминирует тип роковой женщины. Наглядным образцом последнего выступает Саломея Р. Штрауса – один из

наиболее примечательных женских образов, созданных искусством символизма. Наряду с этим, Юдит Б. Бартока и Мелизанда К. Дебюсси, каждая по-своему, репрезентируют данный женский образ. Юдит по темпераменту близка к Саломее; обеих героинь отличают настойчивость и страстность. Мелизанда – существо, подобное ангелу, – олицетворяет собой противоположный полюс характеризуемого женского образа.

При этом все названные героини соответствуют типу роковой женщины как носительницы губительного чувства: они символизируют любовь, исходом которой может быть только смерть.

Ключевые слова: образ женщины в символистском искусстве, музыкальный театр символизма, «Саломея» Р. Штрауса, «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока, «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси.

**SALOME, JUDIT, MELISANDE AS «THREE GRACES»
OF SYMBOLIC THEATRE (SIMILARITIES AND DISTINCTIONS
OF THE MAIN WOMEN'S CHARACTERS IN OPERAS
BY R. STRAUSS, B. BARTOK, C. DEBUSSY)**

The article is devoted to the most important aspects of the conceptual interpretation with respect to an image of a woman in symbolic musical theatre. There are three women's characters of German, French and Hungarian operas at the centre of researcher's attention. The parallels between the mentioned images are of interest owing to their priority significance for symbolist art. Comprehending of the essence conformably to the marked characters assumes analytical study of the appropriate opera works and literary dramas which are the basis of the librettos. As the author of the article notes the type of «la femme fatale» predominates in symbolist theatrical works. The graphic example of this type is Salome by R. Strauss – one of the most remarkable images created by sym-

bolist art. Besides that Judit by B. Bartok and Melisande by C. Debussy also represent this image of woman (each of them in her own way). The temperament of Judit is similar to Salome's one, both characters are notable for persistence and passion. Melisande is an angel-like creature which personifies herself the opposite pole of the characterized woman image. to both of them. Moreover all the named women characters correspond to the type of «la femme fatale» as bearer of the ruinous feeling: they symbolize a love which can finish only in death.

Key words: image of a woman in symbolist art, musical theatre of symbolism, «Salome» by R. Strauss, «The Duke Blue-Beard's Castle» by B. Bartok, «Pelleas et Melisande» by C. Debussy.

Маркова Анна Сергеевна

аспирант кафедры гуманитарных дисциплин,
преподаватель факультета среднего профессионального образования
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

Россия, 410012, Саратов

e-mail: heterocephalusgraber@gmail.com

Markova Anna S.

postgraduate student at the Department of Humanities,
lecturer at the Faculty of Specialized secondary education
Saratov State L. Sobinov Conservatoire

Russia, 410012, Saratov

e-mail: heterocephalusgraber@gmail.com

