

Мария Сергеевна Шуткова

shutkova.maria@mail.ru

Аспирантка Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (руководитель научной работы — канд. иск., доц. Е. В. Ровенко)

Maria S. Shutkova

shutkova.maria@mail.ru

Graduate student of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Director — Ph.D., Assoc. Prof. E. V. Rovenko)

Художественный мир пьесы М. Метерлинка «Ариана и Синяя Борода» в интерпретации П. Дюка: работа композитора с текстом драматурга

Аннотация

Статья посвящена опере Поля Дюка (1865 – 1935) «Ариана и Синяя Борода» — единственному произведению французского композитора в данном жанре. В статье рассматривается история создания оперы (она становится неотъемлемой частью социально-политической обстановки Франции рубежа XIX – XX веков); также описан процесс работы Дюка над текстом либретто, в качестве которого выступила одноименная пьеса бельгийского драматурга М. Метерлинка: композитор в соответствии со своими представлениями о характере главной героини вносит коррективы в оригинальный текст. Однако мотивацией для изменений вербального компонента служат задачи уже музыкального порядка: Дюка старается как добиться удобства при вокализации, например, меняя слова местами, так и уравновесить форму оперного целого, добавляя новые фрагменты в оригинальный текст.

Ключевые слова

Поль Дюка, Морис Метерлинк, «Ариана и Синяя Борода», суфражизм, либретто, музыкальная просодия

The Artistic World of Maurice Maeterlinck’s drama “Ariane et Barbe-Bleue” in view of Paul Dukas: The Composer’s Work on the Playwright’s Text

Abstract

The article covers the issues concerning Paul Dukas’s opera “Ariane et Barbe-Bleue” that happened to be the only operatic project in composer’s oeuvre. The history of the creation of the opera (it was firmly fitted into socio-political context of fin-de-siècle France) is taken under consideration as well as the process of Dukas’ work on the text of the libretto, which was presented by the play of the same name by the Belgian playwright M. Maeterlinck: the composer, in accordance with his ideas about the character of the main character, makes text changes of the original literary source. However, modifications of the verbal component seem to be driven by musical purposes themselves: Dukas tries both to achieve a comfortable singing by changing, in particular, the words in places, and to balance the whole composition by adding new fragments to the original text.

Keywords

Paul Dukas, Maurice Maeterlinck, “Ariane et Barbe-Bleue”, libretto, suffragism, musical prosody

І. История создания произведения и возможные интерпретации художественного смысла оперы

Опера «Ариана и Синяя Борода» Поля Дюка была создана в 1907 году. Сюжет пьесы Метерлинка, положенной в основу либретто, варьирует легенду о Синей Бороде¹. Это единственный законченный оперный проект Дюка. 24 июля 1899 года композитор пишет издателю Ж. Дюрану о том, что приступает к созданию собственного произведения, «чего-то невообразимого [choutte]», не раскрывая секрета: «Это не соната!»² [9, 110] — замечает он. Речь шла об опере по драме Метерлинка. Причина радости композитора крылась в том, что Дюка наконец получил право на использование оригинального текста в качестве либретто: изначально предполагалось участие Эдварда Грига в реализации этого проекта, но последний ответил отказом (см.: [16, 112]; [19, 144]).

Вскоре Дюка написал восторженное письмо Метерлинку: «Я страстно желал, чтобы «Ариана» оказалась у меня, я жил в мире Вашей пьесы, постепенно осознавая, как она пробуждается в музыке! Кажется, что весь мир станет свидетелем тайны и даст мне оценку заранее, уже тогда, когда будут говорить о Вашей пьесе! Извините мне мою слабость. <...> Я с ужасом жду момента ее появления в книжном магазине... когда мне будет казаться, что я сочиняю на городской площади <...>»³ [9, 129]. Дюка старался держать Метерлинка в курсе творческого процесса, предлагая писателю ознакомиться с музыкальным решением первого акта оперы сразу же по окончании его чернового варианта: «...если хотите, могу Вам его продемонстрировать, хотя, мне кажется, [при игре] на рояле Вы не получите ясного впечатления об этой музыке» [9, 130].

Музыка оперы была готова уже в 1905 году. 10 февраля того же года Дюка и Метерлинка подписывают контракт в издательстве Дюрана на публикацию партитуры композитора (см.: [19, 148]). Постановка оперы была запланирована на конец февраля 1907 года в *Opéra-Comique*. Ее директор, Альбер Карре, памятуя о, мягко говоря, не очень удачном сотрудничестве с Метерлинком⁴, всё же желал, чтобы «Ариана» прозвучала именно здесь. Как ни странно, Метерлинка был не против, о чем Карре написал композитору. Однако, среди прочего, Карре интересовал вопрос, для кого предназначена роль Арианы: «Можем выбрать из тех [певиц], на кого стоит рассчитывать, учитывая Ваши пожелания» (цит. по: [16, 159]). Директору *Opéra-Comique* очень не хотелось видеть в заглавной роли Жоржетту Леблан (возлюбленную писателя), известную своим скандальным характером (см.: [16, 159 – 160]). Но сам Дюка настаивал на этой кандидатуре: во-первых, он не хотел

¹ Ариана — жена герцога Синяя Борода — решает прояснить судьбу его предыдущих жен и ради этого соглашается приехать в замок, несмотря на предостережения местных крестьян. В отсутствие Синей Бороды вместе с кормилицей Ариана намеренно занимается поиском жен герцога и отпирает шестью серебряными ключами двери, за которыми таятся драгоценности. Седьмая дверь открывается особым, золотым ключом, которым герцог запрещает пользоваться, и ведет в подземелье, где заперты пять женщин. Ариана открывает дверь, за которой слышится странное приглушенное пение. Внезапно вернувшийся Синий Борода заталкивает Ариану в подземелье, но она не теряется; целенаправленно находит жен герцога в темноте, выводит их на свет, разбивая стеклянную заслонку, закрывающую выход к морю. Но спуститься по отвесному склону на морское побережье не представляется возможным — приходится вернуться в замок. Синяя Борода вступает в схватку с крестьянами, возмущенными произволом ненавистного герцога-тирана, и оказывается ранен. Крестьяне несут пленного герцога в замок и просят Ариану с ним расправиться. Однако она проявляет к герцогу милосердие, сохраняет ему жизнь и покидает мрачную крепость вместе с кормилицей, предлагая остальным женщинам последовать за ней. Но никто не откликается — освобожденные молча взирают на свою спасительницу, провожая ее взглядами (поэтому пьеса Метерлинка носит подзаголовок «Тщетное освобождение»).

² Здесь и далее перевод выполнен автором настоящей статьи.

³ Оригинал цитаты: «J'eusse tant désiré qu'Ariane fût à moi seul pendant que je vis dans votre poème et que peu à peu je le vois s'éveiller à la vie musicale ! Maintenant il va me sembler que tout le monde est le témoin de ce mystère et que d'avance on me critique en vous jugeant ! Pardonnez-moi cette faiblesse. <...> Je redoute surtout le moment de l'apparition en librairie ... quand j'aurai l'air de composer sur la place publique <...>». — *Прим. ред.*

⁴ Речь идет о постановке «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси. См.: [19, 146].

ссориться с Метерлинком; во-вторых, Леблан подходила по своему характеру на роль Арианы.

Муза Метерлинка, она вдохновила его на создание многих женских персонажей, которые исследовательница Б. Кнапп называет «сильными женщинами» («*femmes fortes*») [13, 87]. Подчеркивая цельность характера Леблан, Кнапп отмечает, что певица была «динамична, проницательна, она могла выстоять под натиском превратностей судьбы, от которых Метерлинк предпочел бы скрыться» [13, 92].

Премьера прошла в *Opéra-Comique (Salle Favart)* 10 мая 1907 года с огромным успехом и сопровождалась лестными отзывами критики, касающимися прежде всего оценок драматургии оперы, музыкального стиля, яркости постановки⁵. Утонченно-символистский строй оперы, сложность аллегорических образов, вербальных, визуальных и музыкальных символов инспирировали восприятие «Арианы» как сложного произведения с точки зрения философского подтекста и средств его воплощения.

Однако в определенной журналистской среде, прежде всего в Америке, фокус рассмотрения оперы сместился с собственно художественного на социально-политический. Так, в *New York Times* можно прочесть: «Весь Париж, особенно “весь феминистский Париж” [tout Paris feminine], хвастающийся своей прогрессивностью и проницательностью [intelligence], обсуждает новую оперу, поставленную в *Opéra Comique*» [18, 6]. А уже в преддверии нью-йоркской постановки директор *Metropolitan Opera* Джулио Гатти-Касацца, имея в виду и оперу Дюка, отмечал, что «весь мир говорит о суфражистках» (цит. по: [19, 142]).

Итак, можно наметить две тенденции в интерпретации произведения Дюка: 1) «Ариана» трактуется как квинтэссенция символистской драмы (ярчайший пример подобного «прочтения» — критическая статья Оливье Мессиана [14]); 2) «Ариана» рассматривается как произведение с особым социальным подтекстом, учитывающее самые важные и актуальные проблемы, касающиеся общественного строя и социально-политического климата. Стоит отметить, что оба аспекта заданы самим композитором, который, корректируя текст Метерлинка, расставляет специфические смысловые акценты. Однако внимание в настоящей статье фокусируется не на символистском прочтении пьесы Метерлинка (ведь оно отображено, прежде всего, в музыкальном слое оперы, в лейтмотивной структуре, в специфике соответствия гармонических решений и образного строя произведения), а на втором из отмеченных аспектов, так как он в большей мере связан с работой Дюка над текстом Метерлинка.

II. Попытки Дюка самостоятельно написать либретто, выбор текста Метерлинка и мотивировка внесенных в текст пьесы изменений

Дюка был чрезвычайно одарен литературно. Он оставил богатое наследие в виде критических статей, рецензий, рассуждений о музыке. Однако композитор не был склонен к отрывистой декларации музыкально-эстетических принципов. Лаура Уотсон, ирландская исследовательница творчества Дюка, указывает на широкий спектр тем, которые затрагивал композитор в своих статьях: «важность оригинальности и искренности; развитие текстомузыкальной эстетики; эволюция музыки в контексте драмы, с особым вниманием к вагнеровскому “совокупному произведению искусства”; и — стремление установить связь между современными завоеваниями музыкального искусства и историческими корнями, которые предвосхищали будущее» [20, 64].

Учитывая интересы композитора в сфере музыкальной эстетики, можно констатировать, что соотношение *музыки и слова* в произведениях Дюка с вербальным компонентом составляет особую проблему, ключ к осознанию которой дают не столько теоретически оформленные взгляды Дюка, сколько сами его творческие установки: «для

⁵ Кроме того, опера была еще исполнена 14, 16, 18, 23, 25, 29 мая, а также 2, 7, 14, 21 и 28 июня. См.: [16, 183, 186, 246, 247, 248]. См. отзывы прессы: [7], [17], [18].

композитора было совершенно естественно сопрягать музыку с литературой, поскольку он был в высокой степени эрудированным и начитанным человеком» [20, 24]. Подобные эксперименты и интерес к вокально-инструментальным жанрам были характерны для Дюка еще в ранний период творчества, хотя, вероятно, такая ситуация могла быть связана с желанием Дюка получить Римскую премию (на конкурс необходимо было представить сочинение в жанре кантаты; еще в студенческие годы композитор завершил два произведения: «Гимн солнцу» [«Hymne au Soleil»] на текст из трагедии «Пария» [«Le Paria»] Казимира Делавиня [Casimir Delavigne] и музыкальную сцену [scène lyrique] «Велледа»⁶ [«Velléda»], оба 1888 года; затем последовала кантата «Семеле» [«Sémélé»] на слова Эжена Адени [Eugène Adenis], 1889⁷).

Вероятно, наиболее гармоничного и утонченного соотношения вербального и музыкального компонентов Дюка достиг в своей единственной опере «Ариана и Синяя Борода». Путь к «Ариане» был сопряжен с работой над четырьмя незавершенными оперными образцами: 1) «Хорн и Рименхильд» («Horn et Riemenhild», 1892), сюжет произведения навеян английским романом и некоторыми средневековыми шотландскими легендами⁸; 2) «Древо мудрости» («L'arbre de science», 1899), основанное на мотивах индуистской легенды; 3) «La Tempête» («Буря») по Шекспиру; 4) «Le Nouveau monde» («Новый мир»). Дюка пробует себя в роли либреттиста в этих операх, однако безуспешно⁹. Симон-Пьер Перре и Мари-Лор Раго так комментируют эту ситуацию: «Всю свою жизнь Дюка был в поисках либретто, которое отвечало бы его установкам, соответствовало бы его ожиданиям. Но, как мы увидим, этого не произойдет даже с “Арианой”. Его поиски в области либретто заранее были обречены на неудачу. <...> Несмотря на исключительные достижения Вагнера в создании либретто, а также своих соотечественников — Шоссона, д’Энди, Маньяра, он, недовольный результатом, откажется [в дальнейшем] от этой идеи. <...> Он пишет своему другу, Шарлю Борду: “Рекомендую Вам не слишком увлекаться созданием собственного текста, ибо музыка Вас потом запутает”» [16, 453].

Не реализовав своего намерения написать либретто самостоятельно, композитор пытается найти такой текст, который мог бы соответствовать его представлениям о качественной вербальной основе для оперы. Дюка принимает решение использовать оригинальный текст пьесы Мориса Метерлинка «Ариана и Синяя Борода» (наподобие того, как это сделал Дебюсси с текстом «Пеллеаса и Мелизанды»). Обращает на себя внимание тот факт, что и Дебюсси, и Дюка сочли возможным вносить определенные изменения в текст драматурга (в частности, сокращения «Пеллеаса и Мелизанды», произведенные Дебюсси, также можно считать модификациями пьесы, поскольку они смещают логические акценты). В письме Метерлинку от 6 октября 1901 года Дюка размышляет: «Безусловно, мы вольны вносить в текст коррективы, которые нам кажутся необходимыми? Например, в последние дни я спрашивал себя, уместны ли первые слова Арианы “Они не мертвы”. Не лучше ли оставить зрителя в сомнении до того самого момента, когда он увидит других женщин, после того как их услышит? Я также едва ли выступаю решительно за Ардиану. “Д”, кажется, здесь не иначе как для того, чтобы модифицировать мифологическое имя, к которому я привык в настоящее время и которое было бы лучше принять, если вы будете настаивать» [9, 129]¹⁰. Из приведенного письма логично заключить, что, хотя опера Дюка

⁶ Текст Фернана Бессие (Fernand Beissier); в качестве основы использовано произведение Шатобриана («Мученики, или Триумф христианской веры» («*Les Martyrs, ou le Triomphe de la foi chrétienne*», 1809). См.: [20, 26].

⁷ См. об этом неудачном опыте: [12, 15], [20, 28-29].

⁸ Уотсон поводит параллели исходной легенды с легендой о Тристане: [19, 142]. См. также: [21].

⁹ См. подробнее: [15, 205].

¹⁰ При подготовке первых переводных изданий пьесы (в 1899 – 1901 годах на немецком и английском языках) Метерлинк долго сомневался в написании имени героини. Оригинал цитаты: «Il va sans dire, n'est-ce pas, que nous restons libres de modifier ce qui nous conviendra dans le texte? Ainsi ces jours derniers je me demandais si la première parole d'Ariane "elles ne sont pas mortes" était bien convenable. Ne vaut-il pas mieux laisser le spectateur dans le doute jusqu'au moment où l'on voit les autres femmes après les avoir entendues? Je n'en tiens guère

для искушенного слушателя и представляет собой «многослойную материю» [20, 216], самому композитору не импонировали мифологические ассоциации (на них настаивает, например, Лаура Уотсон: [20, 216]).

По словам Уотсон, «последовательные изменения в тексте, произведенные Дюка, направлены на то, чтобы “нейтрализовать” основную мораль метерлинковского текста в интересах собственной интерпретации пьесы» [20, 38]. Сама Уотсон, а также исследователь В. А. Моор выделяют некоторые изменения в тексте и оригинально их трактуют (см.: [20, 37-49], [15, 217-223]). Причем поправки, внесенные композитором в текст, можно классифицировать по трем признакам:

- изменения, вызванные необходимостью скорректировать смысл текста и тем самым продемонстрировать авторское прочтение пьесы;

- изменения, произведенные с целью достичь максимального удобства при вокализации, интонировании фразы;

- изменения, вызванные, возможно, собственными литературно-поэтическими предпочтениями Дюка.

Большинство изменений, произведенных Дюка, в концентрированном виде представлены в названных трудах Уотсон и Моора. Однако философская подоплека принципиальных корректив, на наш взгляд, требует более подробного фундирования. Они касаются характера и смысла поступков заглавного персонажа.

III. Изменения в тексте, затрагивающие образ Арианы, и социальный феномен *la femme forte*

Внося некоторые коррективы в концепцию Метерлинка, Дюка, в первую очередь, стремится придать иной облик заглавной героине, по сути, наделить ее определенными чертами «сильной женщины» (*femme forte*) — и тем самым соотнести образ Арианы с одним из самых ярких социальных течений того времени, движением суфражисток (от фр. *suffrage* — избирательное право)¹¹.

Представляется сомнительным, что Дюка пытался в образе Арианы воссоздать портрет феминистки (по крайней мере, сам он не анонсировал подобные намерения), но такие качества главной героини оперы, как независимость, твердость в принимаемых решениях, напоминают о типичных чертах характера лидеров этого движения. Так, Л. Уотсон замечает: «Ариана пронизана европейским и американским духом [*Zeitgeist*] урбанизма, ибо в ней воплощен образ Новой Женщины, именно в то время, когда движение суфражисток набирало обороты. Статус главной героини *femme nouvelle* [новая женщина] подразумевал личную независимость и свободу в отношениях [*unconventional relationships*]» [19, 142].

non plus, décidément pour Ardiane. Le *d* semble être là qu'afin de modifier le nom mythologique auquel je suis habitué à présent et qu'il faudra bien qu'on accepte si vous l'imposez». — *Прим. ред.*

¹¹ Борьба женщин за избирательное право и право на образование во Франции берет свое начало в эпоху Великой французской революции. Однако женщины смогли добиться желаемого лишь в 1945 году(!). См.: [2]. Означенная борьба с особой интенсивностью развернулась на рубеже столетий. Не все организации, создававшиеся во Франции, отстаивали право женщин отдавать свой голос на выборах. Например, «Французская лига за права женщин», как отмечает исследователь И. Чикалова, «не считала актуальным предоставление женщинам политических прав», в то время как «Национальный Совет французских женщин» [*Conseil national des femmes françaises*] и «Союз борьбы за женское избирательное право» [*Union française pour le suffrage des femmes*] «выдвигали сходные требования: полное правовое уравнивание полов; интеграция женщин в общественную жизнь и допущение их на государственные должности наравне с мужчинами; принятие обществом единой морали для обоих полов; интеллектуальное развитие женщин и создание одинаковых программ обучения для мальчиков и девочек; свободный доступ женщин ко всем профессиям и введение равной оплаты за одинаковый труд; участие женщин в муниципальных выборах». Кроме того, в 1913 году «свою кандидатуру на пост президента Франции выдвинула Мари Денизар. Это событие феминистки расценили как принципиально важный шаг на пути к женской эмансипации» [6, 303].

Первое соответствующее изменение, внесенное Дюка, касается заглавия произведения. Дюка оставляет лишь первую часть названия всей пьесы («*Ariane et Barbe-Bleue*»), корректируя тот смысл, который вложил в заголовок сам Метерлинк: оригинальное название произведения драматурга звучит как «Ариана и Синяя Борода, или тщетное освобождение» («*Ariane et Barbe-Bleue, ou délivrance inutile*»). Такая интерпретация представляет события, происходящие в пьесе, в новом свете. Ариана, может быть, и не убедила женщин последовать за ней, однако — предоставила им возможность выбора; она увидела в девушках внутренний огонь и открыла их взорам истинную красоту души.

Далее, персонаж Арианы «под пером» Дюка приобретает *непоколебимую* уверенность в себе, твердость характера; все выражения, способные выдать внутренние колебания Арианы, композитор заменяет лексикой, которая несет в себе семантику активного действия¹².

Ярким примером таких замен может послужить реплика Арианы, обращенная к Синей Бороде: «Combien de temps ont-elles supporté la défense?» («Сколько времени выдерживали они запрет?») — у Метерлинка; «Combien de temps ont-elles subi la défense» («Сколько их заставляли соблюдать запрет?») — у Дюка. В пьесе вина за случившееся ложилась на плечи самих жен Синей Бороды: они не смогли выдержать запрет, потому и оказались (справедливо?) наказаны. Дюка, корректируя фразу Арианы, меняет смысл происходящего на противоположный: Герцог заставляет ему подчиняться безоговорочно, парализует волю его жен; благодаря изменению буквально одной этой реплики он превращается в тирана, вина которого доказана. В опере, стало быть, поступок Арианы выглядит необходимым и всецело оправданным.

В сцене с кормилицей (перед запретной дверью) осознанность действий Арианы репрезентирована заменой фразы: «Возможность совершить проступок редка и мимолетна» («*L'occasion de peut pécher est rare et fugitive*») на «Час для решительного действия редок и мимолетен» («*L'heure où l'on peut agir est rare et fugitive*»). На просьбу закрыть дверь, чтобы не слышать пение пленниц, Ариана у Дюка отвечает: «Я не хочу» («*Je ne veux pas...*») — вместо «Я не могу» («*Je ne peux pas...*»).

Как видно, в подобных случаях используются глаголы активного действия, в действительном залоге, в изъявительном наклонении. Дюка допускает также синтаксические изменения и перемену мест слов в предложении, влияющих на логическое ударение и смысл синтагм. Так, Ариана, обращаясь к кормилице и предлагая план действий, говорит: «Сначала нужно избежать повиновения» («*D'abord il faut désobéir*») — взамен реплики «Нужно сначала избежать повиновения» («*Il faut d'abord désobéir*»). Логический акцент на слове «сначала» подчеркивает, что Ариана прибыла в замок с определенными намерениями, которые ей не терпится претворить в жизнь.

Как видно, в опере Ариана благодаря произведенным Дюка изменениям предстает активной героиней, обладающей незаурядной силой воли и интеллектом (поскольку она заранее догадалась, еще до приезда в замок, что жены герцога живы). Эта особенность трактовки заглавного образа позволила критикам решиться на радикальные выводы. Так, Лаура Уотсон пишет: «...в опере запечатлен процесс разрушения гендерных ролей, который шел рука об руку с коренными переменами в обществе, подразумевающими признание за женщинами права на автономию, однополюе отношения [same-sex desire] и права на реализацию себя как полноценного гражданина общества. <...> Ариана подверглась нападкам [rattle] со стороны мужской части общества, в то время как *femmes Nouvelles* с энтузиазмом восприняли оперу» [19, 142].

В контексте феминизма истолковывает оперу и американский исследователь Остин Касвелл, который отмечает: «Ариана [в отличие от Мелизанды, героини «Пеллеаса и Мелизанды» — *М. III.*] материальна [apparent]: и в речи, и в действиях она сильна,

¹² В дальнейшем цитирование оригинального текста Метерлинка и текста в версии Дюка приводится по следующим изданиям: [11], [4].

прямолинейна, красноречива [articulate], решительна; в борьбу она вступает уже с четко сформулированными принципами. Она отрицает все, что связано с Мелизандой [имеется в виду специфика ее поведения — *М. Ш.*]: когда кормилица страшится, входя в большую залу в замке, Ариана уверенно заявляет: “Другие заблуждались, ввергая себя в страх, теперь они проиграли из-за собственных сомнений”. И позже, когда кормилица восхищена сиянием изумрудов, Ариана говорит: “То, что люблю я, — вещь куда прекраснее, чем камни”» [8, 208].

Однако не всем импонировал образ «новой женщины». Так, Жан Шантавуан¹³ был возмущен откровенностью речей и действий Арианы (например, обнимая женщин, она целует их плечи, груди и бедра) и говорил о главной героине с неприкрытым сарказмом: «...покидая Наксос, перед тем как появиться в замке Синей Бороды, она только Лесбос забыла посетить!» (цит. по: [16, 195]).

Комментируя сказанное, необходимо отметить, что такая критическая оценка адресована женщине эпохи декаданса. Так, А. Кабанов отмечает: «...андрогинность как соединение мужских и женских черт в одном существе является характерной чертой декадентского искусства; в понимании же Бердяева, это “высвобождение человека от тиранической власти пола”. Андрогин у Платона почти божество, совмещающее в себе мужское и женское, солнце и землю, разумное начало и сексуальную стихию. <...> ...в декадентском искусстве женщина всегда маскулинизируется, а мужчина становится настолько нежным и женственным, что более походит на девушку, чем на представителя сильного пола» [1, 170-171]. В многочисленных репликах Арианы, адресованных девушкам и кормилице, подразумевается любовь к свободе, реализуемая через волевое действие: это поведение, связываемое в культуре обычно с маскулинностью, с мужественной энергией, концентрируется в женском образе, в то время как Синяя Борода ведет себя нерешительно. В конце первого действия он не дает отпор крестьянам, а когда Ариана их мягко отстраняет, он смущенно, опустив глаза, рассматривает клинок шпаги. В третьем действии, будучи раненым крестьянами, герцог принимает заботу женщин, но никак не откликается на нее, и даже в финале, инстинктивно стремясь удержать Ариану, он делает в ее сторону робкий жест, не более¹⁴.

Позиция Дюка по вопросу эмансипации женщин не слишком ясна. В данном случае о некоторых взглядах композитора приходится судить буквально по одной-двум фразам. Но можно с уверенностью сказать, что Дюка, видимо, не слишком импонировала перспектива соотнесения художественного мира своей оперы — со сложным и не всегда положительно воспринимаемым в социуме явлением феминизма. В статье об «Ариане» композитор замечает: «Ариана не руководствуется феминистской мотивацией, а обладает сверхъестественной природой, верит в то, что женщины способны на те же действия, что и она» [10, 624]. Он комментирует отказ жен Синей Бороды последовать за Арианой психологическими мотивами, которые на уровне подсознания словно бы противостоят силе Арианы, ее устремленности к свободе: «Никто не хочет быть спасенным. Освобождение дорого стоит, ибо оно полно неизвестности; и мужчина (или женщина) предпочтет “привычное” рабство неизвестности, которая обрушит на него всю “тяжесть свободы”. И потом, истина — то, что никто не может объяснить, и правильнее, чтобы [человек] постиг её сам. Это не просто лучший путь, но и единственный возможный» [10, 623]¹⁵. Таким

¹³ Жан Франсуа Анри Шантавуан [Jean Henri Chantavoine] (1877 – 1952) — французский критик и музыковед; сотрудничал с такими изданиями, как *La revue hebdomadaire*, *Le menestrel* и другие.

¹⁴ Галерею «*femmes fortes*» в художественном мире Метерлинка впоследствии продолжит заглавная героиня «Монны Ванны» («*Monna Vanna*», 1902).

¹⁵ «Ариана уверена в своей миссии. Она знает, что женщины живы. Она считает, что она их спасительница, которую они с нетерпением ждут. Она берет контроль над ситуацией. Синяя Борода не вселяет ей никакого страха, равно как и сияние камней не обольщает ее своей красотой: *То, что я люблю, намного прекраснее самых красивых камней*. Она сразу же игнорирует запреты, поскольку ее натура подразумевает принятие немедленных решений и действие. Сначала она ищет запретную дверь и не останавливается при

образом, Дюка трактует оппозицию воли и безволия как проблему, связанную с познанием истины и пути к ней: то есть, по сути, в чисто философском ключе, а не с точки зрения гендерных представлений. Ариана и вправду при желании может трактоваться как обладатель истины именно в силу ее мужественности, в то время как Синяя Борода и женщины, из-за их малодушия и безволия, истину утрачивают: Ариана уносит знание о ней с собой, и ворота замка захлопываются, отрезая ее обитателей от познания истины навсегда. Недаром Остин Касвелл предлагает интерпретировать дихотомию «воля — малодушие», «активное действие — пассивность», которая персонализируется в образах, собственно, Арианы и девушек, в свете мифа об Ариадне (см.: [8, 204]). Причем, по мысли исследователя, образ Арианы может быть соотнесен не только с Ариадной¹⁶ с ее путеводной нитью (в данном случае эта нить метафорична, Ариана ведет девушек из подземелья к свету) — но и с фигурой Тесея(!), мужество, ловкости и сила которого позволили убить Минотавра и тем самым пройти обряд инициации, обряд обретения истины своего предназначения (см.: [8, 208])¹⁷.

Однако, несмотря на уместность (во всяком случае, закономерность) подобного толкования героев метерлинковской пьесы, Дюка иначе представляет себе диспозицию образов. Он, несмотря на закрепленное в ремарках слабовольное поведение герцога, признавая победу над пим Арианы уже в конце I акта (см.: [10, 624]), все же не отказывает Синей Бороде в мужественности как свойстве личности (быть может, на том основании, что в схватке с крестьянами он оказывается один против всех и не идет на попятную). Хотя Дюка и пишет, что «с первой же своей фразы Ариана доминирует», он интерпретирует образ Синей Бороды как выражение *мужественного* начала мира. Поэтому Ариана «не ненавидит Синюю Бороду, она, наоборот, его любит, как она любит все могущественное мироздание [toute puissance naturelle]», но «она противопоставляет могущественной силе свободу, равенство [également naturelle], все, что эта сила хочет поработить» [10, 624]. Когда герцог укрощает собственную натуру, он достигает *освобождения* — но способен он ее укротить именно благодаря *внутренней силе*, столь же присущей настоящей мужественности, сколько и настоящей женственности¹⁸.

Как видно, мотивация Дюка при изменении текста Метерлинка разнообразна, причем модификация текста пьесы выполнена настолько филигранно, что почти неощутима при первом знакомстве с оперой, однако оказывается концептуально определяющей при ближайшем рассмотрении. Возможно, концептуально самое важное из подобных изменений связано с первым словом, с которого Дюка начинает оперу, и которая во многом определяет ее атмосферу в целом. Если в первоисточнике первая реплика, порученная голосам невидимых людей за занавесом, наблюдающих приезд Арианы, отражает их любопытство («Вы видели ее в коляске?»), и лишь впоследствии некоторые голоса из толпы выкрикивают: «Смерть ему!», имея в виду Синюю Бороду, — то в опере сперва слышится на фоне нарастающего мрачного гула оркестра в *fis-moll* с фригийским оттенком крик хора «À mort!», а уже затем голоса подхватывают обсуждение приезда Арианы, ее облика и прочего.

Этот возглас сразу приковывает внимание, заставляя ощутить угрозу, исходящую со всех сторон, напряженный призыв к убийству. В ожидании осуществления невидимой угрозы зритель пребывает постоянно, и тон уже задан первым текстовым изменением, внедренным Дюка. Мрачное напряжение, не характерное именно для метерлинковской «Арианы и Синей Бороды», тем не менее, очень типично для художественного мира

виде бриллиантов, ибо они символизируют ее стремление к свету, “который всюду проникает, без усталости сияет и побеждает” <...>» [10, 624] (курсив и шрифтовые выделения оригинала).

¹⁶ Дюка противился подобной ассоциации, и неспроста. См.: [9, 129].

¹⁷ Лабиринт в древних культурах знаменовал ритуальный путь посвящения.

¹⁸ «Синяя Борода почувствовал смятение, когда Ариана смогла освободиться из-под его власти, ибо он сам преодолел свое инстинктивное поведение [il se libérait de la chaîne de l’instinct]. И, скорее всего, он единственный, кто по-настоящему смог добиться освобождения» [10, 625].

Метерлинка в целом, и Дюка, уловив эту особенность, тем самым «приобщает» «Ариану» к сумрачной символике иных пьес драматурга. По Метерлинку, смерть — «тот пункт, где собирается и замышляет против нашего счастья все то, что ускользает от нашей бдительности» [5, 6]. В мире Метерлинка часто «хотят умереть, чтобы стать еще счастливее» [3, 175]¹⁹.

В этом контексте пожелание уходящей Арины, ее реплика, замыкающая и оперу (и пьесу: «Прощайте, будьте счастливы!»), приобретает особое звучание, поскольку вступает в композиционную «перекличку» именно с репликой о смерти, открывающей оперу. Вербальная композиционная «рифма» усиливается повторением тематического материала, который придает ей несколько зловещий оттенок. Этот оттенок сродни тому, который чувствуется в опере Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода»: и музыкально-тематическая арка, и обреченность героя, констатирующего непреложность хода вещей и вечность царства мрака, наводят на мысль о невозможности счастья в том пространстве и времени, где находится замок герцога. Вероятно, такая же невозможность, тщетность надежд на счастье ощущается и в опере Дюка: во всяком случае, пожелание Арианы остается без ответа, и девушки молча закрывают за ней дверь, чтобы мир жизни, куда ушла Ариана, был навеки отделен от мира замка, подземелья, мрака и смерти.

¹⁹ Реплика Селизетты, замыслившей самоубийство.

Литература

1. Кабанов А. А. Образ андрогина в декадентском искусстве // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 2. С. 169-172.
2. Королева Т. В. Суфражистское движение во Франции в конце XIX – начале XX в. // Женщина в российском обществе. 2007. № 4. С. 3-22.
3. Метерлинк М. Аглавена и Селизетта // Метерлинк М. Синяя птица : Пьесы, стихотворения, рассказы / пер. с франц. Н. Любимова, вст. ст. и примеч. А. Михайлова. М.: ЭКСМО, 2006. С. 133-200.
4. Метерлинк М. Ариана и Синяя Борода, или Тщетное избавление / Пер. Н. Минского и Л. Вилькиной / Метерлинк М. Синяя птица : Пьесы, стихотворения, рассказы / пер. с франц. Н. Любимова, вст. ст. и примеч. А. Михайлова. М.: ЭКСМО, 2006. С. 201-228.
5. Метерлинк М. Смерть / Авториз. пер. И. Арденина; Обл. работы худ. С. Маклецова. СПб.: тип. М. Г. Корнфельда, 1914. 164 с.
6. Чикалова И. Р. Партии, профессиональные союзы, женские организации во Франции, Германии, Великобритании (1815 – 1914). Минск: Беларуская навука, 2015. 392 с.
7. Aldrich R. Opera of 'Ariane' superbly presented // New York Times. 1911. March 30. P. 7.
8. Caswell A. B. Maeterlinck's and Dukas' "Ariane et Barbe-Bleue": a feminist opera? // Studies in romanticism. 1988. Vol. 27. No. 2 (Summer, 1988). P. 203-220.
9. Correspondance de Paul Dukas. Vol. I: 1878 – 1914 / Rassemblée et présenté par S.-P. Perret. Paris: Actes Sud, 2018. 689 p.
10. Dukas P. Ariane et Barbe-Bleue // Les écrits de Paul Dukas sur la musique / Avant-propos de G. Samazeuilh. P.: Société d'édition française et internationales, 1948. P. 623-626. (Musique et Musiciens / Collection publiée sous la direction de F. Bonnet-Roy, R. Dumesnil, B. Gavoty).
11. Maeterlinck M. Ariane et Barbe-Bleue // M. Maeterlinck. Œuvres II. Théâtre. Tome 2 / Edition établie et présentée par Paul Gorceix. Bruxelles: Editions complex, 1999. P. 9-45.
12. Favre G. L'œuvre de Paul Dukas. Paris: Durand & Cie, 1969. 115 p.
13. Knapp B. Maurice Maeterlinck. New York: Twayne Publishers, A Division of C. K. Hall & Company, Boston, 1975. 200 p.
14. Messiaen O. Ariane et Barbe-bleue de Paul Dukas // Olivier Messiaen: Journalism 1935–1939 / Ed. by S. Broad. Surrey: Ashgate Publishing, 2012. P. 15-21.
15. Moore W. A. II. The Significance of Late Nineteenth-century French "Wagnérisme" in the Relationship of Paul Dukas and Édouard Dujardin. A Study of Their Correspondence, Essays on Wagner, and Dukas's Opera "Ariane et Barbe-Bleue" : diss. ... of D. of Ph. / Faculty of Graduate School of the University of Texas at Austin. Austin, 1986. xii, 392 p.
16. Perret S.-P., Ragot M.-L. Paul Dukas. Paris: Fayard, 2007. 557 p.
17. [Special Cablegram] New opera in Paris; Poem by Maeterlinck Set to Music — Miss Farrar's Success // The New York Times. 1907. May 12. Section C. P. 2.
18. [Unsigned] Maeterlinck's Idea of Women; In a New Version of "Blue Beard" the Belgian Dramatist Sketches Her Conquest of Man // New York Times. 1907. August 4. Section X. P. 6.
19. Watson L. Paul Dukas: Composer and Critic / Laura Watson. Woodbridge: The Boydell Press, 2019. 305 p.
20. Watson L. Paul Dukas's Music-Text Aesthetic: A Study of its Sources, Theory and Practice, 1981 – 1907 : Submit. for the degree of D. of Ph. / Trinity College. Dublin, 2008. 232 p.
21. William H. S. The Story of Horn and Rimenhild // Publications of the Modern Language Association of America. 1903. Vol. XVIII: New Series, Vol. XI. No. 1 (1903). P. 1-83.