

Краснова Ольга Борисовна

ТЕНЬ ЭДИПА: СПЕЦИФИКА РИТУАЛЬНОСТИ В ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ Б. БАРТОКА "ЗАМОК ГЕРЦОГА СИНЯЯ БОРОДА"

В статье предпринят анализ оперы Б. Бартока, раскрывающий соотношение в драматургии мифоритуальной триадности и символического арсенала сюжета. Предложен подход, в новом ключе соотносящий психологический и мифологический аспекты оперы. Автор приходит к выводу, что текст произведения отражает этапы лиминального ритуала, ведущего к обретению персонажем нового статуса и обмену стандартных ритуальных ролей. Материал статьи может использоваться в вузовских курсах по истории искусства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-3/24.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 3. С. 101-105. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7.036.7

Искусствоведение

В статье предпринят анализ оперы Б. Бартока, раскрывающий соотношение в драматургии мифоритуальной триадности и символического арсенала сюжета. Предложен подход, в новом ключе соотносящий психологический и мифологический аспекты оперы. Автор приходит к выводу, что текст произведения отражает этапы лиминального ритуала, ведущего к обретению персонажем нового статуса и обмену стандартных ритуальных ролей. Материал статьи может использоваться в вузовских курсах по истории искусства.

Ключевые слова и фразы: мистерия; символическая драма; мифоритуальный статус; драматургия; триадность; Природа и Культура.

Краснова Ольга Борисовна, к. соц. н., доцент

*Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alienor@inbox.ru*

ТЕНЬ ЭДИПА: СПЕЦИФИКА РИТУАЛЬНОСТИ В ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ Б. БАРТОКА «ЗАМОК ГЕРЦОГА СИНЯЯ БОРОДА»

Мифологизм как принцип творческого мышления Бартока – проблема, долгое время оставшаяся дискуссионной, – в последние годы все активнее входит в отечественную научную традицию. Функция мифа в художественном мире Бартока впервые была исследована в работе Т. Тальяна о «Светской кантате» [15], хотя уже Й. Уйфалуши [10] впервые упоминает о мифологизме как фундаментальном принципе мышления венгерского мастера, связывая его с важнейшей для него темой природной универсальности фольклора.

Миф в аспекте его действенной, а именно *ритуальной* основы являет себя как этический «подтекст» бартоковской концепции культуры и его формулы мира (см. работы О. Красновой [5], Е. Казанцевой [3]), ритуал как один из планов содержания оперы фигурирует в текстах А. Солодовниковой [7], А. Марковой [6]. В последнем случае исследователь справедливо указывает на наличие следов либо свадебного обряда, либо обряда жертвоприношения, связывая последний с темной сущностью Замка. Свадебный обряд «выпадает из поля зрения» автора, открывание дверей – жертвоприношение Замку [Там же, с. 140].

Однако представляется, что констатация *самого факта* обрядовости не вполне отражает своеобразие и удивительную глубину бартоковского замысла. Можно предполагать, что архаический аспект сюжета является не столько самостоятельным его планом, сколько развертывает свою семантику именно в специфическом *взаимодействии* с планом символистской драмы. Принципиальная семантическая неисчерпаемость этого текста (даже вне собственно музыкальной символики) делает правомерной попытку найти общий разрешающий «модус» для всех вариантов смысловой интерпретации «Замка...», общий логический ключ к загадке оперы.

Текст «Замка...» Б. Балажа, созданный по мотивам секейских баллад и прямо ориентированный на бартоковский музыкальный театр, традиционно считается образцом символистской «поэмы одиночества», основанной на коллизии «мужского и женского начал» [10, с. 113]. С этой точки зрения, коллизия «Замка...», если понимать её в мифологической универсальности, будет выглядеть драмой совершенно необычной. Прежде всего, её персонажи, будучи равноправны драматургически, неравноправны по своим символическому и мифоритуальному статусам. Собственно, уже такого персонажа, как Герцог, достаточно, чтобы перевести прочтение драмы на путь мифопоэтики. «Замок Герцога – его душа», – говорит Уйфалуши, осмысливший это обстоятельство в соответствии с символистской позицией Б. Балажа [Там же, с. 100], – но всё указывает на бесконечно более глубокое тождество: Герцог – это *и есть* Замок, его персонификация. Указывая на это, А. Маркова замечает, что конечной задачей является умиротворение и погружение в сон этой мрачной хтонической сущности, природа которой, впрочем, остается не названной.

Однако Замок и Герцог в тексте настойчиво сопоставлены с Пещерой и её хозяином, тьма и мрак – непреходящий атрибут Замка. Смысл такого образа в мифах традиционен: он принадлежит, прежде всего, к синонимам смерти (колодец, яма, пещера). Погружение в эту пещеру не что иное, как метафора перехода в иной мир, и приход Юдит в Замок есть в полном смысле слова нисхождение в Аид. Спутником её в этом случае является «проводник», принимающий души умерших и оценивающий их истинную стоимость. Согласно мифопоэтической традиции, пещера включена в комплекс «жизнь-смерть» не только как соединяющее их переходное пространство, место рождения и одновременно погребения, исток и конец [8, с. 311]. Более того: пребывание в таком «Аиде» есть шаг, предваряющий познание своей истинной сущности и судьбы.

Так вырисовывается, если всмотреться в него, важнейший смысловой слой легенды; провидится цель всего действия, которая в окончательной формулировке звучит как «обретение себя». Это – конечная точка, она-то и составляет кульминационную вспышку баллады, приходящуюся на её последние такты: Юдит узнает свое подлинное место – одна из жён **Герцога**. В такой развязке ощущается трагическая ирония, ибо нам явлен как будто бы образец беспрецедентной жертвенности, истинной и бесстрашной любви. В чём же логическая и «мифологическая» загадка баллады, явно отражающей ритуал инициации?

Герцог в мифопоэтическом пространстве является «обитателем пещеры», то есть врагом, хранящим тайную мудрость; одновременно, если Герцог и его «преисподняя» – одно, то Юдит ведёт по тёмным коридорам

сама воплощенная смерть. В ситуации прихода героини к суженому, таким образом, зеркально отражается похоронный обряд, что вполне естественно для мифологического текста. Назовем это своего рода «персефоной» стороной образа Юдит. Перед нами традиционное объединение свадебного и похоронного ритуалов в системе календарного мифа, повествования об умирающем и воскресающем боге. Конец легенды, в отличие от других её литературных вариантов (в особенности метерлинковского) даёт весьма любопытную картину «парада» стихий и времени суток, где Юдит уготована роль ночи, замыкающей дневной круг. Космогонический тон легенды здесь проступает особенно ясно, и Юдит не только, наконец, «отождествляется» с Герцогом, войдя в его обитель, не только сливается со смертью, войдя в пещеру, но и соединяется с ночью, становится ночью как одной из ипостасей смерти: хтонический облик обретен ею, но не присущ ей изначально.

Какую же функцию в пространстве календарного мифа имеет магическая необходимость узнать тайну, вызывающая в памяти «эдиповскую» мифологему? Традиционный заупокойный (как и свадебный) ритуал мог бы включать мотив доблестей умершего / брачующегося, но не его спутника. Поэтому одна всеобъемлющая тема «венчания со смертью» не даёт ответа на все вопросы легенды: тайна Замка «проваливается» в бездонный колодец расхожего символа «любовь-смерть». Но глубоко амбивалентна *природа самой Юдит*, и, возможно, это составляет главную смысловую пружину произведения. Спутник её, «всеми проклятый», определённо указывает на первый, «персефонин» слой образа героини. Однако в двуединстве свадьбы-похорон постоянно присутствует идея добровольности, готовности Юдит следовать за Герцогом. Это не только свадебный ритуал, но и обряд *искупления*, самоотдание, саморастворение Юдит в жертвенной любви. Каким же образом добровольность действий героини перерастает в страшное подчинение ритуальному механизму, втягивающему её во тьму (ведь Юдит жаждет света)?

Включение мотива тайны даёт неожиданный, одновременно узнаваемый и совершенно новый символический эффект. Со словами Юдит: «Я хочу всё здесь увидеть», – начинает работать самостоятельный смысловой ряд, своего рода второй план драмы, который может быть назван логикой *единоборства*. Юдит пришла отдаться мраку, она предана Герцогу, она вновь и вновь отказывается от мира («Зачем мне розы, свет?»). Но Юдит, как выясняется, и пришла справиться с мраком! Отсюда идёт отсчёт действия, построенного на своеобразном раздвоении логик:

А. Логика «жертвенного ритуала» (свадьбы-похорон), ведущая к предельному воссоединению Герцога – Юдит.

В. Логика единоборства, ведущая к торжеству «одной Юдит», к утверждению её «Я» и победе над мраком.

Разумеется, в этом втором плане заметно воздействие чисто романтической темы героического деяния, «жизни как подвига», – духовного знака романтической эпохи, воплощающего торжество Личности. Но именно идея торжества личности в этом, относительно раннем (1918 г.) произведении венгерского мастера приобретает ту проблематичность, которая, быть может, точнее иллюстрирует декларированный позднее «антиромантизм», чем даже обращение композитора к авангардной стилистике в 1920-е годы. В балладе о Синей Бороде мотив самоутверждения обретает особый колорит, позволяющий легенде исполниться трагической остроты и обернуться катарсисом и мифом. Заключается эта особенность в том, что герои «состязания», носители энергии единоборства, вступают в физическую или духовную битву с *врагом*. Юдит же, по легенде, – героиня *любви*, и не просто любви, а «абсолютной», жертвенно растворяющей себя в объекте любви. Тем самым Юдит мгновенно обретает в тексте как бы два лица: героини-защитницы, спутницы, Юдит любящей и героини-воительницы, врага, грозного судьи. Многократно отмечено, что в имени героини аналогичного сюжета Метерлинка (Ариана / Ариадна) содержится намёк на тему Тесея и лабиринта. Но и в тексте Б. Балажа тема доблестного противоборства также отражена в самом «библейском» имени героини – Юдифь, победительница.

В речах Юдит фраза «Я тебя – тебя люблю я!» очень скоро заменяется иной: «Дай ключи, тебя люблю я!». Это замечательное совмещение позволяет увидеть, кроме образа Юдит-жертвы (Юдит-Персефоны), «Юдит-Эдипа», разрешающего загадки вопреки собственному благу и безопасности.

Но одновременно это совмещение бросает странный и новый свет на символику легенды. Юдит любящая, принимая на себя роль «Тесея», «Эдипа», задавая вопросы, совершает тот самый проступок, за который и «наказывается» в финале драмы. Требование ключей от тайны, в которую входишь своей волей, и в музыке трактуется подобно сценам нарушения запрета: «Замок мой весь содрогнётся!» – отвечает Герцог на просьбы Юдит, – и появляется интонация стога. Таким образом, формируются два смысловых ключа: «Юдит – это Герцог» и «Юдит *против* Герцога». В произведении возникает два ритуальных ряда, и центральным драматургическим принципом становится переключение из одного в другой, мотивированное в тексте «психологической достоверностью» желаний Юдит. С точки же зрения мифа, коллизия «Замка...» имеет только один смысл: нарушение непреложного требования отдачи слепому «экстазу» там и тогда, где и когда начинается его царство.

Первый драматургический ряд описывает фазы жертвенного (дионисийского, «персефонины») ритуала, чреватого новым возрождением. Второй же – фазы ритуального испытания, где (парадоксально) «испытующим» персонажем является сама «Персефона», взявшая на себя функцию героя-единоборца – Зигфридовскую, Тесеевскую, Эдиповскую. Триадная драма ритуала расслаивается на две параллельно развивающиеся коллизии:

А) отрыв от мира и семьи – погружение в стихию, экстаз (любовь, безумие, молитва) – обретение целостности через возрождение в новом качестве;

В) избрание пути – обращение к подвигу, истине, преданию – воссоединение с миром через познание и победу.

Переключение с I плана (жертвенного) на II (героический) происходит в тот поворотный момент, когда Юдит решается на подвиг, на «преобразующее деяние», совершаемое, однако, не столько для любви, сколько *над* нею.

Ответное раскрытие образа Герцога – Замка-Смерти, образов таинственной мощи – по существу, месья оскорблённой стихии. Ситуация с открыванием дверей становится цепью последовательных явлений Смерти. Переход к этому разделу сопровождается загадочным благословением Герцогом Юдит, решившейся на подвиг. Поведение Герцога мотивировано отнюдь не психологически (в отличие от Юдит), но соответствует регламентированному поведению участника ритуала: он предостерегает от вопросов, пугает («Страшно?»); наконец, обманывает героя, вступившего в единоборство, и этот последний момент заслуживает более подробного пояснения. Постепенно, от эпизода к эпизоду Юдит входит в контакт со Смертью: она буквально «узнаёт» её муки (комната пыток), её могущество (оружейная), её соблазны, сулящие покой; её величие (пятая дверь, царство Герцога)... Последние три двери она открывает уже по воле Синей Бороды, и в пятом эпизоде (светлая, грандиозная картина владений Герцога) это выглядит как желанный выход на свет, точнее, озарение светом, которого добивается Юдит.

Строго говоря, здесь заканчивается круг первого ритуала: нисхождение – восхождение; погружение во мрак – выход на свет; сейчас ритуал «завершается правильно». Но искушение преодолено, и продолжается единоборство, обнаруживая двойную ложность благополучной развязки: Герцог намерен скрыть полную истину от Юдит, она же не может удовлетвориться обманчивым («не тем») светом. Последние два эпизода завершают раскрытие лика Смерти как полное «расчеловечение» драмы, включение космической стихийности, неотвратимой судьбы. «Озеро слёз» (шестая дверь) – «почти» смерть, её зеркало, её ещё «слишком человеческое» воплощение. Вместе с тем это оплакивание, завершение похоронного обряда. Тем более показательна именно здесь возникающая сцена единения Юдит и Герцога, с их последним объятием, с удостоверяющим признанием в любви и избранности, обращенным к Юдит и уже полным зловещего смысла, как и возглас Юдит: «Синяя Борода, я твоя!».

Ритуал воссоединения теперь прервётся вплоть до последних, катарсически замыкающих всё действие тактов. Логика единоборства «перехватывает эстафету», обретает новый импульс и ярко вспыхивает в предпоследней сцене, где Юдит не только добивается цели, но и сама разгадывает загадку. В сюжетном ходе финала мы встречаем поистине «мифологически-субстанциальный» образ: *узнать* Прошлое (то есть всю истину, самую глубокую сущность), добраться до него – это означает *пребыть* в нём. Явление прежних жен и уход с ними Юдит завершает цикл испытаний и окончательно сводит воедино два плана ритуального действия.

В ходе драмы фазы двух ритуалов высвечиваются далеко не последовательно и не с равной ясностью. Здесь нет и резкого стилистического сдвига, обозначающего точку «смены ритуала» (в тексте музыкальном это момент сопоставления тематизма *плача* и тематизма *крови*). Глубоко естественное сопряжение двух логик базируется на фольклорном единстве мифа инициации и мифа об умирающем и воскресающем боге. Но в данном тексте их интегральное единство распадается и вновь создается в заключительной, катарсической зоне баллады. Результат этого – рождение нового символа, мифологемы «Юдит и Синяя Борода», прямо зависящей от сложного взаимодействия двух ритуальных кодов. Так, ситуация отчуждения, «самопотери» и ухода Юдит от мира – по смыслу, казалось бы, определённая – вслед за любовью вызывает тень другой, парной к ней кризисной ситуации, которая вскоре станет главной: ситуации «героического деяния». Юдит, таким образом, – героиня в ситуации, исключительной, согласно требованиям ритуальной чистоты, всякую героическую самостоятельность. Она должна (такова её роль в ритуале жертвоприношения) следовать за избранником абсолютно слепо, и только последовательное «безумие» поступков может оставить ей шанс на новое воплощение. Но Юдит стремится узнать тайну, то есть внести «структурирующее» в то, что хочет и должно оставаться «экстазом».

Кризис, первоначально переживаемый героиней, потерявшей себя ради «всеми проклятого», предполагает как бы автоматическое погружение в сферу стихийного (бесконечная любовь, бесконечный страх, бесконечная тьма) – и она делает попытки удержаться, остаться в этом предначертанном круге состояний (так, дважды она уступает страху, не решаясь взять ключи). Но к моменту, когда она готова остановиться (седьмая дверь), уже произошло «переключение», Юдит втянута в действие иного рода, и демоническая ирония баллады заключается в том, что, желая поначалу узнать все об избраннике, искупить его грех и тем самым освободить его, Юдит узнаёт всё *о себе самой*, навсегда погружаясь с Герцогом во мрак.

Двойственность и трагическая красота легенды воплощается в катарсической двуплановости нашего ощущения: гибель Юдит воспринимается как немилосердие силы, безвинно казнящей её, как судьба злая и прискорбная. Но мифологический смысл возникшего «словосюжета» (С. Аверинцев) – иной, он утверждает древнейший этический постулат: жертва для любви не может быть обоснована и «гарантирована» разумом: Природа (любовь и смерть) может быть только иррациональна, только стихийна.

Явление Судьбы и развязка оперы катарсически замыкают взаимодействие двух логик: Юдит посвящена во все тайны – и только тогда она принесена в жертву; Юдит победила – и тогда она побеждена. Ритуалы сомкнулись: героическое «Я» – окончательно «Ты» через Любовь, личность – окончательно «мир» через Смерть. Эта последняя сцена с идентификацией героини особенно характерна, её «космологичность» составляет наиболее глубокое осмысление авторами сюжета именно как мифа. В финальном эпизоде двери раскрываются как глубины Вселенной, и в лунном блеске происходит явление бессмертной Природы как смерти для смертного, дерзнувшего возмнить себя равным богам. Но мифологический катарсис развязки, как уже говорилось, двупланов: смертная Юдит теперь действительно увенчана и включена в гармонию Универсума. Происходит гармонизация всех отношений, мифоритуальные функции Герцога и Юдит уравниваются,

и Юдит становится (быть может, *снова* становится?) стихией. Все пустоты заполнены, закончен круг испытаний; переход от двери к двери, реализующий последовательно всю цветовую гамму, весь спектр, также увенчаны белым (серебристым) светом, растворяющим в себе все остальные цвета: цикл завершён, обретена космическая целостность.

Семь дверей мистерии о Синей Бороде – последовательное раскрытие тайн Замка. Но какую же роль здесь играет знаменитый знак крови (и, соответственно, её лейтмотив, составляющий одну из музыкально-языковых констант оперы)? Разгадка последней тайны, как мы знаем, звучит так: «*Это слёзы жён невинных и погубленных тобою*». Если рефрен *крови* – меньше всего воплощение конкретной тайны Замка, то какова же его функция? Ответ на этот вопрос уже предвосхищен нашим анализом: это символ жертвы как единства смерти и возвышения. Её искупительный смысл действителен до того момента, пока жертва не перешла в иную, сакральную сферу, в «не-жизнь».

Мотив крови – символ смерти для смертного и универсальный знак жертвенно-героического начала (именно так он интерпретируется в музыкально-тематических связях оперы). Переход Юдит в иной статус отмечен «потерей» для неё этого знака: в седьмом эпизоде возвращается образ плача и гимн Герцога своей последней спутнице. Разумеется, главный вывод, который отсюда следует, тот, что возвращение начального символического (и музыкального) образа, то есть плача, – реализация симметричной структуры, лежащей в основе текста. Зеркальная композиция произведения сама по себе – отражение духа мистерии, где все возвращается к своему началу, где завязка и исход сомкнуты в кольцеобразном времени мифологического повествования. Интрига драмы, двигаясь к раскрытию последней тайны, ведёт к парадоксу: тайна одновременно предельно обнаружена (шествие жён) и предельно сокрыта (уход Юдит во тьму). Явление прежних жён как знак Прошлого вызывает странное ощущение «подмены тайны», но ведь, собственно говоря, в произведении действует не проблема тайны как таковая, а проблема духовного самостояния человека во всём её драматизме. «Личности» больше нет, но она оплакана; за траурным шествием, за смертью-увенчанием следует гимн. Но для Юдит «дальнейшее – молчанье».

Рождающийся неофольклоризм как творческая школа, провозгласившая устами Бартока лозунг «всечеловеческой общности культур», был, конечно, не единственным направлением, в русле которого развивалось мифотворчество XX столетия. Однако, возможно, именно эта ветвь художественной культуры давала максимальные возможности для сохранения в неомифологических текстах *гармонизирующего* пафоса. Романтико-символистское происхождение первого театрального сочинения Бартока не препятствовало, а, напротив, способствовало возникновению знаменательной, исторически поучительной переклички с попытками создания новой мифологии и новой концепции человека, отличавшими культуру истекшего века. Трагический театр Вагнера существовал в кругу противоречий, создаваемых сложным соотношением идей «всеобщности» Универсума и противостоящей ему одинокой титанической личности. Символико-мифологический театр Метерлинка и Дебюсси, утративший тон космической универсальности, преломлял архаическую первооснову легенд через новую «линзу» – идею бесконечного одиночества и беспомощности каждого человеческого существа. Гармоничный духовный космос венгерского композитора, сформированный годами общения с фольклором, в немалой степени преодолевает это противостояние, вырабатывая собственное ощущение культуры и представление о человеке в мире.

При всей мучительности, достоверности и утончённости «проблемы Юдит» мистерия приходит к итогу, который воспринимается как попытка нового философского синтеза: человек – только элемент в торжественной целостности Космоса, не им, но и не вне его измеряется истина природного бытия. Эта формулировка к концу второго десятилетия XX века отражает становление в творчестве Бартока темы Природы и Культуры – центральной темы его «магического театра».

Список источников

1. Барток Б. Избранные письма. М.: Советский композитор, 1988. 285 с.
2. Барток Б. Сборник статей / сост. Е. И. Чигарева. М.: Музыка, 1977. 262 с.
3. Казанцева Е. С. Темпоральное мышление Б. Бартока и Д. Лигети в свете диалога Востока и Запада: дисс. ... к. искусствоведения. Саратов, 2013. 160 с.
4. Кодай З. Первая опера Б. Бартока. К премьере оперы «Замок герцога Синяя Борода» // Кодай З. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1982. С. 95-101.
5. Краснова О. Б. Социокультурные аспекты мифотворчества (на материалах Б. Бартока): дисс. ... к. соц. н. Саратов, 1994. 150 с.
6. Маркова А. С. Символистская драматургия в музыкальном театре рубежа XIX-XX веков: дисс. ... к. искусствоведения. Саратов, 2016. 208 с.
7. Солодовникова А. Г. Б. Барток. Опера «Замок герцога Синяя Борода»: новый структурно-драматургический тип оперной композиции // Вестник Российской академии музыки им. Гнесиных. М., 2007. Вып. 1. С. 153-164.
8. Топоров В. Пещера // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 2.
9. Тэрнер В. Символ и ритуал / пер. с англ. М.: Наука, 1983. 277 с.
10. Уйфалуши Й. Бела Барток / пер. с венг. Будапешт: Корвина, 1971. 374 с.
11. Юзефович В. А. Семь ключей от «Синей Бороды» (об опере Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода») // Советская музыка. 1978. № 9. С. 50-54.
12. Lendvai E. Bartók and Kodaly. Budapest, 1976-1980. V. 1-4. 33 p.

13. Stevens H. The Life and the Music of Béla Bartók. N. Y.: Oxford Univ. Press, 1953. XVIII+366 p.
14. Szabolcsi B. Béla Bartók, Leben und Werk. Lpz., 1961. 216 p.
15. Tallian T. Die "Cantata profana" – Ein Mithos der Übergangs. Akademia Kiado. Budapest, 1981. 47 p.
16. Tarasti E. Myth and musik. A semiotic Approach to the Hesthetics of Myth in Music. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura, 1978. 364 p.

THE SHADOW OF OEDIPUS: SPECIFICITY OF RITUALISM IN THE DRAMATURGY OF THE OPERA BY B. BARTÓK "BLUEBEARD'S CASTLE"

Krasnova Ol'ga Borisovna, Ph. D. in Sociology, Associate Professor
Sobinov Saratov State Conservatory
alienor@inbox.ru

The article analyzes the opera by B. Bartók, revealing the relationship of the myth-ritual triad and the symbolic arsenal of the plot in the dramaturgy. The paper proposes an approach that relates the psychological and mythological aspects of the opera in a new way. The author comes to the conclusion that the text of the opera represents the stages of a liminal ritual leading to the character's acquisition of a new status and the exchange of standard ritual roles. The material of the study can be used in higher school courses on the history of art.

Key words and phrases: Mystery; symbolic drama; myth-ritual status; dramaturgy; triad character; Nature and Culture.

УДК 9; 93:930.85

Исторические науки и археология

Статья подготовлена в рамках исследования, в центре которого – культурно-цивилизационный анализ отечественного и западноевропейского военного дела периода позднего феодализма. На основе отечественных, а также иностранных источников XVI-XVII веков автор прослеживает эволюцию сословных нравственно-этических качеств европейского и московского дворянства. Честь, гордость, жажда славы анализируются через призму индивидуализма европейской культурной среды и общинной психологии русского мира.

Ключевые слова и фразы: позднее Средневековье; европейское дворянство; московские служилые люди; кодекс чести; куртуазная этика; православные ценности; честь; достоинство; смиренность; кротость; индивидуализм и коллективизм.

Кутищев Александр Васильевич, к.и.н., доцент
Уральский государственный университет путей сообщения
kutishhev@yandex.ru

СОСЛОВНОЕ ДОСТОИНСТВО МОСКОВСКОГО И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ДВОРЯНСТВА В XVI-XVII ВЕКАХ

Сформировавшийся на заре европейской цивилизации рыцарский кодекс чести надолго пережил военное сословие, имя которого собственно и носил. Достоинство рыцаря-дворянина рассматривалось как интегральная нравственно-этическая ценность и естественным образом основывалось на индивидуальных качествах. Рыцарский кодекс чести призывал быть храбрым воином, преданно служить сюзеру, защищать слабых и обиженных, бороться за христианскую веру. Рыцарь-сюзерен был обязан заботиться о своем вассале и щедро его одаривать. Рыцарь был чужд коварству и подлости. К побежденному противнику следовало проявлять великодушие.

Расцвет рыцарства, с его военной романтикой, преданностью королям, презрением к опасностям, пришелся на раннее Средневековье. Но время было неумолимо к этому романтическому воинству, и к XIV веку все отчетливее проявляются признаки упадка рыцарства как военного сословия. Претерпела некоторые изменения и его этическая культура. В целом эволюция заключалась в усложнении манер, неписаных правил, условностей: от рыцарского кодекса чести и дворянской корпоративной этики далее – к куртуазной придворной культуре.

Старые сословные ценности приобретали несколько иное толкование и адаптировались применительно к современному этикету. Так, словарь *Academie Francaise* в 1694 г. трактовал достоинство (merit) как «совокупность высоких добрых качеств личности». Но при этом подчеркивалось, что важны не сами по себе высокие качества, а превосходство над окружающими, достигнутое с их помощью. «Когда говорят, он вел себя достойно по отношению к кому-либо, это значит не что иное, как то, что он добился славы и доказал свое превосходство над кем-то в каком-то начинании» [16, p. 228].

Всеобщий словарь Энтони Фурье также сводил достоинство (merit) к выдающимся свойствам личности. Но в этой, уже знакомой, коннотации выделялась внутренняя контрастность достоинства: «...обладать или в высшей степени добрыми или самыми дурными качествами, тем самым привлекать или честь или презрение» или «...достойный или низкий поступок, который влечет за собой или вознаграждение, или наказание» [19, p. 318].