

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Азарова В.В. — Темы христианской духовности, новые пластические формы танца и рецепция визуальных формул во французских музыкально-театральных произведениях XX века // Культура и искусство. – 2023. – № 2.
DOI: 10.7256/2454-0625.2023.2.39800 EDN: DAEQZI URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39800

Темы христианской духовности, новые пластические формы танца и рецепция визуальных формул во французских музыкально-театральных произведениях XX века

Азарова Валентина Владимировна

ORCID: 0000-0003-1049-2259

доктор искусствоведения

профессор, Санкт-Петербургский государственный университет

199034, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. Университетская, 7-9

✉ azarova_v.v@inbox.ru



[Статья из рубрики "Культура и культуры"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.2.39800

EDN:

DAEQZI

Дата направления статьи в редакцию:

17-02-2023

Аннотация: Автором статьи впервые рассмотрен комплекс тем христианской духовности в произведениях П. Клоделя, А. Онеггера и О. Мессиаана, созданных для французского синтетического театра XX века и раскрывающих актуальный смысл истолкования проблем святости и христианского поведения человека. Это темы христианкой любви и жертвоприношения Христу, духовно-нравственных свершений святых на пути к Богу, исцеления страждущих и воскрешения мертвых, невидимых небесных сил — «голоса неба», тема хвалы творениям. Новые пластические формы сценического движения и танца определены автором статьи как неотъемлемые элементы французских произведений для музыкального театра, запечатлевшие новые методы организации сценического пространства. Обнаружены результаты рецепции визуальных формул из живописных произведений XIII и XV веков. Научной новизной отличаются результаты проведенного исследования. В произведениях французского синтетического театра XX века функционирует комплекс тем христианской духовности, раскрывающих актуальный смысл истолкования проблемы святости и нравственного поведения человека. Особые пластические формы, подчиненные законам танца, сформировали концепцию

«танцующей формы» во французских музыкально-театральных произведениях XX века. «Танцующие формы» запечатлели новые методы организации сценического пространства. В синтетических музыкально-театральных произведениях представлена игра формы, пропорций, света, цвета. Рецепция французскими драматургами и музыкантами XX века визуальных формул живописи XIII и XV веков привела к расширению диапазона взаимодействующих элементов различных искусств (драма, музыка, живопись, танец, сценическое движение, свето-цветовая сфера) в музыкально-театральных произведениях XX века. Визуальные формулы определили новое отношение к фундаментальным ценностям христианства в XX веке. Произведения П. Клоделя, А. Онеггера и О. Мессиана на музыкально-театральной сцене выполняют значимые функции, обнаруживая как «мыслящее отношение к прошлому», так и «опосредование с современной жизнью» (Х.-Г. Гадамер).

Ключевые слова:

христианство, духовность, пластика, танец, Джотто, Чимабуэ, Фра Анджелико, опера, мистерия, святые

Принадлежащая к традиции католицизма тема жертвенного подвига святых и мучеников во имя Христа сохраняла актуальность во французском музыкально-театральном искусстве на протяжении XX века. Авторитетный исследователь Дж. Омэнн отмечал: «Христианская духовность XX века, если и обязана своим развитием какой-то стране больше чем другим, то этой страной является Франция» [\[1, с. 796\]](#). Мировое признание получили сочинения французских мыслителей и драматургов Ж. Бернаноса и П. Клоделя, композиторов К. Дебюсси, Ф. Пуленка, А. Онеггера, Д. Мийо и О. Мессиана. Среди произведений, созданных в русле христианской традиции, находятся: «Мученичество святого Себастьяна» К. Дебюсси (1911–1915), «Благая весть Марии» П. Клоделя (1912–1948), «Легенда о свято Христофоре» В. д'Энди (1920), «Жанна д'Арк на костре» П. Клоделя и А. Онеггера (1935–1942), «Диалоги кармелиток» Ж. Бернаноса и Ф. Пуленка (1957), «Христофор Колумб» П. Клоделя и Д. Мийо (1930), «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» О. Мессиана (1983). Автор энциклопедии «Хроника мировой оперы» (1600–2000) М. Л. Мугинштейн определил оперу-мистирию Мессиана как «вершину религиозной традиции, начатой первой духовной оперой: «Представление о душе и теле» Кавальери (1600)» [\[2, с. 440\]](#). Среди драматических и музыкальных произведений французского театрального искусства XX века выделяется группа сочинений П. Клоделя, А. Онеггера и О. Мессиана. Их произведения объединяют единство духовного смысла, синтетическая основа музыкально-театрального действия, тождество тем христианской духовности и присутствие жанровых элементов мистерии XIV–XVI веков. Мистерия «Благая весть Марии», «музыкальная поэма» «Жанна д'Арк на костре» Клоделя и одноименная драматическая оратория Онеггера, а также опера «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» на собственный текст («поэму») Мессиана содержат тождественные образы-символы (крест, звучание колоколов, пение птиц, невидимые небесные силы, свет истины). Символические образы нередко функционируют подобно лейтмотивам, принимающим участие в развитии тем христианской духовности. Можно предположить, что в произведениях синтетического театра, созданных французскими драматургами и композиторами в русле христианской традиции, доминирует комплекс тем, раскрывающих проблему «жизни человека перед Богом» (выражение С. С. Аверинцева). Входящие в названный комплекс темы условно можно обозначить следующим образом: тема христианской любви и жертвоприношения Христу, тема духовно-нравственных свершений святых на пути к Богу, тема исцеления страждущих и воскрешения мертвых, тема невидимых небесных сил или «голоса неба», тема хвалы творениям. Тема христианской любви и жертвоприношения Христу П. Клодель развивает евангельскую тему повторения святыми жертвенного

подвига жизни и смерти Христа, а также тему духовного подвига любви, смирения и милосердия Пресвятой Девы Марии. Мистерия «Благая весть Марии» содержит тему христианской любви и жертвоприношения Христу. Главная героиня пьесы Виолена отвергла возможность земной любви и принесла свою жизнь в жертву во имя любви к Христу. Покинув родной дом, она присоединилась к прокаженным. Спустя восемь лет Виолена со смирением приняла собственную смерть как проявление высшей формы любви святых к Богу. В «музыкальной поэме» Клоделя и одноименной драматической оратории Онеггера «Жанна д'Арк на костре» героиня, совершив связанными руками крестное знамение, произнесла: «Хочу зажечь одну свечу / Для алтаря Святой Девы / Я сама стану этой красивой свечой» [3, с. 209]. В IX части «Меч Жанны» раскрывается духовный смысл названного произведения: легендарным оружием Жанны д'Арк, защитницы французской земли от захватчиков-англичан, является не меч, а любовь. «Этот меч! Этот блестящий меч! Имя ему не ненависть, а любовь!», — восклицает героиня [3, с. 192].

В опере Мессиана о святом Франциске Ассизском развитие темы христианской любви и жертвоприношения Христу достигает кульминации, когда блаженный Франциск умоляет Христа даровать ему возможность испытать крестные муки. Сердце святого Франциска переполняет всеобъемлющая любовь к Создателю: «Господь! Господь! Музыка и поэзия привели меня к Тебе! Образом, символом и поиском истины, — воскликнул Франциск Ассизский [12, с. 117-124].

Тема духовно-нравственных свершений святых на пути к Богу

В мистерии «Благая весть Марии», как и в поэме «Жанна д'Арк на костре», Клодель утверждает: «Франция должна воскреснуть, как она уже воскресла один раз благодаря Жанне д'Арк» [4, с. 584]. В сцене VIII поэмы и одноименной драматической оратории Онеггера («Король направляется в Реймс») главная героиня утверждает: «Это я спасла Францию! Это я объединила Францию! Все силы Франции слились в единое государство, которое не разделить!» [3, с. 160-161].

В текст мистерии «Благая весть Марии» Клодель включил тему духовно-нравственных свершений Жанны д'Арк, изложил ее в виде показа событий Столетней войны. В 1 сцене III действия строящие в зимнем лесу дорогу для проезда короля жители окрестных деревень ведут разговор о предстоящей коронации Карла VII в Реймсе, куда его сопровождает Жанна д'Арк. Крестьяне связывают присутствие Жанны д'Арк подле короля с промыслом Бога (духовным предопределением), поскольку защитница Франции появилась на свет накануне великого христианского праздника: «Она в ночь на Богоявление рождена!» [4, с. 407].

Тема нравственных свершений на пути к Богу святого Франциска Ассизского получила сквозное развитие в опере-мистерии Мессиана. Композитор представил события последних двух лет жизни святого Франциска (1224–1226), оказавшихся вершиной его духовного пути. Остались в прошлом события войны между Перуджей и Ассизи, когда Франческо Бернардоне (Франциск) попал в плен, где находился в течение года, вплоть до своего освобождения (1202–1203). На пути духовного «обращения» Франциска знаменательной была встреча с прокаженными (1206). Ведя жизнь отшельника, Франциск Ассизский трудился по восстановлению разрушенных церквей святого Дамиана, святого Петра и Пресвятой Девы Марии (Порциунколы, 1208). В те годы рядом с Франциском Ассизским появились первые спутники — брат Бернард и Петр Каттани. Творческое вдохновение побуждало святого Франциска непрерывно сочинять молитвы, проповеди, стихи и лауды. Определяющими вехами на его духовном пути стали принятие

Евангелия «в качестве устава жизни» и начало «апостольского странствия» [\[5, с. 285\]](#).

Английский искусствовед, литературный критик и писатель Джон Рёскин (1819–1900), называвший учение Франциска Ассизского «Евангелием дел», охарактеризовал три основные заповеди названного учения: «Ты должен работать безвозмездно и быть бедным. Ты должен работать, не ища наслаждения, и быть целомудренным. Ты должен работать, исполняя свой долг, и быть послушным» [\[6, с. 17\]](#).

Новое свершение на духовном пути святого произошло во время его встречи с благочестивой христианской подвижницей, монахиней Кларой — будущей основательницей Ордена меньших сестер. Для монахинь-кларисс святой Франциск составил текст, включенный в «Устав Бедных Дам». Духовная жизнь Меньших братьев и Меньших сестер проходила при деятельном участии отца Франциска.

Долгая подготовка предшествовала поездке святого Франциска на Восток (Египет), где он проповедовал перед султаном и получил новый опыт духовной жизни. После возвращения с Востока Франциск Ассизский отказался от непосредственного руководства Орденом Меньших братьев; он назначил главой викария Петра Каттани, которого сменил брат Илия.

На протяжении более десяти лет святой Франциск трудился над составлением духовных наставлений («Увещеваний») для братьев-миноритов. Названные духовные тексты сохранились до настоящего времени. Так, положения из «Наставлений об истинной и совершенной радости» Мессиян приводит в 1 картине («Крест») оперы о Франциске Ассизском.

Разработка святым Франциском устава Ордена братьев-миноритов завершилась написанием папой Гонорием III соответствующей буллы, утвердившей устав (1223). В 1224 году на теле Франциска Ассизского открылись знаки ран Христовых. В нашей статье, посвященной рассмотрению идей и символов христианства в операх П. Дюка и О. Мессияна (2013), упоминалось о том, что за двенадцать веков, прошедших со времени распятия Христа, святой Франциск Ассизский первым был удостоен восприятия в плоть крестных ран Спасителя [\[7, с. 12\]](#). Мистические подробности этого «нового чуда» или «новой тайны» Мессиян раскрыл в 7 картине («Стигматы»).

В последние годы жизни святой Франциск составил ряд духовных посланий. Оставив проповедническую деятельность из-за стигматов и неизлечимой болезни глаз, святой Франциск диктовал своим помощникам логики, толкования, «Песнь хвалы Богу в творениях», послание Бедным Дамам обители святого Дамиана, завещание. Святой Франциск умер в Ассизи «после заката солнца 3 октября 1226 года, лежа на голой земле возле храма Пресвятой Девы Марии» [\[5, с. 294\]](#). Его жизнь состояла из духовно-нравственных свершений, молитвенной хвалы Создателю и поэтического творчества.

Тема исцеления страждущих и воскрешения мертвых

Вышеназванная тема условно воспроизводит изложение событий, неоднократно упоминаемых в Евангелиях: исцеление Христом страждущих и воскрешение дочери Иаира, а также Лазаря [Ин. 12:9]. В опере Мессияна картина 3 «Поцелуй прокаженного» посвящена показу чуда исцеления Франциском Ассизским больного, страдающего проказой. Подобно Христу, святой Франциск исцелил прокаженного.

Тема исцеления от проказы имеет сквозное развитие в мистерии Клоделя «Благая весть Марии». Персонаж Пьер де Краон (строитель соборов) получил исцеление от проказы по

воле Бога; главная героиня Виолена, ослепшая от проказы, претерпевала мучительные испытания на пути к святости.

В мистерии Клоделя «Благая весть Марии», в его «музыкальной поэме» «Жанна д'Арк на костре» и в одноименной драматической оратории Онеггера претворены тождественные темы, связанные с совершением святыми чуда воскрешения ребенка. Названное событие, происходящее во 2 сцене III действия мистерии, сопровождается чтением Священного Писания, пением невидимого хора ангелов и звоном колоколов. Во время праздничной литургии Рождества Христова, по молитвам святой Виолены, на ее руках оживает ребенок — девочка Обена, мертвое тело которой принесла главной героине ее сестра Мара.

Подобное чудо также связывали с именем Жанны д'Арк, но «католическая церковь не сочла данный факт достоверным и не учитывала его во время канонизации» святой [\[4, с. 584\]](#).

Тему воскрешения мертвых интерпретировал английский писатель и католический мыслитель Г. К. Честертон в трактате «Святой Франциск Ассизский»: «Однажды, когда святой Франциск на свой простой лад разыгрывал рождественское действо с волхвами и ангелами в негнущихся ярких одеждах и золотых париках вместо сияния, произошло поистине францисканское чудо — он взял на руки деревянного Младенца, и тот ожил» [Честертон, с. 92]. Исцеление страждущих и воскрешение мертвых во французских музыкально-театральных произведениях представлены как миракль (чудо).

Тема невидимых небесных сил или «голоса неба»

В произведениях Клоделя, Онеггера и Мессиана получает сквозное развитие тема невидимых небесных сил или «голоса неба», которая содержит жанровый вектор мистерии — «действие на небесах». Развитие темы «голоса неба» раскрывает духовный смысл «музыкальной поэмы» Клоделя «Жанна д'Арк на костре» и одноименной драматической оратории Онеггера. Главная героиня внимает голосам святых Екатерины и Маргариты; в финале произведения к голосам святых присоединяется голос Пресвятой Девы Марии. Образы небесных сил присутствуют в части I «Голоса неба», в части VII «Екатерина и Маргарита» и в части XI «Жанна д'Арк в огне».

В мистерии Клоделя «Благая весть Марии» голоса небесных сил, поющие на латыни, слышит только главная героиня Виолена. Рассматриваемая тема возникает в прологе, затем она развивается во вступлении к II действию. Достигнув кульминации в 2 картине III действия, тема «голоса неба» утверждается в финале мистерии (IV действие).

В 4 картине «Ангел-путешественник» оперы Мессиана таинственный посланник неба (Ангел) вступает в диалог с братьями-миноритами, которые принимают его за молодого путешественника. В 5 картине «Ангел-музыкант» посланник Бога появляется перед святым Франциском с виолой и выгнутым дугой смычком. Играя на виоле, Ангел дает святому возможность услышать музыку невидимого мира.

Следуя традиции Клоделя, Мессиаан обнаружил теологический смысл оперы «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» как обращенное к человеку Слово — призыв Бога. В 7 картине («Стигматы») посредством невидимого хора композитор цитирует Евангелие, Послание апостола Павла и фрагмент из текста святого Фомы Аквинского. Расширяя при помощи цитат пространство смысла оперы-мистерии, Мессиаан реализовал художественный замысел данного произведения. «Я хотел запечатлеть в последовательности восьми картин эволюцию благодати в душе святого», — отмечал

композитор [\[9, с. 67\]](#). Тема невидимых небесных сил или «голоса неба», как показано в произведениях Клоделя, Онеггера и Мессиана, раскрывает смысл диалога Бога и святого.

Тема хвалы творениям

В произведениях Клоделя, Онеггера и Мессиана имеет самостоятельное развитие тема хвалы творениям. Уделив особое внимание давней традиции христианской поэзии, названные авторы обнаружили ее актуальность в XX веке. Образцом поэтического жанра хвалы является «Гимн брату Солнцу» Франциска Ассизского, иначе именуемый «Похвалой творениям». Данное произведение содержит фрагмент, посвященный стихии огня: «Да хвалит Господа мой брат Огонь — всегда / Веселый, бодрый, ясный, / Товарищ мирного досуга и труда, / Непобедимый и прекрасный! (перевод Д. С. Мережковского)» [\[10, с. 8\]](#).

Финал поэмы Клоделя и драматической оратории Онеггера «Жанна д'Арк на костре» содержит скрытую цитату из «Гимна брату Солнцу» Франциска Ассизского. Здесь хвала стихии огня представлена в партии хора. От имени французского народа Клодель и Онеггер прославили героиню Франции: «Да славится наша сестра Жанна, святая, чистая, живая, пылкая, красноречивая, всепобеждающая, непобедимая, ослепительная!» [\[3, с. 244\]](#). Образ Жанны д'Арк поэт сравнил с образом вечно живого пламени, пылающего в сердце Франции.

В посвященной святому Франциску опере Мессиана главный герой поет «Похвалы творениям» строфу за строфой, в картинах 2, 5 и 8, что позволяет сделать вывод о сквозном развитии в произведении одной из основных тем духовного творчества Франциска Ассизского. Глава CXXV текста, написанного Фомой Челанским на латыни, имеет название: «Творения отвечали ему любовью. Огонь не жег его» [\[11, с. 108\]](#). Включая в либретто смысловую рифму с текстом «Гимна брату Солнцу» Франциска Ассизского, Мессиаан подчеркнул оттенок смысла, восходящего к христианскому таинству дарованной Богом благодати (*gratia gratis data*). В 1 картине оперы Мессиана («Крест») святой Франциск, беседуя с братом Леоном (одним из монахов-миноритов), обращает внимание своего постоянного спутника на причину возникновения всех предметов видимого мира. «В каждом создании хвалил он Художника; и все, что находил в творениях, относил к Творцу», — отметил составитель жития святого Франциска [\[11, с. 106\]](#). «В вещах прекрасных узнавал он Вышнюю Красоту», — резюмировал Фома Челанский [\[11, с. 106-107\]](#).

В 2 картине («Лауды») Франциск Ассизский прославляет дарованные Богом стихии: ветер, воду, огонь и землю. Он благословляет Господа, создавшего время, пространство, свет и цвет, а также красоту и уродство. В 5 картине молящийся в уединении блаженный Франциск воспекает две новые хвалы, чествуя «брата Солнце» и «сестру Луну». Мессиаан обнаружил восхождение мысли святого Франциска к смыслу текста Священного Писания (1 Послание к Коринфянам святого апостола Павла. XV, 41-42), в котором упоминается о различных предназначениях солнца и луны, а также говорится о смерти человека и бессмертии его души.

В финале оперы (картина 8) святой Франциск возносит хвалу «сестре нашей смерти телесной, которой никто не может избежать» [\[12, с. 56\]](#). На протяжении восьми картин композитор раскрыл мир духовных поэтических творений Франциска Ассизского как опыт жизни, предназначенной для утверждения хвалы Создателю и прославления красоты

видимого мира.

Композитор реализовал грандиозный художественный замысел, цель которого состояла в обнаружении возрастающей благодати в душе святого. Воплощенный замысел автора — синтетический спектакль о Франциске Ассизском — нередко уподобляют уникальному музыкально-теологическому «творению», а его создателя Мессиана именуют «музыкантом Бога».

Новые пластические формы танца и рецепция визуальных формул при создании французских музыкальных произведений XX века

Французский музыкальный театр в XX веке активно привлек как ярких мастеров живописи, так и преобразователей сценического пространства, что в начале 1900-х годов привело к появлению театральных живописцев и сценических архитекторов нового типа.

Кульм живописи как таковой царил на сцене русского музыкального театра, где основоположники новой театральной живописи М. В. Васнецов, В. Д. Поленов и А. Я. Головин сформировали профессиональную ветвь театрально-декорационного искусства. Новые взгляды на современную сценическую декорацию обнаружили авторитетные русские живописцы К. А. Коровин, М. В. Добужинский, И. Я. Билибин, М. А. Врубель, Б. И. Анисфельд, А. Н. Бенуа, Н. К. Рерих, Л. С. Бакст. Театральные эскизы декораций, костюмы, графические работы русских художников обсуждались на страницах русских и зарубежных журналов и газет. Эскизам театральных декораций и костюмов Бакста в мае 1913 года была посвящена международная выставка в Париже. «Живопись пышно расцвела на русской сцене. Россия оказалась далеко впереди своих зарубежных соседей», — отмечала искусствовед Р. И. Власова [\[13, с. 6\]](#). О завоевании живописью русской театральной сцены вскоре стало известно за рубежом — прежде всего, во Франции, где представители музыкально-театрального искусства (театральной живописи, пантомимы и декламации, пения и пластики форм балетного танца) проявили интерес к актуальной идее обновления танцевального искусства, музыки и живописи.

Утверждению идеи синтеза искусств как нового художественного явления в мировом балете история обязана авторитетному знатоку театрального дела, руководителю «Русского балета» С. П. Дягилеву (1872–1929), определявшему задачи Русского балета как «живописные», а искусство танца как «живопись движений» [\[13, с. 6\]](#). Эстетика русского балета с его образцовым статусом классического танца как при жизни Дягилева, так и после его смерти оставалась исходным критерием в системе оценок танцевального искусства.

Новые принципы в творчестве Дягилева сформировались в период создания им постоянной труппы (1911), исполнившей балеты И. Стравинского «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», «Половецкие пляски» на музыку А. Бородина, «Послеполуденный отдых фавна» и «Игры» на музыку К. Дебюсси, «Трагедия Саломеи» на музыку Ф. Шмитта, «Дафнис и Хлоя» на музыку М. Равеля (1912), «Легенда об Иосифе» на музыку Р. Штрауса. Заметное обновление Дягилевым репертуара «Русского балета» произошло во время его сотрудничества в Париже с русскими художниками М. Ларионовым и Н. Гончаровой. В начале 1920-х годов Дягилев пригласил к участию в хореографических постановках «Русского балета» французского художника-декоратора А. Дерена, затем композиторов из группы «Шести» Ф. Пуленка и Д. Мийо, написавших балеты «Лани» и «Голубой экспресс». В оформлении балетных спектаклей «Треуголка» М. де Фальи и «Пульчинелла» И. Стравинского участвовал П. Пикассо. В постановках

танцовщицей и хореографом Б. Нежинской балета Мийо «Голубой экспресс» (1924) новые формы танца взаимодействовали с элементами костюмов Г. Шанель и М. Лорансен. К началу 1922 года Дягилев являлся вдохновителем и организатором семидесяти проектов.

Характеризуя деятельность Дягилева, исследователь И. В. Нестьев отметил: «Перед нами "неугомонный дерзатель" (Бенуа), преданный искусству энтузиаст, обладавший редким художественным чутьем и неумным стремлением непрерывно обновлять, двигать вперед любимые им сферы музыкального театра» [\[14, с. 211\]](#).

С начала 1900-х годов на сцене французского музыкального театра обновление танцевального искусства воплощала знаменитая танцовщица и актриса из России Ида Львовна Рубинштейн (1883–1960), прибывшая в Париж в 1908 году вместе с труппой Дягилева. В 1909 году И. Рубинштейн наряду с солистами балета Дягилева А. Павловой, Т. Карсавиной, В. Нижинским и М. Фокиным исполняла роль Клеопатры в одноактной хореографической драме со сценической музыкой русских композиторов (премьера спектакля состоялась в парижском театре Шатле). В 1910 году балерина выступила в главной роли спектакля «Шехеразада» на музыку Н. А. Римского-Корсакова (представление проходило в Grand Opéra). Создавая образы Клеопатры и Шехеразады, балерина стремилась придать образам эмоциональную наполненность и раскрыть особенности их характеров. Покинув балет Дягилева, И. Рубинштейн создала собственную антрепризу в Париже. Она представляла интерпретации библейских, исторических, мифологических тем, обращалась к реставрации старинных жанров миракля и мистерии, в которых получили претворение темы христианской духовности. Сценическая пантомима, балет, мелодрама, драматическое чтение (мелодекламация) — обширный диапазон жанров, обнаруживший разносторонний опыт создания И. Рубинштейн многопланового рисунка танца, позднее получившего определение «интеллектуальный танец».

Расширение диапазона тем и жанров привело И. Рубинштейн к обновлению элементов сценического движения и танца. Включенный в содержание литературного (драматического) текста либретто танец видоизменил смысловую нагрузку всего спектакля. В произведениях религиозного содержания смысловой и драматургической функциями наделены цитируемые авторами либретто тексты Священного Писания — источника особого рода. (В христианском мире традиционно существует представление о том, что тексты Священного Писания были созданы Святым Духом). Содержание религиозных произведений во французском синтетическом театре XX века нередко передается языком пластических движений (танца, жеста, пантомимы). Поэтому можно утверждать, что неотъемлемым элементом произведений французского синтетического театра являются новые пластические формы сценического движения и танца. Так, призванный выразить глубину содержания религиозного текста танец наделялся глубиной сакрального смысла. Включая в танец элементы танцевального искусства, основанного на свободной пластике тела, И. Рубинштейн способствовала расширению диапазона танцевальных форм во французском синтетическом театре 1920–1930-х годов. Здесь были представлены подчиненные законам танца «танцующие формы», которые по-новому организовали взаимодействие формы (тела), сценического пространства и времени (ритма). Концепцию «танцующей формы» искусствовед О. Наумова выразила формулой: «Танец тела суть танец формы» [\[15, с. 13\]](#). Названная форма преобразовала как пластику, сценическое движение, так и организацию пространства.

И. Рубинштейн интегрировала в танец элементы изобразительного искусства, укрепив

взаимодействие пластических форм и живописи. В 1915 году она выступила на сцене парижского театра Шатле как танцовщица и драматическая актриса в главной роли святого в мистерии Г. д'Аннунцио – К. Дебюсси «Мученичество святого Себастьяна». Танцевальный рисунок актрисы изобиловал причудливыми и разнообразными пластическими формами. Артистка не только выразила идею ожившей скульптуры или старинного египетского барельефа из бронзы или гипса, но и обнаружила новое понимание организации сценического пространства, в котором взаимодействовали элементы цвета декораций и костюмов Бакста, света и тени. Языком ритмического чередования движений и статических элементов танца и пластики тела И. Рубинштейн стремилась визуализировать экспрессивные элементы, присутствующие на живописных изображениях казни святого Себастьяна, танцевавшего на раскаленных углях. Современники И. Рубинштейн истолковали новые пластические формы ее сценического движения и танца как обнаружение синтеза элементов различных искусств.

Создатели произведений для музыкального театра во Франции —М. Метерлинк, П. Дюка, К. Дебюсси — обнаружили новое отношение к проблеме смысловых аспектов драмы, оперы и мистерии. В первую очередь речь идет о новом понимании проблемы взаимодействия элементов язычества и христианства. Названная проблема получила художественное претворение в мистерии Г. д'Аннунцио и К. Дебюсси «Мученичество Святого Себастьяна», подготовившей появление синтетических музыкально-театральных сочинений Ф. Шмитта, В. д'Энди, А. Онеггера и И. Стравинского. Проблема синтеза аспектов античности и христианства в мистерии Дебюсси «Мученичество Святого Себастьяна» посвящена 4 глава нашей монографии «Античность во французской опере 1890–1900-х годов» (2006) [\[16, с. 144\]](#).

В период 1928–1935 годов, став известной исполнительницей танцевальных и драматических ролей, меценаткой и заказчицей произведений для французского музыкального театра, И. Рубинштейн создала не менее двадцати творческих проектов.

В синтетической художественной форме спектакля «Жанна д'Арк на костре» на текст «музыкальной поэмы» П. Клоделя элементы драмы взаимодействуют с выразительным эмоционально-психологическим пространством вокально-симфонической музыкальной ткани и с новыми видами «танцующей формы», основанной на свободной пластике тела. В создание образа Жанны д'Арк И. Рубинштейн включила разнообразные пластические формы сценического движения.

Новая организация сценического пространства потребовала интеграции в постановку спектакля о Жанне д'Арк масок и сценических аксессуаров, а также «немых актеров» и новых пластических форм сценического движения. Особенности жанровых элементов драматической оратории Онеггера «Жанна д'Арк на костре» были рассмотрены нами в отдельной статье (2018) [\[17\]](#). С целью расширения представлений читательской аудитории о французском синтетическом театре добавим к опубликованному тексту несколько суждений о синтезе элементов в драматической оратории «Жанна д'Арк на костре». В постановке названного произведения предполагалось непременно выполнение особых требований Клоделя к принципам организации сценического пространства, к постановке массовых сцен с участием симфонического оркестра, солистов, смешанного и детского хоров и пантомимы. Обязательным условием драматурга явилось «une scène à deux étages» (расположение на сцене двух уровней). На более высоком уровне находится место казни со столбом, к которому привязана Жанна д'Арк. На нижнем уровне должен был происходить показ эпизодов из жизни главной героини с участием различных персонажей, в том числе «немых» актеров-

дублеров [18, с. 44]. Принцип дублирования актеров, изображающих основных персонажей, Клодель обнаружил в постановках традиционного японского театра. Драматург описал названный принцип в теоретических статьях «Театр Бунраку», «Театр Но» и применил его в постановках собственных пьес [19, с. 44, 46]. Таким образом было достигнуто актуальное для современного синтетического театра взаимодействие элементов современного западноевропейского театра с элементами традиционного театра Востока. «Клодель желал, чтобы в театре был достигнут действительный синтез всех его составных элементов, при которых каждый из них занимал бы только строго соответствующее его особенностям место», — утверждал А. Онеггер [20, с. 172-173].

За пределами традиционной театральности

Взаимодействие элементов звуковой и визуальной (цветовой и световой) сфер обусловлено особенностями синтеза жанровых элементов оперы и мистерии в произведении Мессияна «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены». Авторский комментарий к каждой из восьми картин содержит описание действия, освещения сцены, костюмов персонажей и элементов мизансцены. Лаконичные характеристики особенностей ландшафта изменяются от сцены к сцене, как и указания Мессияна на трансформации освещения. Описание внешнего вида персонажей композитор дублирует от одной картины к другой; главный герой оперы облачен во францисканскую рясу терракотового цвета, со свисающим вдоль спины капюшоном; блаженный Франциск подпоясан веревкой, на которой завязаны узлы. Братья-минориты одеты в черные францисканские рясы с капюшонами; монахи также подпоясаны свисающими справа веревками.

Характеристические детали, отмеченные композитором, касаются святого Франциска. Он человек невысокого роста, смиренного вида, носящий редкую рыжеватую бородку. Рыжевато-темные волосы, тонзура — постоянные признаки внешности святого Франциска. В комментарии к 7 картине («Стигматы») Мессиян указал, что святой постарел, его борода тронута сединой. Франциск Ассизский по-прежнему одет в старую рясу с капюшоном (ряса местами заштопана). Через прореху справа видна кровоточащая рана. Босые ноги святого обуты в сандалии.

Мессиян дал новые указания относительно визуальной сферы действия в финале 7 картины: вся сцена с расположенным на ней хором освещена красно-оранжевым цветом. В этом цвето-световом потоке контрастно выделяются большой золотой крест и коричневая ряса святого Франциска. Цветовые элементы являются созданными композитором визуальными формулами.

Часть авторского комментария обнаруживает принцип рецепции визуальных формул из живописных работ эпохи проторенессанса. «Необходимо воссоздать сходство с портретом Франциска Ассизского, написанным Чимабуэ в Ассизи, а также жесты и позы святого, которыми его наделил Джотто», — отметил Мессиян [21, с. 46]. Обратим внимание на рекомендованные Мессияном произведения Чимабуэ и Джотто. Дж. Вазари в жизнеописании флорентийского живописца Джованни Чимабуэ (1240–1302) отметил, что в Ассизи художник был приглашен уже будучи знаменитым во Флоренции мастером, автором изображения святого Франциска на небольшой доске, на золотом фоне, в окружении двадцати клейм, «... с крохотными фигурками [также] на золотом фоне» [22, с. 18]. Золотой цвет указывает на сакральное предназначение фресок.

В Ассизи, работая вместе с несколькими греческими мастерами в Нижней церкви Святого

Франциска, Чимабуэ создал живописную часть сводов; на стенах он написал жизнь Иисуса Христа и изображение святого Франциска.

Известный искусствовед Ипполит Тэн (1828–1893), изучавший в Ассизи живопись Чимабуэ с книгой Вазари в руках, отметил характерные признаки, отличавшие работы флорентийского художника от изображений греческих мастеров, создававшихся по шаблону. «Душа, имеющая свою собственную жизнь, индивидуальный и особенный характер, который дает почувствовать себя даже в смутном черновом наброске, — какая новизна!», — восклицает И. Тэн [\[23, с. 92\]](#).

Для церкви Санта Мария дельи Анджели в Ассизи Чимабуэ создал в натуральную величину изображение святого Франциска, обеими руками держащего скрепленную скобами книгу в красной обложке. Вид книги являет собой яркую колористическую деталь, выделяющуюся на фоне изношенной рясы, спадающей до земли. Эта книга, как можно предположить, символизирует результат духовной работы Франциска Ассизского, которую называют «Евангелием дел». Особыми признаками данного изображения являются кроткий взгляд святого Франциска и его смиренная поза.

Джотто ди Бондоне (1266–1337) создал цикл из тридцати двух фресок на тему жития святого Франциска, продолжив дело своего учителя Чимабуэ. Соединение нескольких визуальных формул представлено на фреске Джотто «Чудо с источником», расположенной в Верхней церкви монастыря Святого Франциска в Ассизи. Фигура коленопреклоненного монаха устремлена за протянутыми к небу молитвенно сложенными ладонями. Лицо святого передает его душевное состояние. Это молитвенный экстаз: глаза блаженного Франциска с верой и благодарностью обращены к небесам. Вазари отметил обилие телодвижений и поз различных персонажей из окружения главы Францисканского Ордена. Размышляя об особенностях телодвижений и поз персонажей на изображениях Джотто, известный русский искусствовед, историк и писатель П. П. Муратов (1881–1950) уточнил, что движение как таковое мало интересовало Джотто. «Он был поглощен целиком великой задачей — дать художественное бытие человеку, воплотить в формы многообразные состояния человеческой души <...> Его занимало не столько душевное движение, сколько душевное состояние. Об его фигурах все сказано тем положением, которое они занимают в картине, той позой, которую назначила им мысль художника», — резюмировал Муратов [\[24, с. 62\]](#).

В нижней церкви Святого Франциска в Ассизи Джотто представил Святого Франциска на небесах, в окружении добродетелей (Послушание, Благоразумие, Смирение, Надежда, Целомудрие, Покаяние, Чистота). Фрески Джотто, посвященные небесной жизни святого Франциска, представляют собой живописный аналог христианского поэтического жанра хвалы. Облик Франциска Ассизского здесь представлен как олицетворение христианской духовности. По словам авторитетного исследователя живописи итальянского Ренессанса Бернарда Бернсона, Джотто передал духовный смысл каждой из многочисленных сцен «в той мере, в какой позволяют ему собственное умение и условные ограничения живописи» [\[25, с. 25\]](#).

Принцип рецепции визуальных формул действует в 4 картине оперы Мессиана «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» («Ангел-путешественник»). Композитор изложил в либретто собственное представление о радужной палитре цветов на крыльях Ангела и на деталях его костюма. Обладавший острым взглядом художника Мессиян отметил на изображении «Благовещения» Фра Беато Анджелико (1400–1455) сочетание цветов на одежде Ангела: «Его [Ангела] костюм подобен изображению на одной из

картин Фра Анджелико «Благая весть», что находится в музее Святого Марка во Флоренции. Одежды Ангела лилово-розовые и золотого цвета на груди и на спине <...> Крылья на спине пятицветные; цвета разделены вертикальными разноцветными полосами <...> В середине крыла Ангела находится большая вставка синего цвета» [21, с. 64]. Композитор включил визуальную формулу в описание крыльев Ангела, появляющегося в 4 картине оперы.

Либретто оперы содержит пояснение Мессиана о характере движения Ангела в пространстве, буквально передающее композиторское понимание концепции «танцующей формы». Необычное передвижение Ангела по дороге, ведущей к монастырю монахов-миноритов на горе Верна, охарактеризовано Мессианом следующим образом: «Ангел неподвижен, затем он делает несколько шагов. Он словно танцует, не касаясь земли» [21, с. 66]. Взаимодействие элементов живописи, «танцующей формы» движения Ангела в пространстве и параметров вокально-симфонической музыкальной ткани образовало в опере-мистерии Мессиана «действительный синтез» искусств.

Визуальные формулы на изображениях художниками проторенессанса и Фра Беато Анджелико блаженного Франциска обнаруживают во французских музыкально-театральных произведениях XX века «неумирающие элементы архаики». Опера-мистерия Мессиана утверждает актуальность тем христианской духовности и важность примеров из жизни святых исповедников христианской веры для современников. Питер Селларс, режиссер-постановщик оперы Мессиана «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены», выразил мысль о значимости произведений, представляющих свершения праведников, подвижников и мучеников: «Жизнь святых никогда не теряет актуальности, которая устойчиво сохраняется в виде краеугольного камня для каждого поколения. Святые вновь оживают в наших мыслях и сердцах и, что еще более важно, в наших поступках» [21, с. 120].

Переходя к выводам, отметим:

В произведениях французского синтетического театра XX века функционирует комплекс тем христианской духовности, раскрывающих актуальный смысл истолкования проблемы святости и нравственного поведения человека.

Рецепция французскими драматургами, театральными режиссерами и композиторами XX века визуальных формул живописи XIII и XV веков привела к расширению диапазона взаимодействующих элементов различных искусств (драма, музыка, живопись, танец, сценическое движение, свето-цветовая сфера) в музыкально-театральных произведениях XX века.

Особые пластические формы, подчиненные законам танца, сформировали концепцию «танцующей формы» во французских синтетических музыкально-театральных произведениях XX века. В них представлена видоизмененная танцем игра форм, пропорций, цвета и света.

Произведения П. Клоделя, А. Онеггера и О. Мессиана на музыкально-театральной сцене выполняют значимые функции, обнаруживая как «мыслящее отношение к прошлому», так и «опосредование с современной жизнью» (Х.-Г. Гадамер) [26, с. 220].

Библиография

1. Омэнн Дж. Христианская духовность в католической традиции. URL: https://litlife.club/books/196170/read?page=1#section_2. Дата обращения:

01.02.2023

2. Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы. 1901–2000. Екатеринбург. Антеверта. 2016. – 600 с.
3. Honegger A. Jeanne d'Arc au bûcher pour chœur mixte, chœur d'enfants & orchestre. Oratorio dramatique sur un texte de Paul Claudel. Paris, Editions Salabert. Imprimé en Italie. Milano, 2013. – 259 p.
4. Клодель П. Благая весть Марии. СПб.: «Наука» РАН. 2006. — 624 с.
5. Святой Франциск Ассизский. Сочинения. М.: Некоммерческая организация частное учреждение Издательство Францисканцев. 2009. – 304 с.
6. Рёскин Дж. Прогулки по Флоренции. Заметки о христианском искусстве для английских путешественников. СПб.: «Азбука-классика». 2007. – 248 с.
7. Азарова В. В. Идеи и символы христианства в операх П. Дюка и О. Мессиаэна // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15 «Искусствоведение». Выпуск 3. Сентябрь 2013. – 186 с.
8. Честертон Г. К. Вечный Человек. М.: «Политиздат». 1991. – 544 с.
9. Lesure A. Samuel C. Olivier Messiaen. Le livre du centenaire. Collection Perpetuum mobile, 2008. – 294 с.
10. Цветочки святого Франциска Ассизского. М.: Издательство ЭКСМО-Пресс. 2000. – 480 с.
11. Седакова О. А. Четыре тома. Том II. Переводы. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке. 2010. – 576 с.
12. Messiaen O. Saint François d'Assise. Opéra en 3 Actes et 8 Tableaux. Acte III 8e Tableau. Éditions Alphonse Leduc. 1990. – 206 p.
13. Власова Р. Н. Русское театральное-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. Л.: Художник РСФСР, 1984. – 188 с.
14. Нестьев И. В. Дягилев и музыкальный театр XX века. – М.: Музыка. 1994. – 244 с.
15. Русский музей представляет: Движение, форма, танец / Альманах Вып. 288. СПб: Palace Editions. 2011 – 256 с.
16. Азарова В. В. Античность во французской опере 1890–1900-х годов: Монография. СПб.: Изд-во «Шатон». 2006. – 448 с.
17. Азарова В. В. — «Неумирающие элементы архаики» в драматической оратории А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре» // Человек и культура. – 2020. № 1. – с. 35-61.
18. Bulletin de la Société Paul Claudel № 238. Classiques Garnier. 2022–3.
<http://www.paul-claudel.net/oeuvre/jeanne-darc-au-bûcher> (дата обращения: 17.02.2023)
19. Как всегда—об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. – М.: ТПФ «Союзтеатр». 1992. – 288 с.
20. Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л.: Музыка, 1979. – 264 с.
21. L'Avant-Scène Opéra. Messiaen. Hors Série № 4. 1992. — 132 p.
22. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения. СПб: ТО «Пальмира», 1992. – 472 с.
23. Тэн И. Путешествие по Италии. Том II. Флоренция и Венеция. Издательство АРТ-РОДНИК. 2008. – 336 с.
24. Муратов П. П. Образы Италии. М.: ТЕРРА; Республика. 1999. – 592 с.
25. Пономарева Т. Д. Мастера живописи. Джотто. М.-СПб: Изд-во «Белый город». 2009. – 48 с.

26. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: Книга по требованию, 2012. – 704 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил статью «Темы христианской духовности, новые пластические формы танца и рецепция визуальных формул во французских музыкально-театральных произведениях XX века», в которой проведено исследование традиций католицизма и религиозной живописи на создание произведений музыкального и театрального искусства прошлого века.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в произведениях французского синтетического театра XX века функционирует комплекс тем христианской духовности, раскрывающих актуальный смысл истолкования проблемы святости и нравственного поведения человека. Как отмечено автором, рецепция французскими драматургами, театральными режиссерами и композиторами XX века визуальных формул живописи XIII и XV веков привела к расширению диапазона взаимодействующих элементов различных искусств (драма, музыка, живопись, танец, сценическое движение, свето-цветовая сфера) в музыкально-театральных произведениях XX века. Особые пластические формы, подчиненные законам танца, сформировали концепцию «танцующей формы» во французских синтетических музыкально-театральных произведениях XX века. В них представлена видоизмененная танцем игра форм, пропорций, цвета и света.

Актуальность исследования обусловлена мировым признанием сочинений французских мыслителей и драматургов Ж. Бернаноса и П. Клоделя, композиторов К. Дебюсси, Ф. Пуленка, А. Онеггера, Д. Мийо и О. Мессиана, созданных в духе христианской традиции и прославляющих религиозные духовные ценности. Научную новизну составил анализ произведений французского искусства XX века с позиции их отражения христианской духовности. Цель исследования - определить степень освещенности темы христианской духовности во французских музыкально-театральных произведениях XX века, а также изучить применение сочинителями и исполнителями как новаторских выразительных средств, так и традиционных формул живописи. Методологической основой статьи послужили философский и искусствоведческий анализ, способствующие раскрытию заявленной темы в различных ракурсах.

Теоретическим обоснованием исследования явились труды таких ученых-искусствоведов как Власова Р.Н., Азарова В.В., Мугинштейн М.Л. и др. Эмпирической базой выступили произведения П. Клоделя, А. Онеггера и О. Мессиана.

К сожалению, автором не проведен библиографический анализ трудов, посвященных исследуемой проблематики, хотя представленный библиографический список довольно обширен.

В целях раскрытия предмета исследования текст статьи поделен на логически обоснованные разделы. Так, разделы «Тема духовно-нравственных свершений святых на пути к Богу», «Тема исцеления страждущих и воскрешения мертвых», «Тема невидимых небесных сил или «голоса неба», «Тема хвалы творениям», посвящены соответственно писанию и анализу развития указанных религиозных сюжетов в произведениях «Благая весть Марии», «Жанна д'Арк на костре», «Святой Франциск Ассизский». Автор отмечает реализацию в данных произведениях грандиозного художественного замысла, создание уникальных музыкально-теологических творений, прославляющих Бога.

Раздел «Новые пластические формы танца и рецепция визуальных формул при создании

французских музыкальных произведений XX века» служит цели анализа особенностей сценического искусства начала XX века. Автором изучен феномен культа живописи музыкального русского театра, когда декорации создавались такими известными мастерами как М.В. Васнецов, В.Д. Polenov и А.Я. Головин, что несомненно повлияло и на французское музыкально-театральное искусство. Особенно автор отмечает роль С.П. Дягилева в развитии синтеза искусств как нового художественного явления в мировом балете. Особое внимание в данном разделе автор уделяет творчеству знаменитой танцовщицы Иды Рубинштейн, представлявшей интерпретации библейских, исторических, мифологических тем, обращавшейся к реставрации старинных жанров миракля и мистерии, в которых получили претворение темы христианской духовности. Автор отмечает обширный диапазон жанров, обнаруживший разносторонний опыт создания И. Рубинштейн многопланового рисунка танца, позднее получившего определение «интеллектуальный танец». Синтез компонентов и форм искусства выразился во взаимодействии элементов драмы с выразительным эмоционально-психологическим пространством вокально-симфонической музыкальной ткани и с новыми видами «танцующей формы», основанной на свободной пластике тела.

В разделе «За пределами традиционной театральности» автором изучен принцип рецепции религиозных визуальных формул и художественных выразительных средств мастеров периода проторенессанса и их влияние на творчество французских композиторов и декораторов XX века. Так, произведение Мессиана «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» содержит подробные авторские комментарии относительно действий, освещения сцены, костюмов персонажей и элементов мизансцены в соответствии с изображениями Джотто и Джованни Чимабуэ.

В заключении автор представляет выводы и основные положения по изученному материалу.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение синтеза музыкальных и религиозных традиций и их взаимовлияния представляет несомненную научную и практическую культурологическую и искусствоведческую значимость. Полученный материал может служить основой для последующих исследований в рамках данной проблематики.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 26 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике ввиду специфичности предмета исследования.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.