

УДК 782.1; 783.3; 784.5

ИДЕИ КАТОЛИЧЕСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ КОМПОЗИТОРОВ ГРУППЫ «ШЕСТИ»

Кулыгина Н. А., Папенина А. Н.¹

¹ Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, ул. Фучика, д. 15, Санкт-Петербург, 192238, Россия.

В статье рассматривается воздействие идей католического возрождения на музыкальный театр композиторов группы «Шести». Исследуется поиск новых форм синтеза искусств ведущими представителями этого объединения (А. Онеггер, Д. Мийо, Ф. Пуленк), осуществлявшийся в творческом диалоге с мастерами религиозной литературы и драматического театра (П. Клодель, Ж. Бернанос). Приведены примеры сакрализации слова и музыки оперы, происходившей в процессе этого поиска. Выявлено, каким образом неомистериальные жанровые миксты французских композиторов, наряду с использованием актуальных форм и средств музыкального выражения, апеллируют к традициям старинных литургических и паралитургических жанров (мессы, пассионов, моралите, миракля, мартирия, священных представлений-диалогов). Прослежен основной вектор сюжетного развития (духовное совершенствование протагониста), результатом которого становится перенесение акцента с внешних событий на внутренние.

Ключевые слова: католическое возрождение, неотомизм, Клодель, Онеггер, Мийо, Пуленк, «Жанна д'Арк на костре», «Юдифь», «Царь Давид», «Христофор Колумб», «Диалоги кармелиток».

IDEAS OF THE CATHOLIC RENAISSANCE IN THE MUSICAL THEATER OF "THE SIX"

Kulygina N. A., Papenina A. N.¹

¹ Saint-Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, 15, Fuchika St., Saint-Petersburg, 192238, Russian Federation.

The article examines the impact of the ideas of the Catholic renaissance on the musical theater of the composers of "The Six" group. The search for new forms of art synthesis by the leading representatives of this association (A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc), carried out in a creative dialogue with the masters of religious literature and drama theater (P. Claudel, G. Bernanos) is being studied.

Examples of the sacralization of the word and music of the opera that took place in the process of this search are given. It is revealed how the neomysterial genre mixes of French composers, along with the use of actual forms and means of musical expression, appeal to the traditions of ancient liturgical and paraliturgical genres (masses, passions, morality, miracles, martyrs, sacred representations-dialogues). The main vector of plot development (spiritual improvement of the protagonist) is traced, the result of which is a shift in emphasis from external events to internal ones.

Keywords: Catholic Renaissance, neo-Thomism, Claudel, Honegger, Milhaud, Poulenc, *Jeanne d'Arc au bûcher*, *Judith*, *Le Roi David*, *Christophe Colomb*, *Dialogues des Carmélites*.

Католическое возрождение составило эпоху в западноевропейской культуре конца XIX — начала XX века. Начало этого направления связывают с энцикликой Папы Римского Льва XIII (*Aeterni Patris*, 1879), публикация которой утвердила основной доктриной Ватикана обновленный вариант учения Фомы Аквинского — неотомизм [1]. Тезисы средневекового богослова привлекли многих просвещенных людей Западной Европы. Теория творчества Св. Фомы наделяла искусство (в наибольшей степени — музыку как его чистую форму, воспроизводящую «божественную речь») особой миссией и рассматривала творческую деятельность человека как процесс познания Творца, сотворчество и продолжение творчества божественного [2, с. 110–116]. Наибольшую популярность неотомизм приобрел во Франции, где его ведущими теоретиками стали философы Ж. Маритен и Э. Жильсон.

Неудивительно, что учение Аквината о художнике-творце и превосходстве творческой интуиции как инструмента высшего познания обеспечило новому направлению широкую поддержку деятелей культуры и искусства [3, с. 56]. Вторая половина XIX — начало XX века ознаменовались обращением в католичество значительной части французских художников (П. Верлен, Ш. Бодлер, А. Рембо, Ш. Гюисманс и др.). Первой музыкальной организацией, поставившей своей целью возрождение католических традиций средневековья, была парижская «Схóла кантóрум» (*Schola Cantorum*, 1894), основанная Ш. Бордом, А. Гильманом и В д'Энди.

Один из ее выпускников, идейный вдохновитель группы «Шести» Э. Сати и его ученики-единомышленники Р. Дезормьер, М. Жакоб, А. Клике-Плейель и А. Соге формируют в 1920-е годы объединение «Аркейская школа». Чутко улавливающий новые тенденции Сати удивил призывом к восстановлению национальных связей в музыке. Еще в конце XIX века он сблизился с религиозным объединением Ж. Пеладана, для которого написал «Перезвоны Розы и Креста»,

«Прелюдию у Героических врат неба», Мессу для бедняков, а также христианский балет «Успуд». Увлечение искусством Средних веков отразилось и в таких сочинениях, как «Готические танцы», «Стрельчатые своды», опере «Женевьева Брабантская» [4, с. 157–163]. В 1920 году Сати создает драму с пением «Сократ», вокальная просодия которой ориентирована на стиль григорианского хора, с указанием интонировать, «как бы читая», а партия сопровождения опирается на церковные лады.

Адептами неотолизма становятся Ф. Мориак, Ж. Бернанос, Ш. Пеги, М. Дюпре, А. Монтерлан, Ф. Пуленк. Эта волна религиозного увлечения напоминала движение «христианствующих романтиков» начала XIX века. В 1936 году создается группа «Молодая Франция», выступавшая за возвращение музыке глубокого гуманистического содержания. Входившие в это объединение О. Мессиа́н, И. Бодрие, А. Жоливе и Ж.-И. Даниель-Лесюр считали себя преемниками одноименного содружества 1830 года в составе В. Гюго, Э. Делакруа, Г. Берлиоза, Ж. де Нерваля, Т. Готье. Вскоре неоромантические идеи «Молодой Франции» были подхвачены П. Валери, Ж. Дюамелем, М. Прево, Р. Виньесом.

Если в XIX веке на музыкальный театр влияла преимущественно литература, то в XX веке поиск новой оперной эстетики и форм ведется под усиливающимся воздействием драматического театра, а затем и кинематографа. Участники движения католического Ренессанса предпринимают попытки воскрешения христианской мистерии: среди них Г. д'Аннунцио («Мученичество Св. Себастьяна», 1911), Ш. Пеги («Мистерия о милосердии Жанны д'Арк», 1910), Ж. Фабр («Освобождение Орлеана», 1913). Музыканты оказались вовлечены в сотрудничество, поскольку реализация мистерии сугубо драматическими средствами не могла быть полной. И фигурой № 1 по силе воздействия на композиторов Франции XX века следует, безусловно, считать П. Клоделя. Черты мистерияльного театра присутствуют во всех его пьесах — от «Атласной туфельки» (по модели испанской религиозной драмы Кальдерона) до четырехактной мистерии с прологом «Благовещение».

Большую роль в формировании театра Клоделя сыграло общение с символистами из круга С. Малларме, знаменитые «вторники» которого он посещал в молодости, а также творческие контакты с композиторами группы «Шести». В свою очередь, участники последней заметно изменили свои эстетические воззрения под влиянием Клоделя. От бравады, склонности к эпатажу, свойственной им в конце 1910-х — начале 1920-х, они постепенно пришли к большим темам этического и социального плана, что особенно прослеживается в творчестве А. Онеггера, Д. Мийо и Ф. Пуленка.

Онеггер уже в молодости обращался к духовной тематике в кантатах «Пасхальное песнопение» (1918) и «Пасха в Нью-Йорке» (1920). Первым крупным

произведением на библейский сюжет стала музыка к драме «Царь Давид». Заказ на нее поступил от братьев Р. и Ж. Мораксов, создателей народного театра «Жора», постановки которого напоминали мистериальные: спектакли разыгрывались на живописном лугу швейцарской деревни непрофессиональными артистами при активном участии любительских хоров. В 1923 году появилась вторая редакция «Царя Давида» в жанре драматической оратории, переработанной в 1937 году в духовную оперу (третья редакция).

Литературным источником драмы Моракса послужила ветхозаветная Псалтирь. Многие композиционные черты выявляют преемственность «Царя Давида» с ораториальными сочинениями Генделя (в частности, господство хоровых разделов, прием деперсонализации: у главного героя нет самостоятельной вокальной партии, он лишен образной характеристики), а также пассионами Баха (сходство речевой партии Чтеца с речитативами Евангелиста). Общей кульминацией произведения становится третья часть — «Давид царствующий», решенная как праздничный апофеоз.

Для народного театра Мораксов Онеггер выполнил еще заказ на сюжет о Юдифи, также в трех жанровых версиях: библейской драмы (1925), драматической оратории (1926) и оперы (1926). «Юдифь» продолжила линию «Давида», однако ветхозаветная история получила в ней специфическое преломление, превратившись в концепцию «повышенного» гуманизма. В Священном писании коварное убийство вражеского военачальника вдовой из Ветилуи не получает морального осуждения: смерть Олоферна рассматривается как единственный способ спасения. Юдифь Моракса-Онеггера ближе персонажам не Ветхого, а Нового Завета и, несколько неожиданно, — Достоевского. Главным мотивом оперы становится тема совести, «преступления и наказания». Спасение, цена которого — убийство (пусть даже врага), не приносит радости. Юдифь преследуют неотвязные мысли о пролитой крови, сомнения и муки души, не находящей покоя.

Обращение Онеггера к мистерии произошло в 1926 году, когда по просьбе И. Рубинштейн он пишет музыку к спектаклю «Императрица на скалах» по пьесе С.-Ж. де Буэлье на средневековый сюжет. В то же время создается балет «Песнь песней». Тем не менее именно знакомство и общение с Клоделем сыграло решающую роль в творческой судьбе композитора. «Одной из самых великих радостей в моей жизни было сотрудничество с таким “либреттистом”, как Поль Клодель, если, разумеется, допустить, что такие дивные поэмы, как “Жанна д’Арк на костре” и “Пляска мертвых” можно назвать либретто. Он осведомлен буквально обо всем, что только в состоянии дать музыка в области театра и в какой мере она может способствовать выделению в тексте всех его достоинств. Опера как таковая или музыкальная драма его интересуют мало: он отрицательно относится к их ограниченности,

обусловленной господством рутины, предписывающей порядок, при котором на оперной сцене должно петься все, вплоть до того, о чем петь не следовало бы никогда. Клодель желал, чтобы в театре был достигнут действительный синтез всех его составных элементов, при котором каждый из них занимал бы только строго соответствующее его особенностям место. Когда мне выпадало счастье работать с ним, он всегда подсказывал мне план построения музыки. Мне приходилось позаботиться лишь о выражении всего этого на близком мне музыкальном языке» (цит. по: [5, с. 166]).

В начале 1930-х интерес к культуре и искусству Средневековья во Франции достигает апогея. «Студенты с увлечением осуществляют любительские постановки средневековых пьес, народных действ и мистериальных представлений. В 1934 году И. Рубинштейн посещает студенческий спектакль “Действо об Адаме и Еве” в Сорбонне, который наводит ее на мысль о создании по такому же типу сочинения, посвященного Жанне д’Арк» [6, с. 146]. К осуществлению этого замысла актриса привлекает Клоделя и Онеггера.

Клодель наполнил поэму идеями христианского гуманизма, опустив действительный этап жизни Жанны: «Драматургу нужна была не воительница, а страдальца, жертва, осмысляющая перед мученической смертью за родной народ свой жизненный путь» [6, с. 149]. Смысл ее образа концентрируется в заключительной реплике: «Нет большей любви, чем отдать свою жизнь за тех, кого любишь». Сюжет организован в форме ретроспективного нарратива: как следствие, в воспоминаниях Жанны события утрачивают характер действия. В духе мистерий и моралите поэма содержала множество аллегорий: это фигуры людских пороков; игральные карты (олицетворение сильных мира сего), есть и представители небесных добрых сил — Св. Маргарита, Св. Екатерина и Дева Мария. «Фамилия судьи Жанны — епископа Кошона (фр. *cochon* — свинья) — послужила поводом превращения сцены суда в аллегорический зверинец-бестиарий, столь часто встречающийся в искусстве Средневековья» [6, с. 147].

Драматическая оратория «Жанна д’Арк на костре» на текст Клоделя стала вершиной творчества Онеггера. Исследователи называли ее грандиозной музыкальной фреской, отмечая, что «композитор, укорененный в трезвом швейцарском протестантизме, дал увлечь себя исступленной страсти католического поэта и его желанию открыто исповедовать веру» (цит. по: [7, с. 251]). В 1939 году Онеггер обратился еще к одному сюжету, связанному с описанием жизни святого: появилась оратория «Никола из Флю». Композитор и его либреттист де Ружмон определили ее жанр как «драматическая легенда». Музыка «Никола из Флю» близка духовным ораториальным операм XIX века. В целом торжественно-величавая, она оживляется батальными и пасторально-идиллическими картинками. Партитуру завершает праздничная «Глория» (Gloria) с колокольным перезвоном.

Второй совместной работой Онеггера и Клоделя в преддверии войны стала оратория «Пляска мертвых», вдохновленная гравюрами знаменитых фресок Гольбейна. Впечатления от фресок привели Клоделя к созданию масштабной духовно-философской концепции с привлечением значительного корпуса библейских цитат. В результате получилась многостая «религиозная драма», утверждающая в поэтической форме основные тезисы христианства. Исполнительский состав оратории включает чтеца, солистов и оркестр, создающий симфоническими средствами апокалиптические картины смерти. «Замысел Клоделя предусматривал почти литургическое действо: он вновь показал себя чутким драматургом, умеющим точно рассчитать моменты включения музыки для максимальной эффективности ее воздействия» [6, с. 155].

В не меньшей степени, чем Онеггер, сотрудничеству с Клоделем был обязан Д. Мийо. Их знакомство началось в 1912 году, когда Клодель взял Мийо в качестве секретаря в свою очередную дипломатическую миссию в Бразилии. Впоследствии оно переросло в многолетнюю дружбу. Лучшее, что было создано Мийо в оперном жанре, родилось в сотрудничестве с Клоделем. Идеи Клоделя совершили настоящий переворот в творчестве Мийо: от пародийных опер-«минуток» на злободневные темы композитор перешел к серьезным сюжетам и жанрам, заинтересовался мифом, античным театром, драматургические принципы которого претворил в своих музыкальных драмах. Совместные поиски Клоделя и Мийо привели к созданию новаторских спектаклей самых многообразных и часто трудноопределимых жанров: пластическая поэма «Человек и его желание», музыкально-драматическая трилогия «Орестея», сценическая кантата «Мудрость», музыка к сатирической драме «Протей».

Одной из самых значительных совместных работ Клоделя – Мийо стала грандиозная по масштабам опера «Христофор Колумб» (1928). Она состояла из двадцати семи картин, объединенных в две части, и предполагала участие четырехсот человек. Замысел и идея Клоделя заставили композитора обратиться к монументальному жанру с разнообразной и многоплановой драматургией, объединяющей черты оперы, драмы, культовой мессы, средневековой религиозной мистерии и современного кино. Само действие в «Колумбе» условно: оно подобно иллюстрации к книге (здесь нельзя не вспомнить слова философа-неотомиста Ж. Маритена об искусстве как иллюстрации теологии), которую Рассказчик (*Explicateur*) читает народу. Народ внимает сюжету, одновременно принимая в нем участие. Таким образом, в «Колумбе» не столько разыгрывается драматическое представление, сколько обсуждаются события, а действие служит лишь примером этого рассказа. Его условность подчеркивается ретроспективным типом композиции, в которой события «излагаются» в обратном порядке¹.

¹ Тот же принцип получил воплощение и в «Жанне д'Арк на костре» Онеггера.

В центре внимания Клоделя находятся не факты биографии легендарного мореплавателя, но его христианская миссия в Новом свете, а также мученическая смерть по несправедливому обвинению [8, с. 123]. Он исходит из определенной философской концепции, согласно которой мир, управляемый божественной волей, развивается в направлении всеобщей гармонии. Каждое историческое событие — это лишь частица бесконечного процесса, а человеческая личность, наделенная разумом, — орудие, с помощью которого осуществляются божественные предначертания. Поэтому история Колумба «осознается как мгновение, вырванное из вечного движения божественного космоса. Ее рассказывают, разыгрывают и представляют на фоне всеобъемлющей картины мироздания, где взаимодействуют материальное и духовное, преходящее и вечное» [9, с. 22]. По мнению исследователей, в этом сочинении «Клодель полностью порвал с традиционными либретто и приблизился к тому, что можно было бы назвать католической мистерией» [10]. Мийо в предисловии к изданию оперы определял ее жанр следующим образом: «Целое должно напоминать мессу, в которой активно участвует толпа».

Действительно, многие приемы «Колумба» апеллируют к композиционным принципам ораторий и месс XVII–XVIII веков, старинных жанров хорошей духовной музыки. Прежде всего, это эпический тип драматургии, где господствует не драматически-действенное начало, а величественная статика. Принципу непрерывного сквозного развития Мийо противопоставляет композицию, четко разделенную на замкнутые сцены, в каждой из которых господствует одна идея и преобладает один аффект. Разнообразие этих сцен тоже напоминает о мистерии: религиозные картины (вступительная «Процессия», заключительный «Тебя, Бога, хвалим» (*Te Deum*) или сцена № 3 «Молитва») чередуются с жанрово-бытовыми, порой приобретающими характер фарса («Христофор Колумб и его кредиторы»); мистико-символические сцены («Нашествие голубей», «Голубь над морем», «Совесть Христофора Колумба») сменяются мрачно-фантастическими («Боги бурлят океан») и драматическими («Бунт матросов»). В остро обличительном аспекте моралите показан королевский двор в аллегорической сцене «Четыре кадрили», выполняющей функцию пролога к опере. Четверка непрерывно танцующих разряженных дам символизирует идолов, царящих при дворе: Тщеславие, Порок, Невежество и Жадность. Они руководят поступками правителей, во власть которым отданы судьбы людей и народов. По мистерийной традиции развязка сюжета наступает не на земле, а на небе.

Следует отметить еще одну важную особенность «Колумба»: в опере нет музыкально-психологических портретов главных действующих лиц — Христофора Колумба, королевы Изабеллы. В обобщенном плане Колумб получает героическую характеристику в «сквозном споре» о нем через утверждение идеи

ценности его подвига. Поэтому главная роль принадлежит хору («...это и зритель, и актер одновременно: он напоминает хор, который церковь разместила в своих храмах и который становится посредником между священнослужителем и народом»²). Для хора и оркестра написаны эпически-величавые сцены славления: торжественные «Процессия» и «Тебя, Бога, хвалим», обрамляющие оперу, «Аллилуйя» во второй части.

Ведущей темой в масштабах всего произведения становится идея христианской религии. Важную смысловую нагрузку в либретто несут картины потусторонних видений и общения с небесными силами, развернутые дискуссии на теологические вопросы. Партитура оперы насыщена гимнами, молитвами, псалмами, действие — разного рода сакральными процессиями, часть хора облачена в монашеские рясы, а на экраны проецируются крупным планом евангельские тексты (так синтез искусств дополняется новейшим — кинематографом). Заглавный герой предстает посланником Бога, которому предназначено свыше совершить великое открытие. В этом плане обыгрывается его имя Христоносец / Христофор (Christophe) Колумб (Colomb), которое звучит по-французски так же, как голубь (colombe), символ Святого Духа³ [8, с. 125].

Значительным обращением к творчеству Клоделя стал и триптих хоровых кантат Мийо (Кантата о мире, Кантата о двух городах и Кантата о войне). Последнее крупное сочинение Мийо, опера-оратория с мистериальными чертами «Святой Людовик — король Франции», также написана по поэме Клоделя уже после смерти ее автора (1970).

В контексте восприятия идей католического ренессанса примечательно наследие Ф. Пуленка — еще одного яркого представителя группы «Шести». Пуленк, отец которого был весьма религиозным человеком, в тридцать шесть лет тоже ощутил тягу к христианской вере и принял католичество. Для церкви своей покровительницы, Рокамадурской Богоматери, он сочинил выдающиеся образцы культовой музыки: «Stabat Mater» (1950), «Gloria» (1959), Лауды Св. Антония Падуанского (1959) и цикл «Семь слов на кресте» (1961). В середине 1950-х внимание композитора привлекла драма «Диалоги кармелиток» неокатолика Ж. Бернаноса. Предложение написать оперу на этот сюжет исходило от издательства Рикорди, и Пуленк принял его с большим энтузиазмом. Его глубоко тронула основанная на реальном событии история мученической смерти монахинь-кармелиток, религиозная и гуманистическая одновременно. Особенно вдохновил композитора образ Бланш де ла Форс, ее служение высокой идее, позволившее героине преодолеть страх перед казнью.

² Ремарка Клоделя.

³ Исторические источники свидетельствуют, что сам Колумб трактовал так свое имя и верил в то, что является посланником Бога [12, с. 13].

Пьеса Бернаноса представляла собой род «драмы призвания», центром которой стал религиозный сюжет преображения добродетелью и обретения святости. История о страданиях и смерти за веру воскрешала в памяти события из времен начала христианства, мученические подвиги первых христианских подвижников — но не только. Не менее важная тема здесь — путь к Богу, путь обретения истинной веры. «Диалоги кармелиток» — это новые диалоги Тела, терзаемого ужасом предстоящей смерти, и Души, получающей избавление и умиротворение. Бланш обретает Бога извилистой и непростой дорогой: она оказывается на ней случайно, ища в монастыре спасения от невзгод мирской жизни и не зная, что это спасение тоже нужно заслужить. Ее путь полон сомнений, и подчас героиня готова свернуть с него, но в конце концов обретает силу духа, оправдывая свое имя (Бланш Сильная), и доказывает незыблемость своей веры.

Образ Бланш вбирает в себя черты различных библейских персонажей; ее отречение от осужденных на смерть кармелиток вызывает ассоциацию с предательством Св. Петра, а трудное обретение веры сближает со Св. Павлом. Принимая добровольно смерть, она повторяет подвиг христианских мучеников и самого страстотерпца Иисуса. В сомнениях героини и ее страхе перед смертью прочитывается тоска Христа в Гефсиманском саду, умоляющего Бога Отца избавить его от жертвы. Недаром в монастыре она получает имя «Бланш агонии Иисуса». Эти образные параллели получают подтверждение и в музыке Пуленка: лейтмотивом Бланш становится аккордовая тема «Агнус Дэй» (Agnus Dei) из Мессы для хора а капелла (1937). Религиозный символизм сообщается и образам других кармелиток. Констанс есть аллегория Стойкости, Постоянства: это — праведница, не знающая сомнений. Мучительная агония Первой настоятельницы мистически «освобождает» Бланш от страха перед собственной смертью. Матушка Мария — воплощение христианки-воительницы, готовой отстаивать веру с мечом в руках.

Акцент сделан на «внутреннем действии»: на протяжении оперы прослеживается изменение душевного состояния героев. Структурными единицами партитуры становятся диалоги, монологи и хоры, по аналогии с формами старинных религиозных представлений. Основа вокальных партий — гибкий мелодический речитатив, который, помимо «Пеллеаса и Мелизанды», ассоциировался у Пуленка с вокальным стилем Массне, Мусоргского и Монтеверди (этим авторам адресовано посвящение «Кармелиток»). Вокальную просодию определяют строгая силлабика и максимальное приближение к интонациям разговорной речи. Композиция сцен определяется содержанием диалогов и скрепляется лейтмотивами (их около двадцати), преимущественно гармонического характера, проходящими в оркестре (его роль, тем не менее, довольно скромна). Подобно вагнеровским «темам-указателям», эти мотивы характеризуют

персонажа или эмоцию. Опора на простые средства тонального (иногда модального) письма не мешает Пуленку достигать большой экспрессии.

В контексте всего творчества композитора опера синтезирует два репрезентативных направления его музыки: вокальный мелодический и хоровой церковный. Второй аспект, инспирировавший лучшие страницы партитуры «Кармелиток», получает убедительное выражение в латинских гимнах (Requiem, Ave Maria, Ave Verum, Salve Regina, Veni Creator), причем Пуленк, не прибегая к прямому цитированию григорианики, воссоздает стиль культовых католических песнопений, так соответствующий атмосфере церковной обители, в стенах которой разворачивается сюжет.

Глобализация общества в XX веке привела на новом витке к ощущению «вселенскости», характерному для эпохи христианского Средневековья, предшествовавшей религиозным расколам и развитию национальных культур. Поэтому осуществление идеи «нового сакрального пространства», захватившей умы французских деятелей искусства XX века, представляется глубоко закономерным: ее истоки кроются в концепции единого христианского универсума, выдвинутой в эпоху Каролингов, когда обобщался тысячелетний духовный опыт и создавался сакральный канон. Новое сакральное пространство — это попытка противостоять распаду современного мира путем создания нового культурного синтеза. Она осуществляется на перекрестке различных культур и традиций, объединяющихся в единый многомерный текст. Ее цель — расширить сферу литургии за ее пределы, освящая неосвященные и разосвященные области. И если в XVIII веке опера секуляризировалась, то в XX наблюдается обратная тенденция, наметившаяся уже в XIX столетии: музыкальный театр сакрализуется, евангелизируется и возвращается к храму, обряду, из которого выделился в античную эпоху.

Поиски нового синтеза светского и сакрального привели к возрождению мистериальных концепций, которые все более притягивают внимание и выдвигаются на одно из важнейших мест в иерархии музыкально-театральных жанров композиторов группы «Шести». Эти концепции насыщаются философским содержанием, вступают в диалог с современными формами условного театра. Обогащается образный ряд сакральных сюжетов, оказывающихся подчас имплицитными: в либретто, не имеющем непосредственных связей с Библией, может быть «зашифрована» тема крестного пути, а главные герои уподоблены Иисусу Христу и другим священным персонажам. Воплощение идей католического ренессанса в крупных музыкально-драматических сочинениях Онеггера, Мийо, Пуленка поражает разнообразием решений, значительным расширением круга выразительных средств, смелостью полижанровых и полистилистических приемов. Подобно мистерии Средневековья, вбиравшей в себя все существующие жанры и формы, мистерия XX столетия становится

универсальной моделью, где синкретизм действия, слова и музыки, существовавший в ритуале, возрождается в новом синтезе искусств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Aeterni Patris. Encyclical of Pope Leo XIII on the Restoration of Christian Philosophy [Электронный ресурс]. URL: https://www.vatican.va/content/leo-xiii/en/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_04081879_aeterni-patris.html (дата обращения: 13.11.2022).
2. Муратова К. Мастера французской готики. М.: Искусство, 1988. 450 с.
3. Кулыгина Н. Опера «Святой Франциск Ассизский» О. Мессiana: особенности воплощения замысла: дис. ...канд. искусствоведения. М. 2012. 466 с.
4. Сланова З. Религия в жизни и творчестве Эрика Сати // Жизнь религии в музыке / ред.-сост. Т. Хопрора. СПб.: Сударыня, 2006. С. 154–167.
5. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. Л.: Музыка, 1983. 231 с.
6. История зарубежной музыки: вып. 6 / сост. и общ. ред. В. Смирнова. СПб.: Композитор, 2001. 630 с.
7. Парин А. Хожение в невидимый град. М.: Аграф, 1999. 464 с.
8. Кокорева Л. Дариус Мийо. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1986. 352 с.
9. Калошина Г. Литургические мотивы в ораториях А. Онеггера конца 30-х годов XX века // Южнороссийский музыкальный альманах. 2018. № 4. С. 21–28.
10. Bauer M. Darius Milhaud // The Musical Quarterly. 943. № 2. P. 155.
11. Калошина Г. Религиозно-философский театр Мийо-Клоделя в контексте поиска нового синтеза искусств // Научная мысль Кавказа. СКНЦ. 2009. № 4. С. 95–100.
12. Путешествия Христофора Колумба. Дневники, письма, документы / пер. с исп. и коммент. Я. М. Света. М.: Географиздат, 1961. 515 с.

REFERENCES

1. Aeterni Patris. Encyclical of Pope Leo XIII on the Restoration of Christian Philosophy [E`lektronny`j resurs]. URL: https://www.vatican.va/content/leo-xiii/en/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_04081879_aeterni-patris.html (data obrashhenija: 13.11.2022).
2. Muratova K. Mastera francuzskoj gotiki. M.: Iskustvo, 1988. 450 s.
3. Kulygina N. Opera «Svjatoj Francisk Assizskij» O. Messiana: osobennosti voploshhenija zamysla: dis. ...kand. iskustvovedenija. M., 2012. 466 s.
4. Slanova Z. Religija v zhizni i tvorchestve Jerika Sati // Zhizn' religii v muzyke / Red.-sost. T. Hoprova. SPb.: Sudarynja, 2006. S. 154–167.
5. Filenko G. Francuzskaja muzyka pervoj poloviny XX veka. L.: Muzyka, 1983. 231 s.

6. Istorija zarubezhnoj muzyki: Vyp.6 / Sost. i obshh. red. V. Smirnova. SPb.: Kompozitor, 2001. 630 s.
7. *Parin A.* Hozhdenie v nevidimyj grad. M.: Agraf, 1999. 464 s.
8. *Kokoreva L.* Darius Mijo. Zhizn' i tvorchestvo. M.: Sov. kompozitor, 1986. 352 s.
9. *Kaloshina G.* Liturgicheskie motivy v oratorijah A. Oneggera konca 30-h godov XX veka // Juzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah. Rostov-n/D.: RGK, 2018, № 4. S. 21–28.
10. *Bauer M.* Darius Milhaud // The Musical Quarterly. 943. № 2. R. 155.
11. *Kaloshina G.* Religiozno-filosofskij teatr Mijo-Klodelja v kontekste poiska novogo sinteza iskusstv // Nauchnaja mysl' Kavkaza. SKNC. 2009. № 4. S. 95–100.
12. Puteshestvija Hristofora Kolumba. Dnevnik, pis'ma, dokumenty / Per. s isp. i komment. Ja. M. Sveta. M.: Geografizdat, 1961. 515 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Кулыгина Н. А. — канд. искусствоведения, доцент; nkoulygin@mail.ru

Папенина А. Н. — канд. искусствоведения, доцент; papenina@list.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Kulygina N. A. — Cand. Sci. (Art), Ass. Prof.; nkoulygin@mail.ru

Papenina A. N. — Cand. Sci. (Art), Ass. Prof.; papenina@list.ru