

*Проблемы музыкального театра*

**Автор статьи** – Любимов Данила – студент 2 курса композиторско-музыковедческого факультета ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»

**Научный руководитель** – Кром Анна Евгеньевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»

*Любимов Данила*

**«СТРАСТИ ПО “ЖАННЕ Д’АРК” НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ»**

*«Была девушка по имени Жанна...»[7]*

Личность Жанны д'Арк (1412-1431), национальной героини Франции, принадлежит к числу бессмертных образов мирового искусства. Трагическая фигура Девы-освободительницы, Ведьмы-еретички, Святой много веков вдохновляла художников, поэтов, писателей, композиторов, скульпторов, архитекторов и режиссеров на создание гениальных творений. С течением времени за образом Жанны закрепился устойчивый семантический ореол, включающий в себя показ героического подвига, идеи любви к родной отчизне и самопожертвования во имя «любимых». Действительно, этим комплексом мотивов по праву «живет» большинство сочинений о крестьянской девушке из Домреми. Подчеркиваются они и в музыкально-сценических интерпретациях (к примеру, миланская постановка оперы Дж. Верди «Жанна д'Арк» в Ла Скала (2015 г.), а также «Орлеанская дева» П. И. Чайковского в русской триаде городов Пермь-Екатеринбург-Уфа).

Между тем, претворение легенды о Жанне не исчерпывается оперным жанром. Ее образ получил яркое воплощение в драматическом театре и в музыке – песнях, кантатах, ораториях, рок-

*Проблемы музыкального театра*

опере. Среди этого жанрового богатства хочется выделить выдающееся сочинение XX столетия, являющее собой уникальный пример взаимодействия различных жанровых компонентов – «Жанну д'Арк на костре» композитора Артура Онеггера (1892-1955) и поэта-мистика, неоплатоника Поля Клоделя (1868-1955).

В настоящее время к «Жанне» проявляется устойчивый интерес, о чем свидетельствуют постановки в разных странах<sup>1</sup>. Возможно, сам авторский замысел и связанная с ним жанровая многослойность (синтез музыкальных жанров – оперы, оратории, балета; театральных – драмы, трагедии и кинематографии) провоцируют режиссеров-постановщиков на новые, смелые и неожиданные интерпретации. Вопрос жанровой идентификации этого сочинения А. Онеггера в музыкознании до сих пор до конца не прояснен. В отечественной научно-исследовательской литературе «Жанну» принято рассматривать в кругу кантатно-ораториального или оперно-ораториального наследия композитора, характеризуя ее как драматическую ораторию<sup>2</sup>. В рассуждениях о жанровой специфике данного произведения существенным представляется вопрос определения природы этого синтетического спектакля. В своем автобиографическом труде «Я композитор» Онеггер указывает, что

---

<sup>1</sup> Если на Западе активная работа с материалом началась в послевоенные годы, то «рождение» «Жанны д'Арк на костре» в России произошло 28 мая 1966 год, в этот день на сцене Большого зала МГК им. П. И. Чайковского она впервые была исполнена на французском языке с русскими диалогами чтецов. Начало XXI века порадовало внушительным количеством интерпретаций: об этом можно судить по огромному списку работ, вобравшему в себя концертные и театральные версии. В концертном варианте сочинение было представлено в Нью-Йорке – на сценах Дэвид-Геффен-холла (2011) и Линкольн-центра (2015), а также в Национальном театре оперы и балета Украины им. Т. Г. Шевченко (2015), Казанском Государственном концертном зале им. С. Сайдашева (2016) и Московской филармонии (2005 и 2016). К сценическому формату относятся постановки в Церкви Святой Троицы (Сент-Трините) в Париже (2005), на сцене Красноярского театра оперы и балета (2011), Новосибирского театра оперы и балета (2013), а также на площадках Европы – Барселоны (2012), Сиднея (2017) и др.

<sup>2</sup> Драматическая оратория «Жанна д'Арк на костре» («Jeanne d'Arc au bûcher») предназначена для чтецов, солистов, большого и детского хора, большого симфонического оркестра и волн Мартено.

*Проблемы музыкального театра*

это «театральное представление, не являющееся оперой, это синтез всех элементов спектакля с привлечением текста» [13, с. 159].

«Жанна» Онеггера-Клоделя являет собой пример симфонизированной драматической оратории-мистерии, выраженной средствами синтетического театра <sup>3</sup>. Основным импульсом к осуществлению замысла послужил заказ от русской танцовщицы и балерины Иды Рубинштейн (1883-1960) в 1935 году на создание мистерии о Жанне <sup>4</sup>. 12 мая 1938 г. под руководством дирижера, педагога и мецената Пауля Захера (1906-1999) состоялось первое концертное исполнение «Жанны д'Арк на костре» в Базеле (Швейцария). После этого к произведению пришла мировая слава, вызвавшая к жизни целую череду исполнений, как в концертных, так и в сценических формах<sup>5</sup>.

В последние десятилетия режиссеры довольно часто обращаются к партитуре «Жанны» и свободно экспериментируют с ее материалом в сценическом воплощении. Для них проблемы Божественного и Земного, Высокого и Низкого, вопросы морали и христианского бытия оказываются ключевыми в спектакле. Проблематика и генезис произведения побуждает многих режиссеров опереться на жанр

---

<sup>3</sup> Синтетический театр – художественное явление XX века (К. Орф, И. Стравинский), обусловленное кризисом традиционной жанровой системы. В первую очередь, синтетический театр предполагает жанровый сплав, сочетающий в себе как элементы различных видов искусства (музыка, драматический театр, кино, поэзия и др.), так и признаки крупных музыкальных жанров (опера, оратория, симфония, балет и т.д.).

<sup>4</sup> Укажем, что «грандиозная народная фреска» о Жанне (так она воспринималась современниками) – не первый образец творческого сотрудничества Онеггера и Рубинштейн. Начиная с 1927, композитор написал для танцовщицы ряд сочинений – спектакль «Императрица на скалах», в 1928 – балет «Свадебное торжество Амура и Психеи» и в 1929 – ораторию «Амфион».

<sup>5</sup> После исполнения на родине Девы – в Орлеане (8 мая 1939 г.), это сочинение было представлено публике группой «Chantier Orchestral» в сорока городах Франции (1941 г.). 25 июня 1942 г. «Жанна» прозвучала на открытии празднования «Недели Онеггера» в Париже (дирижер Шарль Мюнша) и оперном театре Цюриха в 1943 г. (режиссер Ганс Рейнхард). Также после второй мировой войны эта музыка пользовалась особой популярностью в западноевропейских странах (Италия, Филадельфия, Чехия).

*Проблемы музыкального театра*

средневековой мистерии, порой причудливо соединяя его с одной из форм современного искусства – жанром перформанса.

Рассмотрим две сценические версии «Жанны д'Арк на костре» А. Онеггера – постановки Парижской национальной оперы Монпелье (сценограф – Жан-Поль Скарпитта, режиссер – Дон Кент, дирижер – Алан Алтиноглу, 2006) и Пермского театра оперы и балета им. П. И. Чайковского (режиссер – Ромео Кастеллуччи, музыкальный руководитель и дирижер – Теодор Курентзис, 2018)<sup>6</sup>.

В драматургии своих спектаклей Кент и Кастеллуччи подчеркивают сакральные, религиозные атрибуты и элементы, которые обуславливают неразрывную связь Жанны д'Арк с образом страданий Иисуса Христа. Отметим, что эта связь ощутима в авторском тексте Клоделя, отсылающем нас к Библии. Символика проявляет себя на уровне пластики, иконографии, цвета, света, формообразования<sup>7</sup>. Так, опираясь на жанр мистерии, оба режиссера усиливают акцент на христианской символике и мотиве жертвенности. В свою очередь, пермская «Жанна» апеллирует к законам постмодернистского синтеза всевозможных видов творчества, характерного для перформанса, который позволяет Кастеллуччи по-новому прочесть известное сочинение, порвать со сложившимися художественными стереотипами, связанными с образом Жанны д'Арк

---

<sup>6</sup>Данная сценическая версия является копродукцией нескольких оперных площадок – Лиона, Бельгии, Швейцарии и Перми, где в последнем была представлена в рамках XV Международного Дягилевского фестиваля 2018 года. Традиция ежегодного проведения фестиваля сложилась в Перми с мая 2003 года. Его цель заключается в знакомстве с новыми именами в области театрального искусства. За время своего существования «Дягилевский фестиваль» (или как он еще назывался «Пермь. Петербург. Париж») прошел заметную эволюцию: от первых работ бывшего художественного руководителя театра Георгия Исаакяна («...по имени Русалочка» А. Дворжака, «Альцина» Г. Ф. Генделя, «Клеопатра» Ж. Массне и др.) до спектаклей русского грека Теодора Курентзиса, поражающего публику неординарными постановками (к примеру, опера «Оранго» и балет «Условно убитый» Д. Шостаковича, «Травиата» Дж. Верди, «Свадьба» А. Соколович и др.).

<sup>7</sup>О символике пластики, иконографии, цвета, света будет сказано далее. Подробнее о конструктивном факторе [см.: 3, с. 124].

*Проблемы музыкального театра*

и приоткрыть загадочные тайны в драматической оратории-мистерии Онеггера и Клоделя.

Важнейшая категория искусства – **время**, протекает на сцене органично и естественно. В обеих постановках режиссеры «перебрасывают» историческую арку к середине XX века – событиям второй мировой войны (французский спектакль открывают кадры военной кинохроники, а образ горящего пламени выступает в роли обрамления; в пермской постановке на время указывают детали одежды). В версии сценографа Ж.-П. Скарпитта и режиссера Д. Кента (Монпелье) время действия размыто, что позволяет говорить о желании воплотить триединство прошлого (время Жанны), настоящего (наши дни) и вечного (непреодолимые нравственные законы). На наш взгляд, режиссером была предпринята попытка организовать пространство сцены вокруг аскетичной масштабной плиты-мемориала, возможно, отмечающего место захоронения национальной героини.

В пермской постановке, напротив, проблема времени действия решена вполне очевидно. Перед взором публики возникает знакомый этап жизни любого человека – школа, точнее, учебный класс<sup>8</sup>. «Разыгрывается» сцена выполнения девочками контрольной работы, звонка с урока и шумного ликования по его окончании. После этого следует пятнадцатиминутная пантомима – «музыка современности» (шумы, крики, разговоры, ходьба). Класс опустел, приходит уборщик (впоследствии выяснится, что это и есть Жанна), он остается наедине с самим собой и начинается мистерия.

**Пространство** своеобразного «священного таинства» решается режиссерами в соответствии с установками «Божественного театра»

---

<sup>8</sup>Режиссер не конкретизирует время действия, однако костюмы героев и сценический реквизит спектакля позволяют предположить, что события разворачиваются в послевоенные годы.

*Проблемы музыкального театра*

Клоделя, которые заключены, по словам исследовательницы музыки Франции XX века Г. Е. Калошиной, в его основных авторских проектах. К числу важнейших идей принадлежит идея создания нового синтеза искусств, опирающегося на принцип «монтажа разных жанров и видов искусства» (старинный средневековый театр, экзистенциальная драма XX века, литургическое действо, опера, оратория, драматическое искусство, танец, пантомима, мимика, жесты и кинодраматургия); религиозная концепция истории, которая реализуется благодаря двум категориям Бесконечного – «действия» и «пространства».

«Жанна» в постановке Парижской национальной оперы Монпелье представляет собой яркий пример реконструкции авторской версии Клоделя, осуществленной им в Орлеане. Сценограф Ж.-П. Скарпитта вместе с режиссером Д. Кентом делит пространство сцены на четыре сектора, дополняя его киноэкраном<sup>9</sup>. Первый сектор, или авансцена, отведен Жанне, ожидающей казни, второй же – Брату Доминику. Третий сектор (по Калошиной, третий ярус) предназначен хору и оркестру, который вводится в спектакль постепенно, принимая участие в общей цвето-световой драматургии. В отличие от оригинала Клоделя, в обсуждаемых постановках оркестр располагается в оркестровой яме. Четвертый сектор в Орлеанской премьере был отдан громадному экрану, на котором проецировались различные эпизоды из жизни Жанны и кульминационная 11 сцена «Жанна д'Арк в пламени». В отличие от Клоделя, для которого экран служил

---

<sup>9</sup>«Представление драматической оратории-мистерии А. Онеггера “Жанна д'Арк на костре” на текст П. Клоделя должно включать четырехуровневое пространство плюс киноэкран» [4; с. 3-4]. Добавим, что идея деления сцены на четыре уровня (яруса) с экраном принадлежит Клоделю, и впервые была реализована в постановке оперы Д. Мийо «Христофор Колумб» (1928).

*Проблемы музыкального театра*

средством визуализации воспоминаний Жанны,<sup>10</sup> Кент использует экран один раз в начале оратории при исполнении хорового пролога: *«Тьма! Тьма! Тьма! И Франция была без видна и пуста, и тьмою был сокрыт лик королевства. От пасти льва, руки единорогов спаси нас, Eli, Fortis, Ischyros!»* и соло сопрано *«Из глубины взываю к Тебе, Господу! Если Ты еще промедлишь, Боже, кто устоит?»*[7]. При исполнении этого эпизода перед зрителями разворачивается сцена хаоса, разрушения домов и храмов в годы военной оккупации Франции немецкими войсками.

В спектакле практически отсутствуют декорации; особое внимание в сценическом оформлении и костюмах хора<sup>11</sup>, судей-палачей и королей уделено черному и серому цвету. Белый луч направлен лишь на Жанну и Брата Доминика. При отсутствии ярких контрастов и зрелищных декораций, костюмы и особые предметы напрямую отсылают нас к эпохе Средневековья: Жанна одета в сине-голубую крестьянскую рубаху и штаны (бело-голубой – цвет ее знамени), монашеское облачение Брата Доминика сочетает синий низ и серый верх – цвета, возможно, связывающие его с инквизицией (серый) и праведницей Жанной (синий). Судьи-палачи и короли выглядят в соответствии с каноном той эпохи – черные рясы, олицетворяющие собой образ Смерти.

К сфере пространства отнесем предметную символику. Она наиболее ярко раскрывается в сцене 6 «Короли играют в карты». В ней Кент обращается к «брату» средневекового жанра мистерии – моралите, религиозному назидательно-аллегорическому представлению. С его помощью режиссеру удастся аллегорически выразить признаки греха и пороков королей. В постановке это

---

<sup>10</sup>На экране, по наблюдению, Г. Е. Калошиной, возникали эпизоды видения святых дев, звездное пространство и картина разгорающегося огня.

<sup>11</sup>В тон цвету костюмов, подобно маскам, лица участников хора покрыты серой краской.

*Проблемы музыкального театра*

выражено за счет следующих атрибутов супруг королей<sup>12</sup>: вместо традиционной маски Осла, олицетворяющей Безголовость-Недоумие, на жене Короля Франции (Величество Глупость) надета маска чудовища, вызывающая аналогию с мистическими портретами морд на картинах И. Босха; госпожа Короля Англии (Величество Гордыня) несет в руках Зеркало, символизируя собой Совесть-Самолюбование; супруга Герцога Бургундского (Величество Жадность) держит в правой вытянутой руке монету, а в левой мешок, вызывая ассоциации со Скупостью-Алчностью; лицо спутницы Величества Смерти (Величество Похоть) закрыто черной вуалью, а ее муж одет в белое подвенечное платье. Их пара как будто готова встретить и проводить людей в загробный мир. Опираясь на традицию персонификации человеческих слабостей и недостатков, Д. Кент обостряет эмоциональное воздействие на зрителей. Контраст «божественных» видений Жанны в сцене 7 «Катерина и Маргарита», как и положено, в мистерии, сменяется реально-бытовой сценой 8 «Король едет в Реймс». В ней носителями комического народного начала являются хор, Урожай и Мать Винных бочек, которые ликууют, танцуют и обнимаются друг с другом.

Пермская интерпретация «Жанны д'Арк на костре» Онеггера в корне противоречит авторскому видению Клоделя. Здесь личная драма Жанны воплощается посредством жанра перформанса, с его нацеленностью «на разрушение этических правил, эстетических норм и общественных табу, а также преодоление границ между художником и зрителем» [2, с 5].

Композиционное пространство сцены делится Каstellуччи на две неравные части. Правая, более объемная, представляет зрителям класс школы для девочек (мы видим непосредственно класс, парты,

---

<sup>12</sup>Заметим, что образы супруг королей играют мужчины.

*Проблемы музыкального театра*

доску, девочек и учительницу). Левая часть – короткий коридор, через стену которого, как в психологическом триллере, беседуют Жанна и Брат Доминик. Расположение хора и оркестра иное, нежели в Париже. Хор располагается на бельэтаже театра для создания глубокого, объемного звукового пространства<sup>13</sup>. Состав поделен на две группы (высокие и низкие голоса), стоящие на внушительном расстоянии друг от друга, благодаря чему создается необычный звуковой стереоэффект.

Появление в спектакле определенных предметов и цветовых сочетаний не случайно. Кастеллуччи поясняет, что их семантика напрямую связана с символикой христианства. Так, предметная символика наиболее ярко и показательно проявляет себя в сцене с задыхающимся конем: это момент прощания Жанны с героическим боевым прошлым и со своей жизнью (на сцене лежит умирающая лошадь, Жанна разговаривает с ней, гладит). К концу эпизода на первый план выходит цветовая символика. В руках Жанна держит белую лилию. В христианстве белый цвет является символом мира, святости и духовности. Этим оттенком расписывались одежды ангелов, и сейчас он активно используется во всех церковных богослужениях. Цветок лилии для Кастеллуччи служит сакральным знаком. Во-первых, лилия – символ Девы Марии, атрибут девства и непорочности. Не случайно у многих художников образ Божией Матери запечатлен с белой лилией (к примеру, «Благовещение»). Также цветок лилии играет важную роль в драматургии спектакля, выступая знаком христианских чувств: смирения, чистоты, надежды, невинности и очищения. Во-вторых, религиозная природа проявляет себя в иконографии цветка – у него три лепестка (намек на символ

---

<sup>13</sup>Из интервью Р. Кастеллуччи о подготовке премьеры «Жанны» в Перми читаем: «Теодор Курентзис решил разместить их в зале, так что зрители оказались внутри этих голосов» [11].

*Проблемы музыкального театра*

Троицы). В-третьих, напомним, что цветок лилии изображен на гербе Франции.

К числу предметов-символов отнесем меч и знамя. В сцене с Братом Домиником Жанна предстает перед слушателями в образе Девы-воительницы. Она достает из «ямы земных грехов» меч, завернутый в святое знамя. С особой бережностью и теплом прижимает меч к груди, целует его. Позже благословляет и окропляет святой водой. От воды меч раскаляется и на флаге выгорает фигура креста: Жанна готова спасти Францию, народ, готова умереть за свои идеалы.

В дальнейшем, предметная символика раскрывается в аллегорической сцене 4 «Жанна, отданная зверям». В ней особенно важен ритуальный элемент. В начале судебного заседания уборщик-Жанна достает из шкафа определенные атрибуты: плащаница в виде трех полотенец (синее, желтое и красное), которые уборщик-Жанна одевает на себя, имитируя облик пастора; гипсовую руку, изображающую двуперстие; длинную линейку, на которую девушка опирается как на посох и вслушивается в звучащие внутри нее голоса.

Появление в спектакле синего, желтого и красного цветов также отмечено христианской символикой. Синий – цвет неба, смирения, целомудрия и гармонии. Синий оттенок связан с образом Девы Марии (на иконах ее принято отображать именно в синем плаще). Тем самым, синий цвет выражает идею самопожертвования и кротости. Желтый цвет в христианстве получил двойственное толкование. С одной стороны, это цвет величия, света, Святого Духа и божественного откровения. Желтый (или золотой) цвет довольно часто можно встретить на иконах, он активно используется в украшении церквей и храмов. С другой стороны – это цвет предательства и измены. Подобная интерпретация сформировалась в эпоху расцвета

*Проблемы музыкального театра*

готического искусства, когда убийцу Каина и предателя Иуду изображали с бровями желтого цвета. Красный – цвет ран, мученичества и крови Христовой, пролитой им во имя спасения человечества.

Вслед за этим, героиня достает банку с водой и растением и украшает себе чело, воссоздавая параллель с терновым венком. Перед началом вопросов судей, уборщик-Жанна мажет правую ногу в зеленый цвет (цвет земли, жизни, цвет Святой Троицы). Отметим, что к предметной символике здесь подключаются телесные символы. Когда секретарь слушания Осел задает вопросы, уборщик-Жанна разводит руки в стороны и указывает разные направления: правая символизирует небесный мир, мир Бога и священников, левая же – земной мир, низкий, бытовой.

На первый вопрос Осла Жанна отвечает «Да», потому что она действительно разбила английские войска. Второй вопрос напрямую связан с тем, как она этого добилась. Он спрашивает ее лукаво, не помогали ли ей в этом адские силы. Перед тем как ответить «Нет» уборщик-Жанна по замыслу режиссера мажет лицо зеленой краской, указывает правой рукой на зрителей и начинает грозно жестикулировать. Когда заседатели выносят унижительный смертный приговор, руки Жанны сразу меняются местами, это позволяет нам предположить, что весь этот суд – лишь видимость, ее судит нечестная церковь, люди, далекие от Бога и небесного мира.

Жанна стала жертвой политической игры. При грозных репликах суда и толпы: *«Ведьма! Смерть ей! Отступница! Враг Короля и всего народа! Предать ее смерти! Жанна, ведьма, дочь Рима! Предать ее огню!»* актриса Одри Бонне берет в руки метлу (атрибут ведьмы) и скачет по сцене, инсценируя образ колдуньи. Трагедия оборачивается фарсом.

*Проблемы музыкального театра*

Особое значение в спектаклях приобретает **телесное начало** и связанная с ним символика. Отметим, что двум исполнительницам роли Жанны д'Арк, французским драматическим актрисам Сильвии Тестю и Одри Бонне, выпала трудная задача, как в драматургическом, так и в техническом отношениях. За время каждого спектакля они обе совершают множество прохронометрированных движений. Все они имеют свою сюжетно-временную и драматургическую организацию. Артикуляция, мимика, жесты, повороты головы, движение тела обеих актрис несут скрытый религиозный подтекст. В частности, в финальной сцене французского спектакля тело С. Тестю символизирует фигуру распятого Христа. Во время звучания 11 сцены «Жанна д'Арк в пламени» руки актрисы сложены в форме креста, а в финальном хоровом эпилоге она поднимает их вверх, показывая, что прибита гвоздями к кресту.

Тело пермской Жанны – О. Бонне – на протяжении всего спектакля обращено к зрителю, представляя собой главный объект символической интерпретации<sup>14</sup>. В случае Кастеллуччи, само тело Жанны ведет диалог со зрителем. В данной сценической интерпретации «Жанны» важен не только текст, но и пластическое воплощение роли, внутренняя глубина, при внешней аскетичности выражения. Вначале спектакля уборщик-Жанна рвет пластины, снимает и ломает плитку. Потом целует землю, падает назад и воссоздает фигуру распятия. Также к сфере телесной символики отнесем фрагмент, в котором Жанна висит на кресте, изображая

---

<sup>14</sup> Выделяя значение тела в перформансе, М. А. Абрамович замечает, что «для перформанса особое значение имеет стопроцентная включенность, очень важно находиться в нем полностью телом и душой... И задача художника – создать такой образ, такую энергетическую связь, которая не даст вам выбора, не позволит не быть “здесь и сейчас”, в этом пространстве, с человеком, который обращается к вам, и тогда в вашем сознании больше ничего не остается – только “здесь и сейчас” [1]. Таким образом, диалогичность выступает в перформансе каналом общения между искусством творца-художника и обществом.

*Проблемы музыкального театра*

распятие. Отметим интересную деталь – справа и слева от фигуры Жанны, как на православных иконах, выгравированы две буквы – А и В. Мы предполагаем, что эти инициалы имеют прямое отношение к имени и фамилии актрисы Одри Бонне. Таким образом, в обеих музыкально-сценических версиях «Жанны» тело исполнительниц символизирует единение мученицы со Спасителем.

В отличие от французской версии «Жанны» «шокирующей» частью пермского спектакля является постепенный стриптиз, который, по нашему мнению, можно отнести к уровню телесной символики. После приговора суда (во время звучания инструментального эпизода в сцене 8 «Король едет в Реймс») уборщик-ведьма-Жанна лежит на сцене распятой, находит в земле священный боевой меч и после этого начинает последовательно снимать с себя одежду. Столь смелый режиссерский ход раскрывает в спектакле гендерную тему. На глазах публики происходит гендерная трансформация, т.е. перерождение уборщика в Деву, Божью Дочь Жанну.

В данном случае такая двойственность представляется убедительной. Во-первых, потому что Жанна – Орлеанская дева, выступившая в несвойственной для женщин того времени роли воина. Во-вторых, андрогинность – типичная черта искусства модерна начала XX века, на которое также опирался А. Онеггер (вспомним мистерию К. Дебюсси «Мученичество святого Себастьяна»). Клод Великий один из первых обратился к жанру мистерии в XX веке, и главную мужскую роль (святого Себастьяна) в спектакле играла женщина (И. Рубинштейн). Нагота выступает здесь в качестве символа исключительно личного, скрытого от посторонних глаз, знака искренности и душевной обнаженности: Жанна предстает перед судом истории, Бога, людей такой, какая она есть. Нет «красивости»,

*Проблемы музыкального театра*

театрального пафоса, громоздкости, внешних эффектов, показана своего рода "изнанка" подвига Жанны – грязь, уродство, страх перед смертью и могильный мрак.

*Зритель* в сценических версиях Д. Кента и Р. Кастеллуччи становится полноправным участником сложного философского «священного действия»: он утешает, обвиняет, благословляет. Пробуждая в зрителях потребность в сопричастности и соборности, режиссеры заставляют публику вместе с Жанной пройти ее тяжелый крестный путь. Кент, опираясь на ремарки П. Клоделя в своей евангельской драме-мистерии, представляет на сцене последние часы жизни Жанны д'Арк, «проживая» которые вместе с героиней мы задумываемся о вечных экзистенциальных проблемах. Постановка Кастеллуччи заставляет каждого в зале увидеть себя в образе Жанны, задает вопросы, на которые нет однозначных ответов; вместе с тем, нестандартное режиссерское «прочтение» раздвигает жанровые рамки партитуры А. Онеггера, которая в условиях перформанса получает новую жизнь.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамович М. А. Тело как перформанс. Лекция. [Электронный ресурс]. URL: <http://snob.ru/selected/entry/1412> (дата обращения 10.03.2019);
2. Антонян М. А. Особенности рецепции перформанса: на материале работ Марины Абрамович: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Моск. гос. университет им. М. В. Ломоносова, Москва, 2015. – 239 с.;
3. Друмева К. Драматическая оратория А. Онеггера “Жанна д’Арк на костре”. Из истории зарубежной музыки / К. Друмева // Из

*Проблемы музыкального театра*

истории зарубежной музыки. Редактор-составитель С. Н. Питина. – М.: «Музыка». – 1971. – С. 94-125.;

4. Калошина Г. Е. Некоторые тенденции развития исторической оперы в музыке Франции XX века // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2. Филология. Искусствоведение. 2011. №4. С. 1-6. [Электронный ресурс]. URL: [https://docviewer.yandex.ru/view/90660257/?\\*=nS1Ufjqo%2Fo%2BsQO8kJ7iKiybnO4d7InVybcI6InhlLW1haWw6Ly8xNjgzMjIwMzYwNzI5ODQ5ODcvMS4zIiwidGlobGUiOiJuZWtvdG9yeWUtdGVuZGVudHNpaS1yYXp2aXRpeWEtaXNob3JpY2hlc2tveS1vcGVyeS12LW11enlrZS1mcmFudHNpaS1oaC12ZWthLnBkZiIsInVpZCI6IjkwNjYwMjU3IiwieXUiOiI2NDQzNzUoMDExNTM4MTU2NTQ1Iiwibm9pZnJhbWUiOmZhbHNlLCJocyI6MTU1MjQ5ODgzNjkxOHo%3D](https://docviewer.yandex.ru/view/90660257/?*=nS1Ufjqo%2Fo%2BsQO8kJ7iKiybnO4d7InVybcI6InhlLW1haWw6Ly8xNjgzMjIwMzYwNzI5ODQ5ODcvMS4zIiwidGlobGUiOiJuZWtvdG9yeWUtdGVuZGVudHNpaS1yYXp2aXRpeWEtaXNob3JpY2hlc2tveS1vcGVyeS12LW11enlrZS1mcmFudHNpaS1oaC12ZWthLnBkZiIsInVpZCI6IjkwNjYwMjU3IiwieXUiOiI2NDQzNzUoMDExNTM4MTU2NTQ1Iiwibm9pZnJhbWUiOmZhbHNlLCJocyI6MTU1MjQ5ODgzNjkxOHo%3D) 9;

5. Калошина Г. Е. Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо-Клоделя // Проблемы музыкальной науки. Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (Уфа). 2010. №1(6). – С. 137-142;

6. Катунян М. И. Перформанс, Флюксус, Ток-шоу: искусство-жизнь в реальном времени // Обсерватория культуры. – 2014. – №4. – С. 48-53;

7. Клодель П. Жанна д'Арк на костре. Либретто. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.stihi.ru/2017/07/13/959> (Дата обращения 28.02.2019);

8. Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр М.-СПб.: Центр ГИ, 2012. – 336 с.;

9. Миракль, моралите, мистерия. [Электронный ресурс]. URL:<http://www.art-gamma.com/> (Дата обращения 10.03.2019);

*Проблемы музыкального театра*

10. Мокульский С. С. История западноевропейского театра. В 2 ч. 2-е изд., испр. – Спб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань». – 2011. – 720 с.;
11. Обнаженная Жанна – Дягилевский фестиваль открылся премьерой спектакля, вызвавшего бурные споры. [Электронный ресурс]. URL: <https://yandex.ru/turbo?text=https%3A%2F%2Fwww.perm.kp.ru%2Fdaily%2F26843.5%2F3884321%2F&d=1> (дата обращения 15.02.2019);
12. Онеггер А. Я – композитор. Л., Музгиз. – 1963. – 208 с.;
13. Раппопорт Л. Г. Артур Онеггер. Л.: Музыка. 1967. – 304 с.;
14. Символика цвета в Православии. [Электронный ресурс]. URL: <https://hojja-nusreddin.livejournal.com/3701192.html> (дата обращения 03.03.2019);
15. Цветовые символы христианства. [Электронный ресурс]. URL: <http://cvet-psy.ru/tsvetovye-simvoly-hristianstva/> (дата обращения 05.03.2019);
16. Что такое моралите. Колики, Порок, Совесть и другие звезды средневековой сцены. [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/50> (дата обращения 04.03.2019).