

НАУЧНЫЕ КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 792.03

И. А. Некрасова

К ИСТОРИИ КАТОЛИЧЕСКОГО ТЕАТРА В XX ВЕКЕ

Возникновение театрального искусства Западной Европы было, как известно, теснейшим образом связано с христианской церковью, его самыми ранними формами были в Средние века различные виды церковных представлений. И в Новое время театр не терял связи с религией, несмотря на негативное отношение самой церкви к комедиям и к комедиантам. Спектакли религиозного содержания (на библейские, евангельские, агиографические, аллегорические и прочие сюжеты) ставились на европейской сцене как в эпоху Возрождения и в XVII столетии — в период наивысшего расцвета религиозной драмы, так и в последующие века, отражая эволюцию художественных стилей и направлений христианской мысли, прежде всего католицизма. Одну из самых устойчивых моделей католического театра создали в XVII–XVIII вв. иезуиты (их традиции в некоторых странах не угасли и позднее). Однако в культуре XX в. само понятие о католическом театре не может восприниматься иначе как анахронизм, что-то бесконечно далекое от главных путей развития искусства и от нужд секуляризованного общества. Тем не менее, именно в первые десятилетия XX в. это понятие приобрело особую определенность, будучи поддержано и католической церковью, стремившейся активизировать религиозную жизнь, и профессионалами театра, усмотревшими в нем область для приложения оригинальных творческих идей. Парадоксально, но католический театр становится в XX в. одним из новаторских течений театрального искусства, соединяя в себе традиционализм и авангард: духовные ценности противостояли обветшалым канонам и буржуазной развлекательности. Как пишет современный исследователь данной темы Г. Филлипс, в начале XX в. «во имя церкви и при ее официальной поддержке началась борьба за то, чтобы новый театр, базирующийся на христианских ценностях, вытеснил тот дурной театр, который церковь всегда подвергала критике» [1, р. 15]. Но реальные художественные результаты принесла вовсе не борьба светского и религиозного театров, а их непростое взаимодействие, приобретшее новый смысл.

По понятным причинам религиозный театр новейшего времени крайне мало изучался в отечественном искусствоведении¹. В западной науке устойчивый интерес к теме наметился в конце XX и в начале XXI вв. Но приходится констатировать, что в исследованиях преобладают социально-исторический (как в монографии Г. Филлипса «Католический театр во Франции в XX веке» [1]) либо литературоведческий (сконцентрированный на анализе пьес) подходы. Представляется, однако, что рассмотрение католического театра именно в контексте развития театральных идей может оказаться более значимым для нашего понимания западноевропейского искусства XX в. во всем его многообразии.

Различные концепции нового религиозного театра складывались в 20–30-е годы XX в. истекшего столетия в разных странах Западной Европы², прежде всего во Франции (но также, например, и в Англии, где в театральной сфере успешно взаимодействовали представители англиканской и католической конфессий). Одна из таких концепций реализовалась в целом ряде экспериментальных спектаклей — реконструкций духовных драм средневековья, а также эпохи барокко (драматургии П. Кальдерона), которые проходили не в привычных театральных залах, а на площадях перед соборами или даже в храмовых помещениях. Их претворяли в жизнь крупнейшие мастера режиссуры и сценографии разных стран (первые постановочные идеи выдвинули У. Полл, М. Рейнхардт).

В этот период и современные драматурги создавали пьесы, специально рассчитанные на исполнение в храме или около него. Самый прославленный пример — «Убийство в соборе» Т. С. Элиота, впервые поставленное Э. М. Брауном в Кентерберийском аббатстве в 1935 г.

Во многих отношениях такие спектакли (складывавшиеся в фестивали религиозного искусства — в Зальцбурге, швейцарском Айнзидельне, Кентербери и др.) демонстрировали оппозицию театру привычного типа. Здесь театральный спектакль сближался с литургией, с ритуалом, новые поэтические и художественные принципы служили созданию возвышенного мистериального действия. Исключительную привлекательность таких постановок определяло место исполнения (внутреннее помещение храма или прилегающая к нему площадь), обладавшее особым сакральным смыслом.

(Иные оригинальные концепции, сосредоточенные в драматургии католических авторов эпохи, таких как У. Бетти, П. Клодель, Г. Марсель и другие, в первой половине века не нашли полноценного воплощения на сцене. Тогда театры касались религиозной проблематики достаточно редко — доминировали атеистические, антиклерикальные взгляды на мир. Даже библейские темы в драматургии приобретали бунтарское звучание, как, например, в «Юдифи» Ж. Жироду (1931). Произведения крупнейших католических авторов будут востребованы театрами разных стран только в годы второй мировой войны и в последующие десятилетия.)

Увеличение интереса к религиозным формам театра в начале XX в. — часть общего процесса возрождения религиозного искусства, захватившего и архитектуру,

¹ Значительным вкладом в целостное изучение проблемы взаимоотношений театра и христианства стала монография Б. Н. Любимова «Действо и действие», посвященная современному отечественному искусству и традиции православия [2].

² Религиозные тенденции в театре стран Восточной Европы представляют отдельную сферу исследования и в данной статье затрагиваться не будут.

и живопись, и музыку. Многие художники и мыслители фиксировали в этой сфере ощущение деградации, упадка, о чем писал швейцарский художник А. Сенгриа в книге «Упадок сакрального искусства», опубликованной в 1917 г. [3]. Откликаясь на мысли Сенгриа, о причинах такой деградации размышлял французский поэт и драматург П. Клодель: «Все они могут быть сведены к одной-единственной: это разрыв, который так болезненно сказался в прошлом веке, между положениями веры и теми способностями воображения и чувственности, которые в высшей степени свойственны человеку искусства» [4, р. 118]. По его мнению, чрезмерная нацеленность церковного искусства на воплощение пышными и красочными, «крикливо» патетическими средствами «неизъяснимого» и «незримого» сверхприродного мира — в который таким образом оказывался «прегражден путь нашим чувствам» — привела к тому, что «незаметно стали разрушаться и способность принять эту цель всерьез, и главная движущая сила творца — воображение...» [4, р. 119]. В связи с религиозным искусством возникает не только острая необходимость «новых форм», осовременивания языка, но также и потребность в переосмыслении роли художника, его отношения к ценностям веры.

На развитие нового католического искусства во Франции оказали влияние идеи философии неотомизма, выраженные в трудах Ж. Маритена и Э. Жильсона. Большой резонанс получили книга Ж. Маритена «Искусство и схоластика» (1920) и другие его работы, в которых развивалась католическая теория искусства, основанная на фундаменте из идей Фомы Аквинского.

По мысли Ж. Маритена, европейское искусство неразрывно связано с христианством, поскольку искусство движется путями постижения человека, а только Евангелие раскрыло «превосходство внутреннего человека над человеком внешним, внутренней жизни души над внешними правовыми формами» [5, с. 23] и представило высшее воплощение человека в образе Христа. На всем протяжении эволюции, даже во времена, отдававшие предпочтение рациональному постижению мира, искусство в своих гениальных свершениях «так или иначе остается открытым воздействию той притягательной силы религии, которая исходит из всякой духовной глубины» [5, с. 27]. Но может ли искусство, задавался вопросом философ, стать по-настоящему христианским, если у него языческие корни и оно греховно по самой своей природе? Греховна и природа человека вообще, однако на помощь ему приходит благодать, так и художник может последовать импульсу особого вдохновения, «особого побуждения естественного порядка», идущего от Бога: «И чтобы искусство стало христианским не только в уповании, но и в осуществлении, чтобы оно обрело свободу, даруемую благодатью, оба вида вдохновения должны соединиться в их глубинном первоисточнике» [6, с. 487].

Ж. Маритен настаивал на том, что в современном мире понятие «христианского искусства» должно трактоваться достаточно широко, не сводиться к одним культовым формам, предназначенным «для нужд благочестия». «Христианским искусство делает субъект и дух, которым оно проникнуто... Это искусство искупленного человечества. Оно произрастает в христианской душе, у источника живой веры, под небом семи добродетелей, его оведают семь даров Святого Духа» [6, с. 486]. И поэтому оно может выражаться в любых жанрах и формах, совсем не обязательно церковных (от «балаганной пьески» до оперы), и поэтому неверно судить о нем, опираясь на церковный канон, не следует также его «изолировать от общего потока современного искусства» [6, с. 489].

Ж. Маритен всецело поддерживал начинания, связанные с католическим театром, был другом и советчиком одного из самых последовательных его пропагандистов —

А. Геона [7, р. 724–727]. В деятельности А. Геона сосредоточились наиболее характерные черты католического театра как творческой и как религиозной концепции.

Анри Геон (1875–1944)³, поэт и прозаик, критик, драматург, театральный режиссер и организатор, был «новообращенным» католиком, принявшим веру на фронте первой мировой войны. В сценической практике он являлся последователем Жака Копо (1879–1949), выдающегося французского режиссера и педагога, который боролся за обновление театра, высвобождение его из пут рутины и пошлости, за содержательный литературный репертуар. Ж. Копо мечтал «возвратить театру его религиозный характер, его священные обряды, его изначальную чистоту» [цит. по: 8, р. 92]. В 1921 г. Копо поставил в своем театре Вьё-Коломбье драму А. Геона на агиографический сюжет «Бедняк под лестницей», в которой сам исполнил главную роль — святого Алексея. Аскетическими художественными средствами в спектакле воссоздавалась атмосфера эпохи раннего христианства. Спектакль не имел особого успеха, но мистическое погружение в образ св. Алексея подвигло самого Копо на обращение в католическую веру и последующий уход из театра ради создания школы — коммуны учеников [9].

А. Геоном, как и Ж. Копо, руководило страстное неприятие театральной рутины и всеохватной коммерциализации театра, и он также обратился к идее непрофессионального театра. Ставку на актеров-любителей, не испорченных закулисным духом, реформаторы театра делали со времен А. Антуана и К. С. Станиславского, но применительно к практике театра религиозного это приобрело особую специфику.

Фундамент для своей концепции А. Геон усмотрел в давней традиции так называемых «католических сцен» — церковно-приходских и школьных драматических коллективов. После 1905 г., когда во Франции было законодательно закреплено отделение церкви от государства и установлена светская система образования, эта практика оказалась в тени; церковные представления (праздничные, детские и т. п.) сохранялись главным образом в провинции. Подобные зрелища, писал А. Геон, «являются объектом презрения» у тех, кто ценит искусство, и вызывают лишь «благожелательное сочувствие» у верующих: «Дело в том, что он [церковно-приходской театр. — *И. Н.*] оторван от искусства, что он забыл о том, что должен быть развлечением, что его дидактические приемы столь же скучны, сколь и посредственны, и что занимаются им несведущие люди» [10]. А. Геон рассчитывал придать любительскому церковному театру новый импульс к развитию, сблизив его с актуальным искусством.

Теоретические идеи Геона были высказаны им в целом ряде выступлений и статей 1920–1930-х годов («Христианский театр», 1924; «Святой Фома Аквинский и драматическое искусство», 1924; «Католическое действие через театр», 1927 и др.⁴). Автор исходил из убеждения в том, что все великие концепции театра в истории суть концепции

³ Настоящая фамилия Вожеон. Медик по профессии, А. Геон начал литературную карьеру в первые десятилетия века. Его первые сочинения отличались «жесткой» натуралистической манерой: драмы «Хлеб» (1911, постановка А. Дюрека, Театр дез Ар) и «Водка» (1914, театр Вьё-Коломбье под руководством Ж. Копо). До первой мировой войны А. Геон входил в редакцию литературного журнала «Нувель Ревю Франсез», объединявшего французскую интеллектуальную элиту. После войны посвятил себя исключительно театральной и религиозно-просветительской деятельности.

⁴ Наиболее значительные из них были объединены и переизданы в 1994 г. к 50-летию со дня смерти А. Геона в сборнике «Анри Геон в Бельгии» [11], одной из очень немногих современных публикаций, посвященных творчеству режиссера. С бельгийским (франкоязычным и фламандским) театром были связаны важные моменты деятельности А. Геона.

религиозные, священные, начиная с греческой античности. Для него, как и для многих европейских мыслителей и художников конца XIX и начала XX вв., самой совершенной из таких концепций театра была средневековая, в которой сливались религиозное, художественное и народное начала. И тот «католический театр», который он мечтал возродить, должен был, по его мысли, стать новой ипостасью священного театра. В этой связи у французского автора обнаруживаем переклички с русскими мыслителями, развивавшими идею соборности в искусстве. Представление А. Геона о том, кому адресуется такой театр в современном секуляризованном обществе, претерпело эволюцию: от замысла театра для избранных, для единоверцев — в этом русле была осуществлена постановка драмы Геона «Бедняк под лестницей» в театре Ж. Копо (1921), к отказу от всякой элитарности, даже религиозной, ради «универсального искусства» (в терминологии св. Фомы), искусства, сообщающегося с самой разной публикой. Среди публики обязательно найдутся верующие, которым театр поможет объединиться: «Почему бы не воссоединять католическую публику повсюду, где она рассеяна?» [11, р. 62]. А. Геон переосмыслил в неотомистском духе концепцию «театра для народа», которая разрабатывалась во французской культуре с конца XIX в. Р. Ролланом, М. Поттешером, Ф. Жемье (и была воплощена в середине века Ж. Виларом, последовательным атеистом, в Национальном Народном Театре).

Оригинальность концепции католического театра у А. Геона состоит в том, что он стремился перестроить в религиозном ключе отношения между актером и зрителем. В то время как другие его единоверцы (в частности, Ж. Копо) шли от драматургии, от литературных идей, он пытался насытить религиозным чувством процесс репетиций и саму сценическую игру. То же относилось к публике. На представлениях мистериальных действий от аудитории требовалось благоговейное, «церковное» внимание. Т. С. Элиот, размышляя о специфике зрителя на религиозном спектакле, полушутливо замечал, что тот настроен соответствующим образом и «заранее согласен терпеть скуку и довольствоваться чувством, что совершает похвальный поступок» [12, с. 216]. А. Геона такой подход не устраивал, напротив, он хотел добиться прямого взаимодействия с публикой, на разных уровнях, от совместной молитвы до чистой игры. Для этого он внедрял в свои пьесы всевозможные игровые «провокации», обращения персонажей к залу и т. п.

В 1924 г. по совету знаменитого живописца М. Дени, который был ревностным сторонником возрождения религиозного искусства во Франции, А. Геон организовал необычную театральную труппу. Она должна была действовать по образцу средневековых церковных братств, занимавшихся постановками мистерий. Эта отсылка к средневековью была зафиксирована в самом названии коллектива: «Компаньоны Богоматери» (*Compagnons de Notre-Dame*).

В манифесте новой труппы было заявлено, что «Компаньоны» — сообщество актеров-любителей, которые безвозмездно посвящают театру свой досуг. Они обязательно должны быть людьми воцерковленными и преданными идее высокого искусства. «Компаньоны» призваны были стать братством, школой и творческим коллективом одновременно. В замысле создания труппы — семьи единомышленников — А. Геон опирался на опыт и идеи Ж. Копо, на его этические и дисциплинарные принципы, близкие идеям К. С. Станиславского. Декларировалось, что каждому из участников будет предоставлена возможность проявить себя, что «нет второстепенных ролей, что все роли должны изучаться с одинаковой тщательностью», что актеры должны беспрекословно

повиноваться воле режиссера [13, р. 74]. Однако уже здесь закладывалось противоречие: поскольку все могут выступать лишь в свободное время, для обеспечения репертуара нужно вовлекать большое число сменяющихся участников и, следовательно, жертвовать профессиональной подготовкой, творческим единством, достигаемым, как утверждал Ж. Копо, лишь в ходе долгого учебно-репетиционного процесса. А. Геону представлялось, что художественную цельность постановкам придаст само единение исполнителей, а текучесть состава обернется благом иного рода — распространением веры в массах новых адептов. Так предполагалось обучать, направлять духовное развитие сначала самих участников, а уже потом, с их помощью, зрителей (эта идея берет свое начало в школьном театре прошлых веков). Был сформулирован и девиз: «К вере через искусство театра. К театру в духе веры».

От обычных самодеятельных кружков эта труппа отличалась тем, что должна была выступать постоянно, со своим репертуаром. Репертуар предполагался, прежде всего, католический, новый, бесспорно оригинальный и достойного художественного уровня (драмы самого А. Геона и его сподвижников). Передвижной способ существования был делом принципа: они намеревались идти навстречу зрителю, искать его всюду, как в обычных театральных залах Парижа, так и на городских площадях, в школах, в храмах, в сельской местности, за границей, «всюду, куда позовут» [13, р. 72–74].

Удивительно, но утопический замысел реализовался, обрел поддержку у самых разных людей, в основном любителей, творческой молодежи. Первый спектакль «Компаньоны» показали в театре Вьё-Коломбье в феврале 1925 г., в него вошли фарс А. Геона «Парад на мосту Дьявола» и его же трагедия «Святой Маврикий, или Подчинение», а также одноактная пьеса члена труппы А. Броше «Бедняк, который умер оттого, что надел перчатки». Под руководством А. Геона труппа просуществовала непрерывно почти семь лет (1924–1931): поставила около сорока пьес самого Геона и дала примерно двести представлений в Париже и городах французской провинции, на гастролях в Бельгии, Испании, Англии. Затем работу продолжили их последователи.

Для репертуара «Компаньонов» А. Геон писал пьесы, далекие от модного интеллектуализма, рассчитанные на восприятие на слух в структуре площадного действия и на любительское исполнение. Он декларировал идею, что именно католический театр, благодаря его глубинной связи с ритуалом, призван вернуть театр к его первооснове — зрелищу и действию — и освободить от власти «литературы» [11, р. 67]. В этом драматург солидаризировался, в частности, с выдающимся режиссером-современником Г. Бати, который тоже осуждал в национальном театре приоритет «Его величества Слова». Как писал значительно позже итальянский театровед М. Аполлоньо в связи с пьесой А. Геона «Комедиант и благодать», автор шел от той игровой модели театра, которую разрабатывали Н. Н. Евреинов и Л. Пиранделло, Ж. Копо и Э. Г. Крэг, и «хотел сделать из театра — театр, искать непосредственную коммуникацию за пределами эстетических кругов философствующих литераторов» [14, р. 213–214]. Внесение в спектакли принципа нарративности, элементов эпизации сценического действия сближает Геона с авангардными драматургами его эпохи.

Его вдохновляли средневековые театральный жанры, в подражание которым он сочинял многочисленные мистерии, миракли, фарсы, сказки, «триумфы» (около ста пьес). Драматургические приемы А. Геона весьма просты, сюжеты в пьесах увлекательны, своей иллюстративностью и риторичностью они напоминают проповеди и средневековые «*exempla*» (примеры, дополняющие проповедь), «серьезное» чередуется с комическим,

используется прием театра в театре. «В смешении легенды и агиографии, фарса и чудесного, аллегории и литургии, в этих миражах и в этих мистериях проявились самые ревностные усилия по оживлению в XX веке религиозного духа, унаследованного из Средневековья», — писал в конце века историк театра М. Лиур [8, р. 104].

Французская литературная критика с предубеждением относилась к текстам А. Геона, не отвечающим нормам высокой словесности. Недоверие вызывала и его продуктивность, граничащая с импровизацией. Однако произведения драматурга скорее могут расцениваться как режиссерские сценарии, где все компоненты заранее структурированы таким образом, чтобы составить спектакль в точном соответствии с его жанром (будь то площадная мистерия, фарс, аллегорическое действо или камерная драма, решенная в стиле сценического минимализма). Очень существенна здесь, как отмечал М. Лиур, идея соединения в спектакле двух категорий праздника: богослужбной и театральной [8, р. 104].

Выступая на сценах Парижа, «Компаньоны» не выдерживали конкуренции с профессионалами. Однако им удавалось завоевать свою публику, когда они шли к ней на встречу и выступали там, где раньше никто никогда не играл спектакли. На протяжении всей творческой жизни режиссер отстаивал убеждение в том, что «католический театр» может быть очень далек от «обычного», не переставая при этом оставаться театром.

Постановочные решения А. Геона и «Компаньонов» определялись законами площадной сцены: это был настоящий «бедный театр». Режиссер Ю. Жиньу так охарактеризовал сценографию в театре А. Геона: «Разновидность конструктивизма, почти систематическое использование пратикаблей, которые организуют пространство по вертикали, исключительная простота задников, занавесов или кулис, и прямо выраженный отказ от реализма в деталях: две тонких перекладины, расположенные буквой V, будут изображать мост, а внизу полоса ткани будет изображать воду, которая течет. „Слышите ли вы шум воды?“ — спрашивает реквизитор, который только что поместил эти „знаки“ на виду у публики» [15, р. 26–27]. Выстраивая некое подобие мистериальной сцены, А. Геон не занимался художественной реконструкцией средневекового театра (как, например, М. Рейнхардт), но пробовал воссоздать ту систему отношений между площадным актером и народным зрителем, которая была органична для средневековья, надеясь, что именно так можно воскресить его «дух». При этом условность оформительских приемов в постановках, разрушение границы между сценой и залом, полное отсутствие иллюзионности были элементами новаторского режиссерского языка, во Франции еще только утверждавшегося в 1920-е годы.

В дальнейшем А. Геон отказался от роли руководителя труппы и посвятил себя только драматургии. В 1931 г. его сподвижники создали новый, близкий по духу коллектив с названием «Компаньоны по играм» (*Compagnons des Jeux*), который возглавил Анри Броше. В 1930–1939 гг. (а затем и после войны) А. Броше издавал журнал «Игры, подмостки и персонажи», в котором печатался репертуар труппы, отражался постановочный опыт и давались наставления любительским и школьным труппам, которые по примеру «Компаньонов» стали появляться не только во Франции, но и в других странах: в Бельгии, Австрии, позднее в Канаде. В Женеве в 1936 г. сложилась труппа, которой руководил режиссер и балетмейстер, ученик Э. Жак-Далькроза Ж. Берисвиль, в качестве сценографа в ней принимал участие А. Сенгрия; они играли пьесы А. Геона.

Постановки, выполненные в рамках данной традиции, порой сближались с практикой грандиозных массовых действ. Так, «Мистерия мессы» А. Геона была дважды

представлена в бельгийском Льеже: в 1934 г. (режиссер О. Лежен, с участием знаменитой актрисы С. Бинг, труппы А. Броше и местных любителей) по случаю проходившего там Литургического конгресса (более 2000 зрителей на каждом из трех представлений) и в 1937 г. (пять раз, на каждом от четырех до девяти тысяч зрителей). В 1936 г. та же мистерия была показана в Париже для Конгресса Ассоциации французской католической молодежи: на пленере, в парке Пренс, в присутствии десяти тысяч зрителей.

В 1930-е гг., когда в разных странах Европы распространилась традиция спектаклей в исторических местах, А. Геон создал целый ряд заказных пьес, сюжеты которых были прямо связаны с духом и историей памятников церковной архитектуры. Они ставились (при его участии и «родственными» компаниями) в Париже в помещении Сент-Шапель («Мистерия короля Людовика Святого», 1931⁵) и на развалинах Арен Лютеции («Схождение живого огня на апостолов», 1935), в Шартре на площади около собора («Триумф Богоматери Шартрской», 1927, с участием Ж. Копо), во дворе епископства в Вердене («Мистерия о чудесах Богоматери Верденской», 1937), в Реймсе («Игра о великих часах собора Богоматери Реймской», 1938) и других местах. Эти постановки имели огромный успех у зрителей.

Спектакли в Шартре и Реймсе были посвящены судьбам великих соборов. Они перекликались с постановками, подготовленными в ту же эпоху в Кентерберийском аббатстве в Англии тоже в традиции возрождения религиозного театра. В 1937 г. там сыграли, например, драму Д. Сейерс⁶ «Ревность по доме Твоем» об истории воздвижения собора в Кентербери.

«Игра о великих часах собора Богоматери Реймской» была написана к торжествам по случаю инаугурации собора после завершения его реставрации (бомбардировки первой мировой войны превратили этот архитектурный шедевр, место коронации французских королей, в руины). Исполнили ее «Компаньоны по играм» под руководством А. Броше, поддержанные местными любителями. На спектакле присутствовали официальные лица во главе с президентом страны. Темой «Игры» стало возрождение одного из величайших соборов Франции: он возвращался в культуру и религиозную жизнь, его прославленная «каменная летопись», скульптурная галерея французских королей, вновь открывалась людям современности. Персонажи как будто бы оживали, отделяясь от стен и скульптур, которые явились уникальной в своем роде декорацией: так, Жанна д'Арк — героиня спектакля — появлялась перед зрителями рядом с посвященным ей памятником, расположенным на соборной площади, как новая ипостась исторического образа [16, р. 45]. Задействовано было все здание собора: «Не нарушая ничего в величественном облике здания из охристого камня, в возвышенных пропорциях трех его порталов, на широкий помост, продолжающий центральную паперть, чуть приподнятый с двух углов, выйдут рассказчики и актеры этой драмы, построенной и высеченной из камня. <...> ...Галерея королей, башни, вся наша вера, вся наша история и фасад собора целиком вступят таким образом в игру», — писал А. Геон в статье об этой постановке [цит. по: 13, р. 230]. На этом помосте постоянно находился «хор» из пятнадцати юношей и пятнадцати девушек, перед которым персонаж-толкователь, «распорядитель игры» (позаимствованный Геоном из средневековой мистери-

⁵ Совместная постановка «Компаньонов» и профессиональной труппы «Компани де Кенз» под руководством М. Сен-Дени.

⁶ Дороти Ли Сейерс (1893–1957) — известная английская писательница, автор детективных романов, а также духовных драм и религиозных сочинений в традиции англокатолицизма.

альной традиции), символически перелистывал книгу истории памятника. Основную часть действия составили три картины, иллюстрировавшие роль собора в истории страны: крещение Хлодвига (состоявшееся, по преданию, именно там, где через века было воздвигнуто здание); коронация Карла VII Жанной д'Арк, проходившая в нем; разрушение собора как символ потерь Франции в годы первой мировой войны и его реконструкция. В целом, это было достаточно сложно организованное театральное действие, обладавшее драматургической цельностью, принципиально отличавшееся от типичных сценариев массовых зрелищ.

В истории французского и западноевропейского искусства первой половины XX в. концепция католического театра, которую создал и распространял Анри Геон, воскрешая традиции средневековья, занимает особое место, находясь, казалось бы, в отдалении от профессионального театра, но в прямой связи с его новаторскими тенденциями. Сама концепция, хотя и была спорной, объективно способствовала поддержанию интереса к христианскому искусству, к его творческим и дидактическим ресурсам. А пьесы А. Геона и в наши дни продолжают ставить именно те люди, для кого они были написаны.

Литература

1. *Phillips H.* Le Théâtre catholique en France au XX-e siècle. Paris: Champion, 2007. 903 p.
2. *Любимов Б. Н.* Действо и действие. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. Т. 1. 520 с.
3. *Cingria A.* La décadence de l'art sacré. Lausanne: Cahiers Vaudois, 1917. 100 p.
4. *Claudé P.* Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré // Claudé P. Œuvres en prose. Paris: Gallimard, 1989. P. 118–121.
5. *Маритен Ж.* Творческая интуиция в искусстве и поэзии. М.: РОССПЭН, 2004. 400 с.
6. *Маритен Ж.* Искусство и схоластика // Маритен Ж. Избранное. Величие и нищета метафизики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 445–549.
7. *Maritain J. et R.* Œuvres complètes. Fribourg; Paris: Saint-Paul, 1986. Vol. I. 1175 p.
8. *Lioure M.* Le théâtre religieux en France. Paris: P. U. F., 1983. 127 p.
9. *Финкельштейн Е. Л.* Жак Копо и театр Старой Голубятни. М.; Л.: Искусство, 1971. 136 с.
10. *Ghéon H.* L'action catholique par le théâtre // Ourthe et Ambiéve. 1927. 3 apr. (№ 13).
11. *Henri Ghéon en Belgique / choix de textes par V. Martin-Schmetz.* Bruxelles: Tropismes, 1994. 189 p.
12. *Элиот Т. С.* Поэзия и драма // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев: AirLand, 1996. С. 208–225.
13. *Deléglise M.* Le théâtre d'Henri Ghéon: Contribution à l'étude du renouveau théâtral. Sion, Suisse: Fiorina et Pellet, 1947. 407 p.
14. *Teatro francese contemporaneo di autori cattolici / pres. da M. Apollonio.* Torino: ERI, 1950. XLVIII, 690 p.
15. *Gignoux H.* Dal «Vieux Colombier» ai «Comédiens Routiers» // Teatro europeo tra esistenza e sacralità: Francia. Atti del Convegno di Forlì 16–17–18 novembre 1984. Milano: Vita e pensiero, 1986. P. 24–37.
16. *Ghéon H.* Le Jeu des grandes heures de Reims. Reims: L. Michaud, 1938. 61 p.

Статья поступила в редакцию 6 июля 2011 г.