

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Азарова В.В. Теологические аспекты либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Оливье Мессиана // Человек и культура. 2024. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.70768 EDN: YCRLZS URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70768

Теологические аспекты либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Оливье Мессиана

Азарова Валентина Владимировна

ORCID: 0000-0003-1049-2259

доктор искусствоведения

профессор; кафедра органа, клавесина и карильона; Санкт-Петербургский государственный университет

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

✉ azarova_v.v@inbox.ru



[Статья из рубрики "Искусство и искусствознание"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2024.4.70768

EDN:

YCRLZS

Дата направления статьи в редакцию:

16-05-2024

Дата публикации:

14-07-2024

Аннотация: В пространстве литературного текста «поэмы», написанной пером композитора, автор статьи исследует особенности художественного истолкования фундаментальных религиозных идей католицизма: благодати Святого Духа, христианского откровения, мистицизма, теоцентризма. Рассматриваются элементы храмовой сакральности (лауды), метаморфоза роли хора, «танцующая форма», а также новые формы театральной литургии (молитвы, респонсории). Воплощение Мессианом принципов мистерии XIV–XVI веков рассматривается сквозь призму нового понимания композитором идеи синтеза художественных элементов музыкально-театрального произведения. Основное внимание уделено обнаружению концептуальных констант либретто «Францисканских сцен» — развитию драматургии света и композиционному

взаимодействию семантических элементов. Драматургическая стратегия света в «поэме» Мессиана рассмотрена в зеркале произведений П. Дюка и К. Дебюсси на текст пьес М. Метерлинка, а также в русле традиции мистерий Г. д'Аннуцио, К. Дебюсси и П. Клоделя. Герменевтическая реконструкция авторского замысла позволяет выявить доминирующий смысл теологических констант в произведении Мессиана. Методы компаративистики необходимы для установления сходства и различия в художественном претворении идеи синтеза искусств. Музыкально-поэтическое понимание отличает «поэму» и музыку мистерии д'Аннуцио — Дебюсси; «поэма» Мессиана обнаруживает иное понимание идеи синтеза художественных элементов музыкального спектакля. В либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Мессиаан представил теологическое истолкование основных аспектов христианства — благодати, радости воскресения и идеи синтеза времени и вечности. Пространство духовного смысла либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» сформировано поэтическим воображением Мессиаана на основе глубокого постижения и теологического истолкования канонических текстов Священного Писания, а также учений современных теологов и авторитетных христианских мыслителей. Особенностью теологической концепции «Францисканских сцен» является драматургия света, включающая преобразования элементов света и цвета. Новое понимание Мессиааном идеи синтеза как основы музыкального спектакля проявилось в том, что композитор интегрировал в художественный текст либретто элементы храмовой сакральности и представил в 2 и 8 картинах новые формы театральной литургии в виде респонсоров. Обнаруженный Мессиааном в «поэме» смысл стихов Священного Писания актуален в свете современной композитору культурно-исторической и духовной ориентации. Названные аспекты произведения Мессиаана в отечественном музыкознании освещаются впервые.

Ключевые слова:

Мессиаан, либретто, поэма, драматургия света, метаморфоза хора, танцующая форма, литургия, святой Франциск Ассизский, стигматы, Откровение

«Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» (1975–1983) — опера Мессиаана на собственное либретто, которое композитор называл «поэмой». «Во всех моих произведениях с текстом я всегда сам писал поэмы», — уточнял автор [\[1, с. 67\]](#). Время действия «поэмы» — два последних года жизни святого Франциска (1224–1226). Место — родина святого — Умбрия, окрестности города Ассизи. События происходят на лесной дороге, ведущей к монастырю, в монастыре, в лепрозории, в пещере у подножия скалистой горы. С левой стороны от находящейся в центре сцены дороги расположен вход в обитель братьев-францисканцев; справа — маленький грот. «На фоне, в глубине сцены, синют горы», — обозначил Мессиаан одну из пространственных координат «Францисканских сцен» [\[2, с. 66\]](#).

Композитор так охарактеризовал процесс работы над произведением: «Я осмыслял свой сюжет тридцать лет и даже не мог вообразить, что он будет завершен, но сочинил поэму за несколько месяцев <...> музыку я сочинял четыре года, и еще четыре года ушли на оркестровку и переписывание оркестровых партий» [\[1, с. 67\]](#). В итоге была завершена драматургически многослойная теологическая музыкально-театральная концепция, в которой особое значение имеют партии хора: финал «поэмы» содержит духовное послание современникам композитора, обратившегося к стихам Священного Писания.

Авторский замысел и структура «поэмы»

Вспоминая о зарождении замысла «музыкального спектакля», Мессиян отметил: «Сознаюсь в том, что всегда мечтал написать либо Пассион, либо "Воскресение Христа"» [\[1, с. 67\]](#). Композитор следующим образом сформулировал суть художественного замысла «Францисканских сцен»: «Я хотел запечатлеть в последовательности восьми картин эволюцию благодати в душе святого» [\[1, с. 67\]](#). Известный представитель философии томизма Жак Маритен так раскрыл понимание аспектов названного таинства: «... благодать <...> производит на нас свое чисто сверхъестественное действие <...> так как несет на себе чистейшие раны Спасителя» [\[3, с. 151\]](#).

В теологической концепции «Францисканских сцен» Мессияна получили претворение идеи христианского откровения и возрастания благодати в душе святого Франциска Ассизского. Проявление стигматов на теле святого и возрастание благодати в «поэме» представлены как взаимно обуславливающие друг друга явления. Идея благодати доминирует в пространстве теологического смысла «Францисканских сцен».

Либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» состоит из трех действий и восьми картин: «Крест», «Лауды», Поцелуй прокаженного», «Ангел-путешественник», «Ангел-музыкант», «Проповедь птицам», «Смерть и Новая жизнь». I и II действия содержат по 3 картины; III действие состоит из двух картин. Партитура — opus magnum — включает 8 томов; ее объем составляет около двух тысяч страниц; общее время звучания оперы — 3 часа 57 минут.

Метаморфоза хора в «поэме»

Различные драматургические функции в «Францисканских сценах» выполняет хор, для которого композитор сочинил вербальные и невербальные партии. Хор — многоплановый «персонаж» произведения, и метаморфоза его образа — примечательная особенность «поэмы». От начала I действия к финалу происходит преобразование сценического образа, исполнительской и смысловой функций хора.

В одном из интервью, обратив внимание собеседника-журналиста на важность роли хора в опере «Борис Годунов» Мусоргского или в японском традиционном театре Но, Мессиян определил особую задачу хора в «Францисканских сценах»: «Играющий роль комментатора хор, который, как подобие Божественного Голоса, постоянно выступает» [\[1, с. 67\]](#).

В 1–3 картинах I действия и в 5 картине II действия хор исполняет роли монахов-францисканцев. Также невидимый хор (скрытый в глубине сцены) в названных картинах функционирует как комментатор действия. В 5 картине II действия на сцене присутствует невидимый хор, поющий с закрытым ртом; вместе с оркестровой партией хор участвует в организации звукового пространства. На фоне звучащих невербальных хоровых партий Ангел, видимый только главному герою, начинает играть на виоле музыку Незримого. Часть хорового состава, поющего с закрытым ртом, размещена вне сцены (в студии). В 7 картине III действия «Стигматы» Мессиян использовал наряду с вербальными (разговорно-декламационными) невербальные партии хора. Невидимый (говорящий и поющий) хор наделен «персональностью», поскольку хоровая партия «от первого лица» передает смысл слов Христа. Согласно замыслу Мессияна, в сцене христианского откровения невидимый хор обнаруживает присутствие Бога подле святого Франциска и передает смысл трансцендирования — мистического соединения святого со Спасителем. Говорящий хор выражает состояние отчаяния и скорби Христа во время смертной казни.

По мысли исследователя Г. Хальбрайша, хоровые реплики «от имени Христа» представляют собой «подражание словам Христа» [\[4, с. 522\]](#). Избрав в качестве первоисточника отдельные тексты Священного Писания, Мессиан применял технику парафразирования. В заключительной части сцены христианского откровения (7 картина, трагедийная кульминация «поэмы») святой Франциск Ассизский воспринимает дар Святого Духа — усиливающееся воздействие благодати. В 8 картине «Смерть и Новая жизнь» партии поющего с закрытым и открытым ртом невидимого хора характеризуют атмосферу мистического таинства благодати.

В процессе развития действия «поэмы» хор из невидимого (скрытого в глубине сцены) становится частично видимым, освещенным различными оттенками света и цвета. В апофеозе «поэмы» заключительная стадия метаморфоз хора совпадает с кульминацией развития драматургии света. Размещенный на авансцене хор-протагонист озаряется ярким светом. Нарастающая интенсивность освещения символически передает прогрессирующее воздействие благодати в душе святого Франциска Ассизского.

Метаморфоза сценического образа и роли хора обнаруживает католическое истолкование концепции «поэмы». В хоровом апофеозе «Францисканских сцен» теологическая основа «поэмы» утверждается как ее «интегрирующая часть» [\[5, с. 337-338\]](#). Финальный хор «Францисканских сцен» передает смысл «Послания святого апостола Павла Коринфянам», обозначая, тем самым, католическую веру как доминанту духовной жизни христиан в настоящем и в будущем. Полагаясь на мнение автора эссе «Хор» Г. К. Честертон, резюмируем: «У хора <...> та же цель, что и у хора греческого» [\[6, с. 227\]](#). Полифункциональная, разнообразно трактованная роль хора «связывает эту, вот эту историю с миром, с философской сутью вещей» [\[6, с. 227\]](#).

«Танцующая форма» как отражение архаической формы религиозного действия

В обнаружении теологического смысла «поэмы» драматургическую функцию выполняет Ангел — представитель христианской картины мира, небожитель. Образ Ангела — защитника человека — символизирует духовную форму, доступную чувственному восприятию. Посланник Бога является посредником между человеком и Богом. Как отмечал святой Августин, природа ангелов полностью подчинена служению Богу. «Христианский ангел не случайно называется хранителем — ведь его миссия состоит в том, чтобы охранять человека от нападающих на него бесов, т. е. иной духовной сущности, при том что сам человек понимается как богоподобный, причастный божественной сущности» [\[7, с. 27\]](#).

В авторском комментарии к начальной сцене 4 картины II действия «Ангел-путешественник» Мессиан соприкоснулся с проблемой передвижения Ангела в пространстве: «Ангел неподвижен. Затем он делает несколько шагов. Он словно танцует, не касаясь земли» [\[2, с. 66\]](#). С помощью «танцевального» контекста композитор разрешил смысловую и художественную задачи, насытив художественный текст «поэмы» разнообразием значений и аллюзий. С древнейших времен танец служил элементом религиозного действия (ритуала, обряда). «Танцу стали отводить особую мистическую роль: он способствовал общению с высшими силами», — отметила искусствовед О. Наумова [\[8, с. 5\]](#). Выражение «танцующая форма» передает «сложное взаимодействие подчиненной законам танца формы и пространства» [\[8, с. 10\]](#).

В 3, 4, 5 и 8 картинах «Францисканских сцен» появляющийся и исчезающий Ангел принимает участие в развитии событий, утверждая теологическую идею взаимодействия

между миром и Богом. Мессиян показал, что обращенные к главному герою речи Ангела открыли перед святым Франциском возможность созерцать небесный мир и слышать музыку Незримого.

Драматургия света — концептуальная константа «поэмы»

Мессиян представил в «поэме» концептуальную теологическую разработку драматургии света, которая ранее имела музыкально-эстетическое, поэтическое и духовное претворение в музыкально-театральных произведениях Дебюсси и Дюка. Отношение Мессияна к написанным по пьесам М. Метерлинка операм Дюка и Дебюсси охарактеризовал исследователь М. Вайятт: «Их Мессиян обожал, неоднократно признавал моделями для своего "Франциска Ассизского"» [\[9, с. 8\]](#).

В клавире оперы «Ариана и Синяя Борода», собственноручно написанном Дюка, композитор поместил ремарку: «Наступает ослепительная тишина, в которой различимы доносящиеся снаружи шепот моря, шелест ветра в листве, пение птиц и колокольчики проходящего вдалеке деревенского стада» [\[10, с. 136\]](#). Атмосферу музыкальной пасторали стремительно сменяет кульминация — подобие ослепительного звукового потока света. Исследуя замысел оперы Дюка и ее музыку, Мессиян сформулировал утверждение о духовном содержании этого произведения: «Вся пьеса Метерлинка словно резюмируется великолепными словами святого Иоанна», — отметил Мессиян [\[11, с. 80\]](#). Образ Арианы олицетворяет сторону света в дихотомии «свет — тьма»: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1,5). Анализируя оперу Дюка, Мессиян включил в статью данный евангельский текст в качестве эпиграфа: «La Lumière luit dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont pas comprise» [\[11, с. 79\]](#). Тот же евангельский стих завершает статью Мессияна, обрамляя ее форму. Образ главной героини оперы «Ариана и Синяя Борода» Мессиян символически истолковал как «Истину» [\[11, с. 82\]](#). Музыкальная характеристика Арианы, представленная в виде лейттемы-символа, олицетворяет «Свет» (La Lumière) [\[11, с. 82\]](#). Оперу Дюка и «поэму» «Францисканские сцены» Мессияна объединяет разработка драматургии света.

Свет является сквозным образом- символом в мистерии «Мученичество святого Себастьяна» д'Аннунцио и Дебюсси (1911). Например, в III стане «Совет ложных богов» д'Аннунцио отметил начало эпизода небесного затмения ремаркой: «Словно лента видимого света пронесется в поле сквозь колосья пшеницы и колышет величественное золотое полотно колосьев» [\[12, с. 51\]](#). Другая ремарка передает видение святого Себастьяна, как наяву переживающего событие Воскресения Христа: «Юноша ослеплен светом, он едва держится на ногах из-за головокружительного света, подобного свету воспаленной пустыни, где воздух вибрирует от стрекота кузнечиков» [\[12, с. 56\]](#).

Звуковой символ света имеет сквозное развитие и в музыке мистерии «Мученичество святого Себастьяна» Дебюсси. Хоровой финал «Рай», на текст 150 Псалма, в произведении Дебюсси передает всеобщее ликование небесных сил света («Alleluia!»), поющих: «Хвалите Его на тимпане и органе...» [\[13, с. 98\]](#).

Как в мистерии Дебюсси, так и в «поэме» Мессияна, звуковой и визуальный (свето-цветовой) знак креста символизирует бессмертие души. В 1 картине I действия «Францисканских сцен» черный крест при дороге представляется святому Франциску простирающимся от земли до неба. В картине 7 «поэмы» крест из черного становится золотым, сверкающим. В виде пространственно-светового символа Мессиян

репрезентировал сияющий крест в хоровом апофеозе из 8 картины либретто. Исходящие от размещенного над сценой креста световые лучи образуют на сцене яркое пятно света, обозначающее место, где находилось тело святого Франциска. Смысловым аналогом духовной субстанции «свет» в данном истолковании может быть только вера святого Франциска Ассизского.

О духовно-чувственном происхождении света рассуждал известный западногерманский философ Х.-Г. Гадамер, опиравшийся на учение святого Августина. Гадамер отмечал: «Лишь при сотворении света Бог впервые начинает говорить. Это речение Бога он [святой Августин] толкует как духовное возникновение света (Lichtwerdung)» [14, с. 558]. Представление о природе духовного света изложил выдающийся представитель французской философско-богословской католической школы П. Тейяр де Шарден: «Свет этот не доступен простому восприятию <...> это ровное и сильное сияние, порожденное соединением во Христе всех элементов мира» [15, с. 104].

В III действии «Францисканских сцен» Мессиян обнаружил мистическую природу духовного света, применив стратегию драматургического развития и метаморфоз света и цвета. Композитор разместил в либретто подробный комментарий ситуаций, предполагающих трансформацию свето-цветовых элементов. Комментарий Мессияна о синтезе взаимодействующих элементов света и цвета обнаруживает в либретто «Францисканских сцен» логику сквозного развития драматургии света — «способ бытия света» [14, с. 557]. В 7 картине «Стигматы» драматургия света имеет концептуальную связь с глаголом Бога. Стратегию начальных преобразований свето-цветовых элементов Мессиян применил в трагедийной кульминации «поэмы» в качестве визуального феномена, обозначающего невидимое присутствие Христа. В 7 картине «Стигматы» Мессиян интегрировал свето-цветовые излучения (в виде «формул») в пространство погруженной в темноту сцены. «Здесь сцена озарится бледным, странным, тревожным светом», — отметил автор «поэмы» в начале диалога святого Франциска и Христа, внимающего мольбе главного героя [2, с. 90]. Развитие названного диалога сопровождают преобразования свето-цветовых элементов: «Становится ярче. Появляются темно-зеленые и бледно-желтые отсветы» [2, с. 90]. Проекция световых лучей указывает на появление стигматов на теле святого Франциска: «Красное и фиолетовое сияние освещает всю сцену. Четыре луча света исходят от Креста и поражают руки и ноги святого Франциска. Видны пять пятен крови на руках, ногах и на боку святого Франциска. Становится очень светло. Вся сцена освещена оранжево-красным светом» [2, с. 90].

Синтезируя вербальный и свето-цветовой аспекты драматургии, Мессиян передал мистическую атмосферу сцены христианского откровения. Световое crescendo в трагедийной кульминации «поэмы» (7 картина) символизирует идею «трансцендирования» — «перехода из конечного сущего в бесконечное бытия» [16, с. 125]. В финале 8 картины «Смерть и Новая жизнь» на авансцене размещается хор-протагонист, комментирующий событие воскресения святого Франциска «в силе, славе и радости». Вербальный слой хорового комментария неотделим от крещендирующей стратегии световой драматургии. Развитие драматургии света отличает теологическую концепцию «Францисканских сцен» *par excellence*.

Об истолковании сцены христианского откровения. Теоцентризм «поэмы»

Сцена христианского откровения представлена Мессияном в атмосфере «предельной

духовности — Божественного Всеприсутствия» [15, с. 95]. Характеризуя данную атмосферу, мыслитель П. Тейяр де Шарден отметил: «Все элементы Вселенной соприкасаются друг с другом тем, что есть в них самого глубинного и самого окончательного» [15, с. 86]. В 7 картине «Стигматы» присутствие Бога вблизи святого Франциска создает духовный континуум или «христианизированный универсум» [17, с. 615]. Мессиян последовательно обнаруживает присутствие трансцендентной реальности, с которой незадолго до смерти соприкоснулся святой Франциск Ассизский. «Служение, которому отдал себя святой Франциск, все больше и больше уподоблялось для него Страстям и Распятию», — отмечал Г. К. Честертон [18, с. 74]. За обращенной к Спасителю молитвой святого следует диалог святого Франциска и Христа. В молитве Мессиян раскрыл стремление святого испытать крестные муки Христа. Мотив добровольного жертвоприношения, которое готов совершить святой Франциск из любви к Христу, сообщает теологическое истолкование сцене христианского откровения в «поэме». Как отмечал Честертон, «мученичество само было целью, ибо последней целью для него [святого Франциска] была близость к Христу» [18, с. 75]. Стремление святого к мученичеству в теологическом понимании автора «поэмы» означало готовность к смерти или первую попытку трансцендирования — преодоления времени и приобщения к вечности. Вторым опытом трансцендирования стала для Франциска Ассизского его предсмертная молитва: «Прощай, сотворенное Время! Прощай, сотворенное Пространство!» [2, с. 94]. Претворение Мессияном литургической формы (молитвы) отличается новизной. Театральная литургия воссоздает в «поэме» реальность переживания святым Франциском Страстей: распятия, мучительных страданий и смерти Христа. Молитва репрезентирована Мессияном как форма храмовой сакральности, релевантная теологической концепции «поэмы». Обращенная к Христу молитва главного героя и диалог святого Франциска и Христа, представленные Мессияном в трагедийной кульминации «Францисканских сцен», являются смысловой доминантой «поэмы» и утверждают ее теоцентризм. В трагедийной кульминации картины «Стигматы» слово Спасителя представлено как олицетворение истины, по слову Священного Писания: «Я есмь... истина» (Ин. 14:6).

Особенности претворения идеи синтеза художественных элементов мистерии

Претворение смысла старинной мистерии XIV – XVI веков в трагедийной кульминации «Францисканских сцен» имеет признаки сходства с драматургическим решением трагедийной кульминации в мистерии Дебюсси «Мученичество святого Себастьяна» на текст одноименной поэмы Г. д’Аннунцио (1915), созданной в русле поисков французского синтетического театра 1910–1930-х годов. Понимание д’Аннунцио и Дебюсси идеи синтеза составных элементов мистерии отражено в поэтической интерпретации «архаически-антропоморфных черт представления о Боге» [19, с. 78]. Художественные образы языческих богов (Адонис, Озирис и Аид), представленные в окружении множества идолов, соседствуют с образом христианского исповедника Себастьяна. Синтез элементов античного язычества и христианства приводит к образованию антиномичного единства семантических составляющих в лирико-поэтической концепции мистерии «Мученичество святого Себастьяна». Часть II «Волшебная комната» мистерии д’Аннунцио и Дебюсси содержит развернутую экспозицию образов и символов архаического язычества. Понимание авторами идеи синтеза художественных элементов мистерии соответствовало эстетическому и лирико-поэтическому видению д’Аннунцио образа святого мученика Себастьяна. Истолкование событий мистерии д’Аннунцио соответствовало современному представлению о переходной эпохе от язычества к

христианству, о встрече «Афин» и «Иерусалима». В III части (№4) мистерии Дебюсси святой Себастьян создает на сцене пластический образ Страстей Христовых. В тексте мистерии д'Аннунцио совершающий жертвоприношение Христу святой Себастьян произносит: «Я умираю <...> чтобы возродиться вовек!» [12, с. 50]. Автор статьи *The Mystery of Debussy's *L e Martyre d e Saint-Sébastien** Megan Sarno отметила: «Смерть занимает центральное место в драме» [20, с. 14]. Переход христианского исповедника Себастьяна от жизни к смерти комментируется хором сирийских плакальщиц и адониастов (приверженцев культа Адониса). Хор поет о приближении умершего смертью мученика святого Себастьяна к «темным вратам Аида» [13, с. 58]. Дебюсси включил в V часть мистерии («Рай») вокально-симфонический эпизод, объединивший партии солирующего сопрано, четырехголосного хора (сопрано, контральто, тенора и басы) и оркестровую партию. Среди партий оркестра и голосов хора, повторяющих «Себастьян!», различим голос солирующего сопрано («душа Себастьяна») со словами: «Я поднимаюсь. У меня есть крылья. Все бело...» [13, с. 95]. Авторитетный исследователь творчества Дебюсси, сторонник неоплатонизма, бергсонианец В. Янкевич пронизательно отметил: «Душа теперь — только пение птицы» [21, с. 75]. Новаторство партитуры «Мученичество святого Себастьяна» Дебюсси восхищало известного композитора и музыкального писателя А. Онеггера: «Он [Дебюсси] создал совершенно новую по типу композицию с неслыханной дотоле атмосферой, которая по силе поэтического обаяния остается непревзойденной по сей день» [22, с. 32].

Доминирующий смысл теологических констант в либретто «Францисканских сцен» обусловил иное понимание Мессианом идеи синтеза художественных элементов мистерии. В отличие от эстетического (символизм), музыкально-поэтического истолкования и художественного воплощения идеи синтеза искусств в мистерии д'Аннунцио — Дебюсси Мессиаан представил религиозное, теоцентрическое истолкование и претворение идеи синтеза художественных элементов музыкального спектакля в жанре мистерии. В сцене христианского откровения из «поэмы» Мессиаана Христос «открывает» <...> человеку тайны мира и Свою волю в акте личностной «милости» [5, с. 337]. «В свете учения святого Фомы Аквинского» теологическую концепцию «Францисканских сцен» рассмотрел исследователь V. P. Benitez (2019) [23, с. 21].

Тайны, смысл которых постиг святой Франциск, Мессиаан представил в партии хора, основанной на изложении в виде парафраз «речений» Священного Писания. Доктор католического богословия, мыслитель Романо Гвардини так истолковал происхождение духовных текстов: слово Священного Писания «рождается из Откровения» [24, с. 4].

В сцене христианского откровения говорящий (декламирующий) хор восклицает: «Это Я, это Я! это Я есть Альфа и Омега! Я был прежде и пребуду <...> Я — то «после», которое было раньше. Все было создано Мной. Это Я задумал время, пространство, все звезды и все видимое и невидимое: ангелов, людей, всех живых существ. Я — Истина, из которой происходит все сущее» [2, с. 92].

Фрагмент сцены «Стигматы», в котором упоминается о бессмертии души, содержит парафразу: «Многие желают моего Царства Небесного, но немногие согласны нести мой крест» <...> Есть ли что-либо столь мучительное, чего не следовало бы претерпеть ради жизни вечной?» [2, с. 92]. Аксиому о бессмертии души святой Фома Аквинский сформулировал в 79 главе «Теологической суммы». «Речения же Святого Писания, которые свидетельствуют бессмертие души — бесчисленны», — резюмировал

современный исследователь учения святого Фомы Аквинского К. В. Бандуровский [\[25, с. 97\]](#).

Пространство теологического смысла «Францисканских сцен» формировалось в процессе осмысления Мессианом канонических духовных текстов, а также по прочтении внушительного корпуса исследований по истории и религиозной философии. В круг чтения композитора входили современные исследования по теологии. В одном из интервью 1986 года Мессиян отметил: «... я много времени проводил за чтением Библии и псалмов. Много раз я читал оба Завета и Апокалипсис. Кроме того, я читал много теологических трудов — средневековых и современных. В частности, "Сумму теологии" Фомы Аквинского. Я много раз перечитывал наиболее важные части этой книги. Читал я и современных богословов, в частности работы немецкого теолога с итальянским именем Романо Гвардини, бельгийского теолога Мармиона, живущего во Франции американца Мертон и величайшего из них — живущего в Швейцарии немецкого теолога Ганса Урса Бальтазара» [\[26, с. 188,189\]](#).

Новые формы театральной литургии в «поэме»

В литургической сцене из 8 картины «Смерть и Новая жизнь» Мессиян представил новое претворение формы респонсория, обнаружив драматургическую многослойность теологической концепции «Францисканских сцен». Композицию названной сцены образуют две молитвы главного героя, обрамляющие респонсорий, а также завершающий сцену хоровой фрагмент. Респонсорий представляет собой повтор «на расстоянии» литургической сцены из 2 картины «Лауды», в которой чтение респонсория являлось частью утренней литургии. Исполнение тремя солистами и хором чередуется с лаудами святого Франциска, благословляющего Господа за дарованные творения — ветер, воду, огонь и землю. Монахи Сильвестр, Руфин и Бернар читают начальные фразы респонсория, а хор продолжает и завершает фразу. Лауды святого Франциска и текст респонсория формируют пространство храмовой сакральности. По окончании третьей лауды хор завершает чтение респонсория троекратным восклицанием: «Свят! Свят! Свят!» [\[2, с. 54\]](#), [\[27, с.38-39\]](#).

Чтение респонсория чередуется с симфоническим рефреном [\[27, с. 15-17;25-27;38-42\]](#). Симфонический рефрен с новым текстом из Ветхого Завета формирует глубинный слой музыкальной драматургии. Звуковое пространство литургического эпизода исследователь Г. Хальбрайш охарактеризовал как «мрачную атмосферу склепа» [\[4, с. 492\]](#). Находящиеся около святого Франциска монахи читают (recto tono) начало 3, 5 и 7 стихов 141 псалма. Хор (также recto tono) продолжает и завершает чтение названных стихов. Методом парафразирования (с перестановкой строк первоисточника и комбинацией слов) обусловлена новая форма респонсория, в котором свободно избранные автором семантические формулы псалмического текста расставлены в другом, по сравнению с текстом первоисточника, порядке. В текстовой парафразе Мессиян изложил семантические формулы избранных стихов 141 псалма, передающих прямую речь царя Давида, «когда тот находился в пещере». Семантические формулы, интегрируемые в авторскую парафразу, цитируются точно. Смысловой акцент, возникающий в процессе парафразирования, обнаруживает состояние отчаяния ветхозаветного человека перед смертью и надежду на помощь Бога, дарующего душе человека избавление от страданий.

Симфонический рефрен следующим образом обрамляет форму литургического эпизода:

1. Фрагмент оркестровой партии — вступление (ц. 54) [\[28, с. 59\]](#).

1 стих (ц. 55) Трио: «Мое отчаяние пред Тобою...».

Хор: «...но Ты ведаешь мой путь».

2. Фрагмент оркестровой партии (ц. 56).

2 стих (ц. 57) Трио: «Ты-прибежище мое и часть моя...»

Хор: «...на земле живых».

3. Фрагмент оркестровой партии (ц. 58).

3 стих (ц. 59) Трио: «Вокруг меня соберутся праведные...»

Хор: «...когда Ты явишь мне благодеяние».

4. Фрагмент оркестровой партии (ц. 60).

4 стих (ц. 61) Трио: «...освободи из темницы душу мою».

Хор: «Благословенно святое имя Твое».

5. Фрагмент оркестровой партии — заключение (ц. 62) [\[28, 61\]](#).

Четвертый псалмический стих завершается формулой молитвенного канона [\[2, 96\]](#). Смысл молитвы «от первого лица», представленной Мессияном в литургической форме респонсория, репрезентирует новую форму театральной литургии.

Передающий смысл текстовой парафразы симфонический рефрен обнаруживает многослойность драматургии «поэмы» [\[28, с. 54-61\]](#). Методом парафразирования респонсорий, связанный с развитием сюжета 8 картины «Смерть и Новая жизнь», обнаруживает общность семантических формул Ветхого и Нового Заветов. Смысловой подтекст симфонического рефрена раскрывает смысл происходящего во время вечерней литургии процесса мистического созерцания умирающим святым тайны смерти. Трансцендирование открывает Франциску Ассизскому «могущественнейшие феномены бытия — тайны жизни и смерти» [\[24, с. 2\]](#). Симфонический рефрен обнаруживает, таким образом, смысл «специфической формы религиозной коммуникации» [\[16, с. 123\]](#). Сакральному пространству, содержащему «абсолютную истину бытия», соответствует «сакральное время» [\[16, с. 124\]](#).

Композиция респонсория объединяет принцип речевого (произносимого *recto tono*) и симфонического (темброво-многослойного) драматургических пластов музыкально-поэтического целого. В результате названного взаимодействия композитором был создан особый тип адаптации текстовой парафразы к инструментально-симфоническому рефрену. Театрально-литургическую двуплановую форму респонсория отличает определенное сходство с такими формами органных гимнических антифонов XVI – XVII веков, в которых начальный стих песнопения исполняет хор, а затем вступает соло органиста. Как непревзойденный исполнитель-виртуоз и импровизатор на органе Мессиян, как известно, был музыкантом-исследователем и создателем огромного количества сочинений для органа, в том числе — органной мессы в честь праздника Пятидесятницы.

Комментирующий хор, завершающий литургическую сцену из 8 картины, передает экстатическое воззвание человека к Богу. Мессиян создал парафразу в виде хорового комментария методом интеграции в авторский текст семантических формул из начальных стихов 141 псалма. Комбинированное изложение фраз в хоровой партии содержит чередование пауз и экспрессивных возгласов: «Я воззвал: "А!" <...> и мой голос: "А!"» [2, с. 96]. По мысли С. С. Аверинцева, «псалмодическая экстатичность» отличает мольбу человека к Богу о спасении: «... и мой голос кричит, и говорит: "А!" к Господу! <...> которого я молю!» [28, с. 76-83], [2, с. 96].

Хор «Я воззвал...» из 8 картины «Францисканских сцен» по силе эмоционального воздействия сопоставим с эпизодом мольбы к Господу о спасении из пролога драматической оратории «Жанна д'Арк на костре» А. Онеггера, написанной на текст одноименной «музыкальной поэмы» П. Клоделя: «Спаси нас от львиной пасти и лап единорога, / Спаси нас, Эли, Фортис, Искірос!» [29, 9-10]. Вслед за Клоделем композитор перенес ударения на начальные слоги в словах (вопреки существующим нормам французского языка). Подобная расстановка акцентов объясняется общей логикой ритмо-интонационной организации фраз в поэтической речи Клоделя. Поэт установил особые принципы соотношения слогов, содержащих выразительные гласные и согласные звуки. Онеггер, в свою очередь, руководствовался принципами ритмического взаимодействия речевых акцентов стиха, ритмической и фонетической организации звуковой ткани.

Вслед за Клоделем и Онеггером автор «Францисканских сцен» адаптировал звучание вербального текста поэмы к ритмо-интонационным особенностям музыкального синтаксиса. «Музыкальная поэма» и драматическая оратория «Жанна д'Арк на костре», мистерия Клоделя «Благая весть Марии» и теологическая «поэма» Мессияна «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» обладают общностью духовного смысла. Произведения Клоделя, Онеггера и Мессияна отличает не только сходство в понимании способов адаптации текста к логике музыкальной композиции, но и сходство воплощения идеи синтеза художественных элементов музыкально-театрального, мистериального действия.

О концептуальной связанности семантических элементов «Францисканских сцен»

Концептуальная связанность смысловых мотивов, заимствованных композитором из духовных текстов, является принципом авторской стратегии. В «поэме» Мессияна взаимодействуют находящиеся в динамическом равновесии элементы храмовой сакральности, света и цвета, а также пластическая форма танца. В рассматриваемой разновидности синтеза художественных элементов существует взаимосвязь авторского комментария и текстовых парафраз «поэмы», сохраняющих соответствие смыслу стихов Священного Писания. Концептуальная разновидность синтеза художественных элементов «поэмы» Мессияна близка клоделевскому пониманию идеи синтеза, представленного в *opus magnum* Клоделя — мистерии «Благая весть Марии» (1912–1948). Сходство состоит в разработке авторами принципов театральной литургии, а также в теологическом истолковании сцен таинства христианского откровения. Следуя традиции драматургии Клоделя, Мессиян включил в «поэму» мистериальную сцену христианского откровения — диалог человека с Богом.

Пространство теологического смысла «Францисканских сцен» Мессиян репрезентировал методом парафразирования, интегрировав в текст «поэмы» элементы храмовой сакральности: молитвы, духовные песнопения (лауды), восклицания «Alleluia!»

(«Хвалите имя Господне!»), поэтические хвалы творениям святого Франциска Ассизского и семантические формулы псалмических стихов. В трагедийной (7 картина) и лирико-драматической (8 картина) кульминациях «Францисканских сцен» элементы храмовой сакральности находятся на первом плане драматургического развития «поэмы». В 7 и 8 картинах III действия Мессиян создал концептуальную разновидность синтеза художественных элементов теологической «поэмы». Текст расположенного перед началом каждой картины авторского комментария взаимодействует в либретто Мессияна с текстовыми парафразами и стратегией преобразования визуальных элементов света и цвета, а также с элементами пластики и поз, мимики и жестикологии исполнителей. Применяв определение С. С. Аверинцева, идею синтеза, воплощенную в либретто Мессияна, можно обозначить как «подвижное единство» [\[30, с. 242\]](#).

Концептуальная связанность семантических элементов «поэмы» — отличительная особенность «Францисканских сцен». Связи «на расстоянии» объединяют форму теологической концепции, придавая ей целостность. «Поэма» обладает свойствами полноты и завершенности метафизической картины мира и всеобъемлющего пространства духовности, в котором святой Франциск созерцал Божественное Всеприсутствие. Истолкование Мессияном метафизической реальности в либретто «Францисканских сцен» находится в русле идей грандиозного театрально-музыкального синтеза Клоделя. В стихотворном «Предисловии к "Атласному башмачку"» (1930) католический мыслитель Клодель сформулировал идею глубинной связи всех элементов видимого и невидимого мира: «Если есть тут связь, лови ее! — говорит живописец, она из каждой точки скачет блохой» [\[31, с. 31\]](#). Теологическую «поэму» Мессияна характеризует концептуальное понимание связанности и взаимодействия музыки и красочно-световых элементов видимого мира, а также языка птиц и тайн мира невидимого.

Рассмотрев проявление в музыкальном мире Мессияна «красочно-чувственного звучания сверхчувственных религиозных идей», исследователь К. В. Зенкин так истолковал природу названного феномена: «Слово Мессияна возвращает музыку к музыке и устремляет ее еще выше — в те сферы смысла, на фоне которых даже музыка покажется слишком конкретной и "материальной"» [\[32, с. 19\]](#). Либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Мессияна обнаруживает «знак» Божественного Всеприсутствия как манифестацию духа в мире. Переходя к выводам, отметим:

1. В либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Мессиян представил теологическое истолкование основных аспектов христианства — благодати, радости воскресения и идеи синтеза времени и вечности.
2. Пространство духовного смысла либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» сформировано поэтическим воображением Мессияна на основе глубокого постижения и теологического истолкования канонических текстов Священного Писания, а также учений современных теологов и авторитетных христианских мыслителей.
3. Особенностью теологической концепции «Францисканских сцен» является драматургия света, основанная на стратегии преобразования элементов света и цвета.
4. Новое понимание Мессияном идеи синтеза как основы музыкального спектакля проявилось в том, что композитор интегрировал в художественный текст либретто элементы храмовой сакральности и представил в 2 и 8 картинах новые формы театральной литургии в виде респонсоров.

5. Обнаруженный Мессианом в «поэме» смысл стихов Священного Писания актуален в свете современной композитору культурно-исторической и духовной ориентации.

Библиография

1. Lesure A., Samuel C. Olivier Messiaen. Le livre du centenaire. Collection Perpetuum Mobile, 2008. 294 p.
2. Saint François d'Assise. Messiaen / L'Avant-Scène Opéra 1992 (4). P. 46-100.
3. Маритен Ж. Знание и мудрость. М.: Научный мир. 1999. 244 с.
4. Halbreich H. L'Oeuvre d'Olivier Messiaen. Fayard, 2008. 596 p.
5. Аверинцев С. София — Логос. Словарь. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 912 с.
6. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. — М.: Политиздат. 1991. 366 с.
7. Книга ангелов: Антология христианской ангелологии. СПб.: ООО «Издательство "Пальмира"»; М.: ООО «Книга по Требованию». 2016. 428 с.
8. Наумова О. Движение. Форма. Танец. СПб: Palace Editions. 2011. — 156 с.
9. Wyatt M. April 23, 2012. Staging the Ineffable: Olivier Messiaen's Saint François d'Assise // The Opera Quarterly. P. 1-6. DOI: 10.1093/oq/kbs031
10. Dukas P. Ariane et Barbe Bleue. Partition pour chant et piano réduite par l'Auteur. Paris. A. Durand & Fils, Éditeurs. 1906. 249 p.
11. Messiaen O. Ariane et Barbe-Bleue de Paul Dukas // La Revue Musicale. Juin 1936. P. 79-86.
12. D'Annunzio G. Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère en 5 actes // L'Illustration théâtrale №181. 17 Mai 1911. 52 p.
13. Debussy C. Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère en cinq actes de Gabriele d'Annunzio. Partition pour Chant et Piano. Textes française et anglaise. English version by Hermann Klein. Paris: Imp. Cavel & Cie. Mars 1961. 104 p.
14. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: «Книга по Требованию», 2012. 704 с.
15. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. Божественная среда. М.: АСТ: Астрель, 2011. 446 с.
16. Пылаев М. Категория «священное» в феноменологии религии, теологии и философии XX века. М.: РГГУ. 2011. 216 с.
17. Семенова С. Г. Паломник в будущее. Пьер Тейяр де Шарден. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2009. 672 с.
18. Честертон Г. К. Вечный Человек. М.: Политиздат, 1991. 544 с.
19. Аверинцев С. Образ античности. — СПб.: Азбука-классика. 2004. — 480 с.
20. Sarno M. (2018) The Mystery of Debussy's *Le Martyre de Saint Sébastien* // *Journal of Musicological Research*. DOI: 10.1080/01411896.2018.1484997 Ref. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01411896.2018.1484997?cookieSet=1>
21. Jankélévitch V. La vie et la mort dans la musique de Debussy. Suisse: Ed. De la Baconnière. 1968. 194 p.
22. Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л.: Музыка. 1979. 264 с.
23. Perez Benitez V. Olivier Messiaen's Opera, Saint François d'Assise. Indiana University Press, 2019. 328 p.
24. Гвардини Р. Человек и его вера. Брюссель, Изд-во «Жизнь с Богом». 1932. 334 с.
25. Бандуровский К. В. Бессмертие души в философии Фомы Аквинского. М.: РГГУ. 2011. 328 с.
26. Барбан Е. С. Искусство возможного [Текст]: встречи с музыкантами XX века. От Мессиана до Штокхаузена. СПб.: Композитор*Санкт-Петербург. 2018. — 312 с.
27. Messiaen O. 1991. Saint François d'Assise (Scènes Franciscaines). Opéra en 3 Actes et 8 Tableaux. Acte I, 2e Tableau. Les Laudes. Éditions Alphonse Leduc. 83 p.

28. Messiaen O. 1991. Saint François d'Assise (Scènes Franciscaines). Opéra en 3 Actes et 8 Tableaux. Acte I, 8e Tableau. La mort et la nouvelle vie. Éditions Alphonse Leduc. 202 p.
29. Honegger A. *Jeanne d'Arc au bûcher* pour chœur mixte, chœur d'enfants et orchestre. Oratorio dramatique sur un texte de Paul Claudel. Paris, Éditions Salabert. 1935. 259 p.
30. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. — СПб.: Азбука-классика. 2004. 480 с.
31. Клодель П. Избранные стихотворения. Ассоциация «Новая литература». МП «Итларь» (изд-во "Carte Blanche"). СПб — Москва, 1992. 64 с.
32. Зенкин К. В. Слово в музыкальном мире Мессиана как знак "Божественного Присутствия" // Век Мессиана: сборник статей / ред.-сост. К. В. Зенкин, Т. С. Кюрегян. М.: Научно-исследовательский центр «Московская консерватория». 2011. 272 с

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор обозначил в заголовке («Теологические аспекты либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Оливье Мессиана»), является теологические смыслы (аспекты) либретто одного из знаковых произведений О. Мессиана, характеризующих мировоззрение композитора. Соответственно, либретто оперы «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» (1975–1983), над которым композитор работал самостоятельно, является объектом исследования.

Автор избежал формализации программы исследования в вводной части статьи, перейдя после краткой характеристики объекта исследования сразу же к анализу различных драматургических приемов либретто оперы, раскрывающих её теологическое содержание.

С опорой на биографические источники автор уточнил продолжительность работы О. Мессиана над замыслом сложного музыкально-драматического произведения. Сложность произведения отразилась на его многочастной структуре, которую композитор охарактеризовал как «поэму» в трех действиях из восьми картин («Крест», «Лауды», Поцелуй прокаженного», «Ангел-путешественник», «Ангел-музыкант», «Проповедь птицам», «Смерть и Новая жизнь»), а также на его объеме («Партитура — opus magnum — включает 8 томов; ее объем составляет около двух тысяч страниц; общее время звучания оперы — 3 часа 57 минут»).

Автор вполне уместно акцентирует внимание на «метаморфоза хора» в произведении, который в зависимости от содержания действия выполняет различные драматургические функции, выступает в качестве многопланового «персонажа», исполняя вербальные и невербальные партии. Упомянув одно из интервью Мессиана о том, что источником многоплановой функции хора композитор считает роль хора в опере «Борис Годунов» Мусоргского и в японском традиционном театре «Но» (классическая японская танцевальная драма XIV в.), где именно за хором закрепляется функция оценки и развития действия («Играющий роль комментатора хор, который, как подобие Божественного Голоса, постоянно выступает»), автор уточняет, что: в 1–3 картинах I действия и в 5 картине II действия хор исполняет роли монахов-францисканцев, а также, скрытый в глубине сцены и оставаясь невидимым публике функционирует как комментатор действия; в 7 картине III действия «Стигматы» Мессиаан использовал наряду с вербальными (разговорно-декламационными) невербальные партии хора. По мнению автора, «невидимый (говорящий и поющий) хор наделен "персональностью",

поскольку хоровая партия "от первого лица" передает смысл слов Христа». Поэтому вполне уместна трактовка автором замысла Мессиана посредством невидимого хора создать атмосферу присутствия Бога «подле святого Франциска», мистического соединения святого со Спасителем в сцене христианского откровения.

Отдельно автор уделяет внимание образующейся в произведении своего рода «танцующей формы», в которой хореографически преломляются архаической формы религиозного действия. К существенным выразительным приемам Мессиана автор причисляет прописанную в либретто драматургию света и цвета освещения, определяя их в качестве концептуальной константы «поэмы».

Детально автор остановился на истолковании сцены христианского откровения, обосновав теоцентризм композиторского замысла «поэмы» и особенности претворения идеи синтеза художественных элементов мистерии, обратил внимание на новые формы театральной литургии в «поэме», ставшие, по его мнению, художественным изобретением композитора.

Аргументы автора относительно трактовки теоцентризма замысла О. Мессиана подкреплены перекрестным анализом содержания близких по духу произведений К. Дебюсси, П. Дюка, А. Онеггера: обращает внимание на теологическую разработку драматургии света, которая ранее имела музыкально-эстетическое, поэтическое и духовное претворение в музыкально-театральных произведениях Дебюсси и Дюка, на специфику работы А. Онеггера с поэтическим словом.

Таким образом предмет исследования рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и представленная статья заслуживает публикации в журнале «Человек и культура».

Методология исследования представляет собой сложный авторский комплекс биографических, текстологических, компаративных и историко-стилистических аналитических приемов, объединенных общетеоретическими методами обобщения и интерпретации. Несмотря на то, что программа исследования не была предварительно представлена автором в вводном разделе статьи, она достаточно ясно структурирована в аналитической части. Используемые автором методы релевантны решаемым научно-познавательным задачам. Аргументы и выводы автора заслуживают доверия.

Актуальность выбранной темы автор не поясняет читателю, но она становится вполне очевидна по мере погружения в замысел представленной статьи. По мнению рецензента, автор сумел подчеркнуть чрезвычайно острую тему непосредственной взаимосвязи художественной (эстетической) ценности произведения с глубоким его религиозно-философским и этическим содержанием.

Научная новизна исследования, отраженная в авторской интерпретации теологических смыслов (аспектов) либретто одного из знаковых произведений О. Мессиана, характеризующих мировоззрение композитора (оперы «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены»), заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автор выдержал научный, хотя для его улучшения рецензент рекомендует: 1) дать фамилии упомянутых автором зарубежных коллег в транскрипции на русском языке: например, не «М. Wyatt», а М. Уайтт (M. Wyatt) и др.; 2) дополнительно внимательно вычитать текст, поскольку встречаются обидные описки (например, как «Симфонический рефрен обнаруживает [обнаруживает], таким образом, смысл...»).

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография достаточно полно отражает предметное поле исследования, но нуждается в корректировке в едином стиле описания согласно требованиям редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна, хотя автор и не вступает в острые теоретические дискуссии.

Статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура», и после небольшой правки может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования статьи «Теологические аспекты либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Оливье Мессииана» стало указанное либретто.

Актуальность статьи достаточно велика, поскольку в отечественном искусствоведении существует определенный дефицит исследований, посвященных изучению драматургии. Статья обладает несомненной научной новизной и отвечает всем признакам подлинной научной работы. Методология автора весьма разнообразна и включает анализ широкого круга источников. Автором умело используются сравнительно-исторический, описательный, аналитический и др. методы во всем их многообразии. Очевидна также ее практическая польза.

Исследование, как мы уже отметили, отличается очевидной научностью изложения, содержательностью, тщательностью, четкой структурой. Стиль автора характеризуется оригинальностью и логичностью, доступностью и высокой культурой речи. Пожалуй, самое привлекательное в этой работе – ее четко выстроенная структура и до мелочей проанализированные подробности драматургии. Автор делит исследование на главы: «Авторский замысел и структура «поэмы»; Метаморфоза хора в «поэме»; «Танцующая форма» как отражение архаической формы религиозного действия; Драматургия света — концептуальная константа «поэмы»; Об истолковании сцены христианского откровения. Теоцентризм «поэмы»; Особенности претворения идеи синтеза художественных элементов мистерии; Новые формы театральной литургии в «поэме»; О концептуальной связанности семантических элементов «Францисканских сцен».

Во введении автор делает экскурс в историю создания оперы. Далее он виртуозно раскрывает особенности произведения, анализируя тончайшие нюансы: «Различные драматургические функции в «Францисканских сценах» выполняет хор, для которого композитор сочинил вербальные и невербальные партии. Хор — многоплановый «персонаж» произведения, и метаморфоза его образа — примечательная особенность «поэмы». От начала I действия к финалу происходит преобразование сценического образа, исполнительской и смысловой функций хора». Или: «В обнаружении теологического смысла «поэмы» драматургическую функцию выполняет Ангел — представитель христианской картины мира, небожитель. Образ Ангела — защитника человека — символизирует духовную форму, доступную чувственному восприятию. Посланник Бога является посредником между человеком и Богом».

Исследователь превосходно анализирует оперу, воссоздавая ее ткань для зрителя и читателя, демонстрируя глубочайшее знание предмета: «В III действии «Францисканских сцен» Мессииан обнаружил мистическую природу духовного света, применив стратегию драматургического развития и метаморфоз света и цвета. Композитор разместил в либретто подробный комментарий ситуаций, предполагающих трансформацию свето-цветовых элементов. Комментарий Мессииана о синтезе взаимодействующих элементов света и цвета обнаруживает в либретто «Францисканских сцен» логику сквозного развития драматургии света — «способ бытия света» [14, с. 557]. В 7 картине «Стигматы» драматургия света имеет концептуальную связь с глаголом

Бога. Стратегию начальных преобразований свето-цветовых элементов Мессиян применил в трагедийной кульминации «поэмы» в качестве визуального феномена, обозначающего невидимое присутствие Христа. В 7 картине «Стигматы» Мессиян интегрировал свето-цветовые излучения (в виде «формул») в пространство погруженной в темноту сцены».

Автор акцентирует внимание читателя на особенностях произведения, и это ему прекрасно удается: «Доминирующий смысл теологических констант в либретто «Францисканских сцен» обусловил иное понимание Мессияном идеи синтеза художественных элементов мистерии. В отличие от эстетического (символизм), музыкально-поэтического истолкования и художественного воплощения идеи синтеза искусств в мистерии д'Аннунцио — Дебюсси Мессиян представил религиозное, теоцентрическое истолкование и претворение идеи синтеза художественных элементов музыкального спектакля в жанре мистерии».

В главе «Новые формы театральной литургии в «поэме» исследователь делает важное научное открытие: «В литургической сцене из 8 картины «Смерть и Новая жизнь» Мессиян представил новое претворение формы респонсория, обнаружив драматургическую многослойность теологической концепции «Францисканских сцен». Композицию названной сцены образуют две молитвы главного героя, обрамляющие респонсорий, а также завершающий сцену хоровой фрагмент. Респонсорий представляет собой повтор «на расстоянии» литургической сцены из 2 картины «Лауды», в которой чтение респонсория являлось частью утренней литургии. Исполнение тремя солистами и хором чередуется с лаудами святого Франциска, благословляющего Господа за дарованные творения — ветер, воду, огонь и землю. Монахи Сильвестр, Руфин и Бернар читают начальные фразы респонсория, а хор продолжает и завершает фразу. Лауды святого Франциска и текст респонсория формируют пространство храмовой сакральности». Все это имеет важную практическую пользу для будущих исследований. Библиография данного исследования является более чем достаточной и разносторонней, включает множество разнообразных источников по теме, в т.ч. иностранных, выполнена в соответствии с ГОСТами.

Апелляция к оппонентам представлена в широкой мере, выполнена на высоконаучном уровне.

Автор делает обширные и серьезные выводы, как мы уже упоминали. Он пишет: «Переходя к выводам, отметим:

1. В либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Мессиян представил теологическое истолкование основных аспектов христианства — благодати, радости воскресения и идеи синтеза времени и вечности.
 2. Пространство духовного смысла либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» сформировано поэтическим воображением Мессияна на основе глубокого постижения и теологического истолкования канонических текстов Священного Писания, а также учений современных теологов и авторитетных христианских мыслителей.
 3. Особенностью теологической концепции «Францисканских сцен» является драматургия света, основанная на стратегии преобразования элементов света и цвета.
 4. Новое понимание Мессияном идеи синтеза как основы музыкального спектакля проявилось в том, что композитор интегрировал в художественный текст либретто элементы храмовой сакральности и представил в 2 и 8 картинах новые формы театральной литургии в виде респонсориюв.
 5. Обнаруженный Мессияном в «поэме» смысл стихов Священного Писания актуален в свете современной композитору культурно-исторической и духовной ориентации».
- Это во многих смыслах образцовое исследование представляет большой интерес для

разных слоев аудитории – как специализированной, ориентированной на профессиональное изучение драматургии (искусствоведов, музыковедов, студентов, преподавателей и т.д.), так и для всех тех, кто интересуется литературой и искусством.