
УДК: 7.071.1

DOI: 10.31249/hoc/2020.03.05

Гудимова С.А.

МУЗЫКАЛЬНАЯ МИСТЕРИЯ ОЛИВЬЕ МЕССИАНА

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия*

Аннотация. Статья посвящена опере «Святой Франциск Ассизский» выдающегося французского композитора XX в. Оливье Мессиа-на. Эта опера – великая *summa musicae* композитора. В ней он использовал практически все музыкальные средства, применяемые им ранее. Что же касается драматургии, то она совершенно иная, чем во всех существующих до сих пор операх и музыкальных драмах, и не только в сценическом смысле, но и музыкальном. Это абсолютно новое слово в оперном искусстве. «Святой Франциск Ассизский» – мистерия не только музыкальная, поскольку сценография (тщательно разработанная Мессианом в либретто и партитуре) играет здесь значительную роль.

Ключевые слова: прокаженный; ангел; «Проповедь перед птицами»; стигматы; Новая жизнь.

Поступила: 09.04.20

Принята к печати: 23.04.20

Gudimova S.A.

The Musical Mystery of Olivier Messiana

*Institute of Scientific Information in Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Abstract. The article is dedicated to the opera «St. Francis of Assisi» by the outstanding French composer of the 20 th century Olivier Messiana. This opera is the composer's great summa musicae. In it, he used almost all the musical means used by him earlier. As for the drama, it is completely different than in all operas and musical dramas that still exist, and not only in the sense of stage, but also musical. This is a completely new word in opera. “St. Francis of Assisi” is not only a musical mystery, since scenography (carefully designed by Messian in the libretto and score) plays a significant role here.

Keywords: Leper; Angel; «A Sermon Before the Birds»; Stigmata; New Life.

Received: 09.04.20

Accepted: 23.04.20

28 ноября 1983 г. на сцене Парижской оперы состоялась премьера музыкальной мистерии Оливье Мессиана «Святой Франциск Ассизский». Событие это очень важное для развития оперного искусства и необычайное для творчества французского композитора. Известно, что Мессиа́н очень любит театр (особенно восхищается японским театром Но), но не любит оперы. Во всей огромной оперной литературе он высоко ценит лишь пару произведений Монтеверди, Моцарта и Вагнера, драматическую симфонию Берлиоза «Ромео и Джульетта» (для оркестра, солистов-певцов и хора), «Бориса Годунова», «Пеллеаса и Мелизанду» и «Воццека»¹.

Вероятно, этого события не было бы никогда, если бы не директор Гранд-Опера Рольф Либерманн, который в 1975 г. попросил Мессиа́на написать оперу. Композитор сразу ответил отказом, но Либерманн был так настойчив, что Мессиа́н в конце концов согласился. Он сам выбрал тему и написал либретто на основе «Цветочков» святого Франциска, текстов Библии и «Суммы теологии» Фомы Аквинского.

¹ «Воцтек» – опера австрийского композитора Альбана Берга (1885–1935), написана в 1921 г. Первые постановки были осуществлены в Берлине (1925) и Ленинграде (1927). «Воцтек» считается одной из вершин оперной драматургии XX в. – *Прим. авт.*

Мессиян собирался сделать сценографию, а также быть режиссером спектакля, но позднее отказался от этого.

Вероятно, ни Либерманн, ни сам композитор не могли предвидеть, что опера будет столь монументальной и что работа над ней займет у Мессияна восемь лет. Зная склонность Мессияна к крупным формам и его восхищение Вагнером и Дебюсси, можно было предположить, что это не будет камерная одноактная опера, однако размеры и состав исполнителей «Святого Франциска Ассизского» потрясают воображение. Сочинение длится около пяти часов, а число исполнителей – около 300 человек, причем примерно половина из них – десятиголосный хор. Состав оркестра так велик, что он не помещается в оркестровой яме – там располагается только струнная группа (68 инструменталистов), остальная часть коллектива разместилась на увеличенном просцениуме и в четырех ложах у сцены. Хотя самая большая оркестровая группа в опере струнная, важнейшую роль композитор отвел деревянным (занимающим левую сторону просцениума) и ударным инструментам (занимающим его правую сторону). Очевидно, так сделано потому, что духовые деревянные инструменты хорошо имитируют пение вездесущих птиц, а ударный клавишный терцет (ксилофон, маримба, ксилоримба) создает звучание, наиболее близкое мессиянской стилизации гамелана¹.

Такой богатый «декор» сочинения о святом Франциске, бывшем олицетворением нищеты, на первый взгляд, свидетельствует о несоответствии музыкальной формы содержанию оперы. Мессиян объясняет свой замысел в обширном комментарии, напечатанном в программе, который заканчивается так: «Наверное, мне напомнят, что Святой Франциск был нищ, что он обращался к “Госпоже Нужде” и “Сестрам Смирения” и бедность была одной из самых характерных его черт. И поэтому – чересчур густая инструментовка оперы, очень сложные ритмы и концентрация звуков, ведущая одновременно к концентрации красок, – все это в отношении Святого Франциска представляется чрезмерным богатством. Ответу на это: действительно, Святой Франциск был беден, совершенно нищ, однако сохранил детское восхище-

¹ Гамелан – набор музыкальных инструментов, тип оркестра и музицирования в традиционной индонезийской музыке. – *Прим. авт.*

ние всем прекрасным, что его окружало; его богатство – это солнце, луна, звезды, краски неба, туч, деревьев, трав, цветов, шум ветра, сила огня, прозрачность воды. Он не имел ничего и был богат всем... Именно поэтому, чтобы не исказить его образ, музыка богата красочными звучаниями, и эти звуковые комплексы, как мне представляется, прекрасно отражают его внутренний мир» (цит. по: Kaczinski, 1984 a, s. 18).

Известно, что композитор считает птиц «величайшими музыкантами» на земле и своими главными учителями. Голоса птиц для Мессиана – это «символ небесной радости», поэтому их пение звучит не только в таких сочинениях, как «Каталог птиц», «Семь Хайку» (последнее, по словам автора, сочетает японских птиц и японские пейзажи с традиционной японской музыкой), «Пробуждение птиц», «Экзотические птицы», «Садовая славка», но и в таких монументальных произведениях, как «Цвета Града небесного», «Чаю воскресения мертвых», «Преображение нашего господина Иисуса Христа», «Медитации на Мистерию Святой Троицы», «Из ущелий к звездам», «Турангалила-симфония». В опере «Святой Франциск Ассизский» поют птицы всех районов Италии, птицы Корсики, Греции, Марокко, Франции, Швеции, Урала, Японии, Южной Азии, Америки, Австралии. Чтобы записать голоса птиц Новой Каледонии, композитор летел на эти острова 28 часов.

Почему Мессиаан включил голоса птиц всех континентов, а не только Умбрии, где проповедовал святой Франциск? Ответ на этот вопрос есть в либретто. В Шестой картине – «Проповедь перед птицами» – святой Франциск обращается к своим крылатым друзьям так: «Братья птицы, всегда и везде хвалите нашего Создателя!» Раньше, в беседе с одним из братьев по ордену он говорит: нам нужны также птицы с островов, чтобы исполнилась воля Псалма: «И острова будут прославлять Бога». Сразу же после проповеди перед птицами Святой Франциск благословил их и дал наказ, чтобы собрались они в четыре стаи и полетели в четыре стороны света. В этой сцене воплощена идея, которую разделяли и святой Франциск, и Оливье Мессиаан: птицы лучше всех в природе способны выразить радость от благодеяний Творца. Композитор часто говорил об этом, но впервые воплотил эту

идею в самом произведении словами Святого Франциска и голосами нескольких десятков птиц.

Каждая из семи сцен оперы выражает определенную идею и имеет название. В Первой картине – «Крест»» (ее предваряет краткое вступление, исполняемое на клавишных ударных, имитирующее пение жаворонка, которое композитор называл «ликующей аллилуйей») происходит диалог святого Франциска с братом Леоном. Этот молодой монах видит перед собой крутой подъем, заканчивающийся черным крестом, и много раз повторяет слова: «Чувствую страх, чувствую страх на этой дороге...». А святой Франциск говорит ему о радости совершенной, которая рождается только тогда, когда мы способны с душевным спокойствием принять самые большие неприятности и унижения. Картина заканчивается хором (он стоит на высоких подмостках по обеим сторонам сцены, до выступления закрытый муслиновым занавесом, на котором с помощью проектора «высвечивались» умбрийские пейзажи). Хор поет тексты из Священного Писания, а в это время вознесенный проектором над горизонтом черный крест растет и светлеет, рельефно подчеркивая символику «радостного креста», столь непривычную для простого католика, у которого этот знак ассоциируется со смертью и страданием.

Первая картина не имела бы такого значения, если бы Мессиян не был одновременно теологом. А музыка не имела бы такого характера, если бы он не был орнитологом, вернее, «орнитофаном». Пением птиц (точнее, полевых жаворонков) начинается и заканчивается эта картина. Вокальные партии обоих солистов дифференцированы, но каждая опирается на определенные постоянные мелодические формулы, которые много раз повторяются. В соответствии с принципом, реализуемым Мессияном в последних вокальных сочинениях, оркестр не аккомпанирует солистам, а обычно следует за ними ритмически. Гармонически мягкий и колористически «сладкий» хоровой эпизод напоминает женский хор из «Трех маленьких литургий».

Очередные картины не отделяются друг от друга занавесом, сценический проем лишь прикрыт полупрозрачными ширмами на золотом стеллаже, напоминающими картонные стены в японских домах.

Вторая картина – *Laudy*¹ – разыгрывается в двух планах. На первом плане (как в визуальном, так и в музыкальном смыслах) – святой Франциск, погруженный в молитву. На втором плане монахи в монастырской часовне совершают утреннюю молитву. Святой Франциск просит Бога, чтобы Он позволил ему встретить и полюбить прокаженного. К квазигригорианскому пению монахов присоединяется невидимый хор, который можно трактовать как хор ангелов. Диалог этих двух вокальных коллективов, по мнению многих музыкальных критиков, – один из самых прекрасных фрагментов оперы.

В Третьей картине – «Целование прокаженного», как и в Первой картине, сцена вертикально поделена на три части, но действие развивается в двух крайних, а середину занимает хор, закрытый муслиновым занавесом до своего вступления почти в самом конце картины. Хор комментирует содержание сцены соответствующими цитатами из Евангелия. Левую часть сцены занимает больничная палата с постелью Прокаженного, правую – ступени, на которых появляется Ангел. Святой Франциск посещает Прокаженного, который поначалу бранит весь свет, но, услышав таинственный голос невидимого Ангела, преображается. Победив отвращение, монах целует Прокаженного в щеку – и совершается чудо: мгновенное исцеление. Возрожденный к жизни исполняет радостный танец, музыка которого напоминает танец из V части симфонии «Турангалила»². Комментарий хора снова звучит по-евангельски: «Тем, которые много возлюбили, все прощено». У каждого образа этой картины своя музыкальная характеристика: у Свято-

¹ *Laudy* – множественное число от *Lauda* – хвала (лат.) – духовная песнь гимнического характера – *Прим. авт.*

² «Турангалила» – симфония для оркестра, волн Мартено и фортепиано. «Турангалила», говорил Мессиан, это Тристан и Изольда, но в индийском варианте. Поясняя смысл слова «Турангалила», композитор пишет: «Лила означает буквально игра, но игра в смысле божественного воздействия на космос, игра творения, игра разрушения и восстановления, игра жизни и смерти; лила означает также любовь. Туранга – это бегущее время <...> это текучее время, текучее, как песчинки в песочных часах; туранга – это движение и ритм. Турангалила означает одновременно: песнь любви, гимн радости, времени, движению, ритму, жизни и смерти» [цит. по: Мелик-Пашаева, 1987, с. 149]. «Турангалила» – одно из самых известных сочинений Мессиана, написана по заказу С. Кусевицкого. – *Прим. авт.*

го Франциска – спокойная, величественная, у Прокаженного – бурная, стремительная с острыми гармониями, у партии Ангела – изысканный мелодический рисунок, который сопровождается благозвучными аккордами в тональности ля мажор.

Эту картину Мессиаан считает чрезвычайно важной, поскольку именно в момент исцеления Прокаженного Франциск становится святым. Так заканчивается первый акт оперы.

Второй акт открывается сценой «Ангел-странник», в котором немало комических моментов. Первый комический эпизод таков: Ангел осторожно стучит в ворота монастыря, вызывая огромный шум, символизирующий, по замыслу композитора, силу любви, которая привела Ангела в монастырь. Монахи принимают его за странника, хотя у него совершенно ангельский облик. Второй комический эффект в конце сцены: один из монахов робко высказывает предположение, что странник может быть и ангел.

Несмотря на эти комические моменты, тема Четвертой картины очень серьезна: предназначение человека с точки зрения католицизма. Выясняется, что один из братьев ничего об этом предназначении не знает и – что еще хуже – не желает знать. Когда Ангел хочет поведать ему об этом, монах выставляет его за дверь, чтобы спокойно продолжать «свою работу». Эта сцена была необходима Мессиаану не только для создания драматического эффекта, но и для того чтобы показать, что даже в ближайшем окружении святого были люди, не понимавшие сути францисканства. Музыка этой картины тщательно дифференцирована, каждый из пяти образов (четыре монаха и Ангел) имеет свою музыкальную тему, кроме того, темы двух братьев-францисканцев дополнены «птичьими» голосами, а у Ангела – несколько музыкальных тем. Наиболее яркие из них – «птичьи» мотивы, исполняемые флейтой-пикколо в высоком регистре, и необыкновенное глиссандо вверх на волнах Мартено. Чрезвычайно сильное зрелищное впечатление производит художественное решение образа Ангела – у него темное лицо, а костюм создан Мессиааном по мотивам флорентийской фрески Фра Анжелико (сукно бледно-розового цвета и разноцветные крылья).

Пятая картина оперы – «Ангел-музыкант» – наименее драматична, но наиболее музыкальна. Святому Франциску является Ангел, чтобы

дать ему концерт небесной музыки. Ангел, в соответствии с иконографической традицией католического костела, держит в руках виолу. Этот короткий «концерт» насыщен типично мессияновской эмоциональностью, граничащей, с одной стороны, с мистическим аскетизмом, а с другой – с наивным сентиментализмом. Небесную музыку исполняют струнные, трио волн Мартено и хор. Эта картина – одна из самых прекрасных с точки зрения постановки. Ангел появляется слева на верхнем ярусе сцены и сходит вниз по правым ступеням, а по окончании своего концерта поднимается по левым ступеням вверх, очерчивая тем самым круг.

Следующая картина – «Проповедь перед птицами» – самая длинная и самая трудная для исполнения. Каждый из включенных в эту сцену птичьих напевов совершенно независим ритмически и агогичен¹, каждая тема начинается и заканчивается по знаку дирижера. Эта картина, наполненная щебетанием птиц, заканчивается кружением разноцветных пятен по всему сценическому пространству (проекция), иллюстрирующим полет многочисленных стай пернатых.

Третий акт оперы состоит из двух картин – «Стигматы» и «Смерть и новая жизнь». Седьмая картина – «Стигматы» – начитается в атмосфере таинственности и ожидания чего-то необычного. Такое настроение создает длинное вступление и ветряная машина как доминирующий инструмент, а со сценической стороны – три занавеса: обычный, «японский» и «каменный», нависающий над гротом. Постепенно на сцене светлеет, и зрители видят Святого Франциска на коленях, просящего Бога ниспослать ему те самые муки телесные, которые Христос терпел во время распятия. На молитвы святого отзывается хор, трактуемый композитором как глас Христа. Звучат те же самые сильные, ритмичные аккорды, которые в Шестой картине означали стук Ангела в ворота монастыря, но здесь они острее гармонически и усилены кластерами² хора. Огромное впечатление производит неожи-

¹ Агогика – отклонения от темпа, не обозначаемые в нотах, применяемые в целях выразительности музыкального исполнения. – *Прим. авт.*

² Кластер (англ. cluster – гроздь, скопление; clustertone: гроздь звуков) – созвучие, образованное малыми или большими секундами. Созвучие считается кластером только при «пиконном» («скупенном») расположении. – *Прим. авт.*

данная смена гармонии: чудесное благозвучие – и в этот самый момент на запястьях рук, голених и боку святого появляются кровавые огоньки. Мистический диалог Франциска с хором заканчивается прекрасно и высоко вдохновенно.

Восьмая картина – «Смерть и новая жизнь» – длится более полутора. Святой Франциск прощается с природой, птицами, костелами и братьями по ордену. Его длинный монолог, как и все предыдущие, носит вокальный характер. После короткого хорового эпизода являются Ангел и Прокаженный (он умер в ореоле святого) объявить Франциску, что они будут сопровождать его на пути в рай. Перед смертью святой обращается к Богу: «Господи, музыка и Поэзия проводят меня к тебе, раскрывая образ и символ Веры! Господи, просвети меня своим присутствием! Освободи меня, обрати на меня твой благородный гнев, навсегда просвети меня Твоей безмерной истиной...» (цит. по: Kaczinski, 1984 a, s. 19).

Финальный эпизод оперы – «Новая жизнь» – начинается со звона колоколов. Святой Франциск исчезает под сценой, а на его месте остается светящийся квадрат. Постепенно сцена освещается все ярче, а когда свет (по замыслу композитора) становится «нестерпимо ослепительным», занавес падает. В финале хоровые эпизоды, выдержанные в хоральной фактуре, чередуются с инструментальными эпизодами, в которых доминирующую роль играет «тема радости», напоминающая тему, написанную Мессианом для «Турангалила-симфонии». Опера заканчивается ликующим звучанием хора и оркестра.

В опере «Святой Франциск Ассизский» Мессиян использовал практически все музыкальные средства, применяемые им ранее, это великая *summa musicae* композитора. Что же касается драматургии, то она совершенно иная, чем во всех существующих до сих пор операх и музыкальных драмах, и не только в смысле сценическом, но и музыкальном. Это абсолютно новое слово в оперном искусстве.

Мессиян в своем произведении, имеющем подзаголовок «Францисканские сцены», повествует о некоторых событиях, происшедших в последний период жизни святого, однако не события, а, как сказал композитор, развитие любви в душе Франциска составляет собственно содержание оперы. «Святой Франциск Ассизский» – это мистерия не только музыкальная, но и сценическая, поскольку сценография (тща-

тельно разработанная Мессианом в либретто и партитуре) играет тут значительную роль.

Всю грандиозность замысла композитора трудно понять после первого знакомства. Многие известные музыковеды признавались, что по достоинству величайшую художественную ценность этого произведения они смогли оценить только после третьего прослушивания.

«В “Святого Франциска Ассизского”, – говорил Мессиан, – я вложил все мои ритмы, все краски своих аккордов, все голоса моих птиц, всю мою веру».

Список литературы

Мелик-Пашаева К.Л. Творчество О. Мессиана. – М.: Музыка, 1987. – 207 с.

Мессиан О. Противодействия // Сов. музыка. – М., 1988. – № 3. – С. 114–115.

Kaczinski T. Messiaen na scene // Ruch muzyczny. – Warszawa, 1984 a. – R. 28, N 2. – S. 17–19.

Kaczinski T. Messiaen o swojej operze // Ruch muzyczny. – Warszawa, 1984 b. – R. 28, N 3. – S. 13–15.

References

Melik-Pashaeva, K.L. (1987). Tvorchestvo O. Messiana. – M.: Muzyka.

Messian, O. (1988). Protivodejstviya. Sov. Muzyka (3), 114–115.

Kaczinski, T. (1984 a). Messiaen na scene. Ruch muzyczny, (2), 17–19.

Kaczinski, T. (1984 b). Messiaen o swojej operze. Ruch muzyczny, (3), 13–15.