Nadezhda Kulygina

Colour sound and 'dazzling admiration': Light and colour symbolism in Olivier Messiaen's opera *St François d'Assise*

«Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиана (1983) — одно из знаковых сочинений оперного театра конца XX века.

Известно, что композитор обладал цветным слухом и музыкальный ряд в его сознании был связан с рядом визуальным. Создавая облик персонажей своей оперы, Мессиан ориентировался на живопись Джотто, Грюневальда, Фра Анжелико и Чюрлёниса. Изобразительное искусство стало также источником композиционных методов, в частности принципа симультанного контраста, воспринятого у художника Робера Делоне.

Опера о св. Франциске продолжает традиции таких сочинений, как «Прометей» Скрябина, «Счастливая рука» Шёнберга, ибо в ней присутствует «партия цвета», воплощенная на нескольких уровнях, — в виде музыкального «перевода» красок и светового сопровождения. Мессиан «выделяет цветом» главную — мистериальную — линию произведения. Локальные краски партитуры, функцию которых выполняют мажорные трезвучия, соответствуют символике литургических цветов католического культа.

Помыслы композитора были направлены к «миру невидимому» и все элементы его музыки обладали неким «высшим» предназначением. «Пиршество цвето-звуков» оперы является образом «небесного пиршества», образом радуги, окружающей Бога и драгоценных камней Невидимого Града. В процессе слушания музыки мы «причащаемся» миру, недоступному для человеческого разума и вербального объяснения, своим внутренним зрением, духовным взором тайнозрителя.

Olivier Messiaen's ***Saint François d'Assise*** *(1982) ranks among the most significant works of music theatre of the late 20th century.*

The composer was known for his colour-hearing synesthesia and sound-colour relationships in his music. Creating the opera characters, Messiaen derived his inspiration from paintings of Giotto, Grünewald, Fra Angelico and Čiurlionis. Pictorial art also became the source of his compositional methods, especially the principle of simultaneous contrast, borrowed by Messiaen from painter Robert Delaunay.

The opera about St Francis continues the traditions of Skriabin's ***Prometheus*** *and Schoenberg's* ***Die glückliche Hand****: it has a 'part of colour' at several levels, from musical 'translation' of colours to the light accompaniment. Messiaen used colours for 'highlighting' the main, mysterial line of the opera. Local colours of the opera score, represented by major triads, correspond to the symbolic meaning of liturgical colours in the Catholic Worship.*

The composer's thoughts were turned to the 'invisible world', and all the elements of his music had some higher destination. The 'colour-sound feast' of Messiaen's opera symbolizes a 'celestial feast', the rainbow surrounding the God and the jewels of the Celestial City. While listening to this music, we receive a 'communion' with the world inaccessible to the human mind and verbal explanation, owing to our internal sight, to a spiritual look of a mystery-spectator.

Надежда КУЛЫГИНА

Звук-цвет и «ослепляющее восхищение»: символика цвета и света в опере О. Мессиана «Святой Франциск Ассизский»

(к 100-летию композитора)

«Святой Франциск Ассизский» Мессиана — грандиозный проект, ставший не только исключительным событием музыкального театра конца XX века, но и уникальным опытом в творчестве самого автора. Итоговый характер опуса был изначально предопределен композитором, не без основания полагавшим, что сочинение о св. Франциске явится его лебединой песней, своего рода «музыкальным откровением». Завершая эту огромную партитуру, Мессиан находился на пороге 75-летия, а весь процесс сочинения занял восемь лет: «В "Святого Франциска Ассизского" я вложил все мои ритмы, все краски моих аккордов, все голоса моих птиц, можно добавить, всю мою веру» [3, *с. 115*].

В интервью Мессиан часто говорил о совершенно конкретных ассоциациях, существующих в его воображении между слуховыми и зрительными образами. Подобно целому ряду композиторов (Римский-Корсаков, Скрябин, Шёнберг, Чюрлёнис), он обладал цветным слухом, или синестезией — качеством, которое открыл у себя еще в юности благодаря знакомству с «музыкальной» живописью швейцарского художника Ш. Блан-Гатти [16, *с. 39*].

Сильное впечатление на молодого музыканта произвела и сцена из оперы «Ариана и Синяя Борода» его консерваторского педагога П. Дюка, в которой героиня, последовательно открывая семь дверей, оказывается в семи залах, заполненных семью видами драгоценных камней, — характеристике каждого вида соответствует определенная тональность и тембр. Мессиан сделал подробный анализ оперы, уделив особое внимание этой сцене, где «в звуках как бы открываются цвета каждого камня», а оркестр выступает в роли «осветительных прожекторов», рисуя и расцвечивая сценическое пространство [14, *с. 85*]. Цветозвуковые поиски французского мастера стали во многих отношениях развитием аналогичных идей его учителя.

Все элементы своей музыкальной системы Мессиан трактовал прежде всего как краски: «Комплексы звуков в моих произведениях являются одновременно и комплексами красок. Прежде всего, это лады ограниченной транспозиции» [3, *с. 115*]. Определенным колоритом обладали аккорды, и композитор предпочитал называть их не традиционными буквенно-цифро-

выми обозначениями, а цветовыми. Окраска была присуща тембрам («медь играет красным цветом, а дерево — голубым» [1, *с. 240*]), времени («Хронохромия»), форме («Цвета Града Небесного»). Таким образом, сочинения французского мастера — не только звуковые полотна, но и красочные картины, составленные из множества «разноцветных» фрагментов наподобие витража, а сам метод композиции — сродни работе живописца: «Мессиан в своем творчестве заявляет о себе как колорист звуков» [18, *с. 21*].

Закономерно, что в области оперного искусства зрительно-слуховые соответствия имели первостепенное значение для композитора. Поэтому, обратившись к музыкальному театру, Мессиан не ограничился созданием либретто и музыки. С тем же вниманием он отнесся к разработке *всех* составляющих спектакля: костюмов, бутафории, декораций, сценографии и освещения — эти компоненты не менее тщательно и подробно расписаны в партитуре, чем собственно музыкальные обозначения.

Большинство живописных источников «Святого Франциска» приведены в авторских комментариях, предваряющих каждую картину оперы. Обратившись к религиозному сюжету, французский мастер, как глубоко верующий и преданный церкви человек и художник, не только должен был, но и желал следовать определенным канонам. Вот почему Мессиан, по собственному признанию, взял на вооружение иконографическую систему [16, *с. 29*]. Создавая облик персонажей своей оперы, композитор ориентировался на живопись Джотто (св. Франциск), М. Грюневальда (Прокаженный), Фра Анжелико и Чюрлёниса (Ангел): это те мастера изобразительного искусства, которые всегда были любимы Мессианом, у которых он неизменно находил общность с собственными творческими принципами.

Изобразительное искусство как источник внешнего, зрительного ряда «Святого Франциска» — лишь одна сторона его влияния на композитора. Как справедливо отмечает Т. Цареградская, «для Мессиана важны три аспекта визуальных искусств: 1) живопись как источник некоторых образов; 2) живопись, точнее, некоторые стили как источник художественного метода; 3) синестезический. Все эти аспекты зачастую тесно переплетены» [7, *с. 98*].

Если обратиться к столь любимой композитором эпохе Средневековья, то мы обнаружим параллели не только с принципами мастеров витражей, но и составителей средневековых манускриптов. Так, квази-грегорианские вокальные мелодии оперы, монохромные благодаря звучанию *a cappella*, напоминают ровные черные строки старинных фолиантов, в то время как красочные оркестровые вставки, «инкрустированные» арабесками птичьих фиоритур, ассоциируются с полихромными миниатюрами, украшающими начальные буквы разделов книг Средневековья. По замечанию Х. Хальбрайха, «в многочисленных тонких деталях (вроде шума падающих камней и водяной капели в первой картине) узнается наивный реализм миниатюристов. Но позади этого — сумма знаний и профессионализм, равный мастерству средневековых архитекторов» [11, *с. 14*].

Однако Мессиан в не меньшей степени интересовался и современным изобразительным искусством: среди его любимых художников были сюрреалисты М. Эрнст и С. Дали; основоположник абстракционизма В. Кандинский, Ш. Блан-Гатти и орфист Р. Делоне.

Влияние приемов сюрреализма обнаруживается в склонности композитора к «совмещению несовместимого»: Мессиан «монтирует» свои сочинения из коротких, очень контрастных — чаще всего и в стилевом отношении — тематических блоков (структуру его зрелых произведений часто определяют термином К. Штокгаузена — «момент-форма»). Так, за квази-грегорианским модальным фрагментом может непосредственно последовать додекафонный блок «в стиле Веберна», который «прервется» экзотической птичьей арабеской у гамелана... Заранее «предугадать», какой из блоков будет следующим, невозможно, так как традиционные законы музыкального развития в большинстве произведений Мессиана не действуют. Несомненно, данный метод напоминает принцип «коллажа невероятного» у сюрреалистов и дадаистов[1].

Однако художником, чьи методы оказали наибольшее влияние на композиционную технику Мессиана, был Делоне.

Робер Делоне (1885–1941) стал в 1910-х годах основоположником второго (наряду с кубизмом) важнейшего направления в живописи XX века — орфизма. В начале своего творческого пути Делоне испытал влияние неоимпрессионизма Ж. Сёра, а также теории цвета, разработанной физиком М. Шеврейлем, и постепенно пришел к созданию «чистой живописи» — живописи, основанной исключительно на конструктивных и пространственно-временных качествах цветовых контрастов.

Делоне и его последователи стремились выразить динамику и музыкальность ритма пересечением плоскостей, окрашенных в чистые, яркие — «мажорные» — тона, поэтому их картины часто принимали характер декоративных панно. Свое понимание декоративно-динамических возможностей колорита, систему его оптимальных контрастов Делоне изложил в эссе «О цвете» (1912), ставшем манифестом орфизма. В том же году он создал беспредметные живописные работы («Одновременно открытые окна»), в том числе так называемые круговые формы, родившиеся из наблюдений о концентрически-круговой природе светового излучения и цветового спектра.

Мессиан признавался, что в картинах Делоне его больше всего привлекло использование принципа *симультанного контраста*. Понятие «симультанный контраст» обозначает явление, при котором наш глаз при восприятии какого-либо цвета тотчас же требует появления его дополнительного[2] цвета, и если такового нет, то симультанно (одновременно) порождает его сам. Симультанное действие будет тем сильнее, чем дольше мы будем смотреть на основной цвет и чем ярче его тон.

Поскольку симультанно возникающие цвета реально не существуют, а возникают лишь в глазах, они вызывают в нас чувство возбуждения и живой вибрации от непрерывно меняющейся интенсив-

[1] О влиянии принципов сюрреализма на творчество Мессиана — литературное и музыкальное — неоднократно писали как зарубежные, так и отечественные исследователи. См., например: [12, *с. 162*], [7, *с. 99*].

[2] Дополнительные — цвета, расположенные диаметрально друг другу на цветовом круге *(фото 2)*, например: красный-зеленый, желтый-фиолетовый и т. д. Родственные, или смежные — цвета, расположенные рядом, например, желтый и оранжевый.

ности этих цветовых ощущений. Гёте говорил, что «симультанный контраст является первейшим качеством цвета, дающим возможность использовать его в эстетических целях» (Цит. по: [2, *с. 83*]). И действительно, художники уже более тысячи лет назад обращались к этому приему[3].

Делоне расширил сферу применения симультанного контраста. Помимо теоретического обоснования, художник дал и философскую трактовку этого принципа, рассматривая процесс взаимодействия реальных и воображаемых цветов как некую универсалию, благодаря которой глаз постигает законы движения жизненных сил во вселенной как одновременное действие сил притяжения и отталкивания.

В качестве примера воплощения цветовой теории Делоне можно привести его картину «Круговые формы. Солнце № 1» (*фото 1*). Синий и оранжевый — дополнительные цвета, которые художник располагает напротив друг друга. Красный и зеленый — также дополнительные цвета — уравновешивают противостояние синего и оранжевого, будучи расположены в противоположных частях круга. Желтый цвет, помещенный в центр, комбинируется с пурпурным под ним, образуя родственно-контрастное сочетание. Цветовые диссонансы красного и синего, оранжевого и зеленого обособлены от всех упомянутых соединений. Таким образом, мы наблюдаем множество цветовых взаимодействий, происходящих симультанно.

Мессиана не мог не привлечь такой прием, благодаря которому картины словно «оживали» и начинали играть красками подобно столь любимым им соборным витражам. Композитор декларировал, что в своем творчестве он применил музыкальный эквивалент принципа симультанного контраста: «Определенные звучания у меня связаны с определенными цветовыми комплексами, и я пользуюсь ими как красками, накладывая их друг за другом или смешивая одни с другими, подобно тому как художник *выделяет какой-либо цвет его оттенком* (курсив мой. — *Н. К.*)» [16, *с. 43*]. П. Булез охарактеризовал метод своего учителя фразой, ставшей крылатой: «il ne compose pas, il juxtapose» [9, *с. 49*] — «Он не сочиняет, он сопоставляет».

Прием, с помощью которого Мессиан достигает эффекта симультанного контраста в музыке, — комбинирование музыкальных пластов различного типа. Этот композиционный принцип опирается на музыкальные средства, напоминающие использование цвета у Делоне: сам по себе цвет «мертв» и, только будучи противопоставлен другим цветам, он обретает движение и экспрессию. Аналогично, когда один музыкальный пласт «оппонирует» другому, он приобретает особую вибрацию за счет того, что его звуковысотный материал, тембровые краски, или и то, и другое контрастируют соответствующим параметрам другого пласта. Это дает тот же эффект, что и симультанный контраст цветов, — музыкальное содержание обоих пластов становится более насыщенным и выразительным в результате такого «противопоставления».

Мессиан применяет в опере симультанные контрасты различного типа (см. [8, *с. 145–146*]). Рассмотрим два примера использования этого принципа.

Симультанный контраст дополнительных звучностей — контраст одновременных фактурных пластов, обладающих диаметрально противоположными звуковысотными и/или тембровыми характеристиками (по аналогии с дополнительными цветами): «Я обнаружил во время проигрывания некоторых своих сочинений, что использую хорошо известный феномен дополнительных цветов, который наиболее последовательно применял Делоне. Пример: если я пишу аккорд из семи звуков, то недостающие пять можно услышать у других инструментов или в другом регистре» [17, *с. 79*].

Такого рода комплементарный симультанный контраст мы обнаруживаем в эпизоде из шестой картины, где Брат Массей описывает облик и пение малиновки (ц. 23–28). В тактах 4–7 после ц. 28 восьмизвучным аккордам противопоставляются четырехзвучные, дополняющие их состав до полного хроматического ряда *(пример 1)*.

Фото 1. **Р. Делоне.** Круговые формы. Солнце № 1

Звуковысотные оппозиции дополняются тембровыми: восьмизвучные аккорды поручены струнным и фаготам, в то время как четырехзвучные — валторнам, флейтам-пикколо, колоколам и II волнам Мартено. Таким образом, каждый восьмизвучный аккорд усиливает «цвет» противопоставленного ему четырехзвучного и наоборот, дополняя его в звуковысотном и тембровом отношениях.

Другой тип контраста — *симультанный контраст родственных звучностей* — Мессиан использует в обращении Ангела к Прокаженному в третьей картине (ц. 62). Ля-мажорный секстаккорд — опорная гармония этого эпизода — представляет собой аналог основного (чистого) цвета цветового круга (согласно классификации Р. Джонсона, у Мессиана этот аккорд ассоциируется с синим цветом [13, *с. 43*]). Два других музыкальных пласта представлены аккордами третьего лада во второй транспозиции (*cis-es-e-f-g-as-a-h-c*) и третьего лада в третьей транспозиции (*d-e-f-fis-as-a-b-c-cis*) *(пример 2)*.

Эти аккорды по отношению к ля-мажорной гармонии играют ту же роль, что и родственные (смежные) цвета, обогащающие основной цвет в симультанном контрасте. Группа аккордов лада 3:2 содержит звуки *c-es-f* и *cis-e-g*, среди которых два — *c* и *e* — звука из трех

[3] В качестве примеров использования симультанного контраста И. Иттен [2] приводит следующие произведения: миниатюру «Сатана и саранча» в Апокалипсисе из Сен-Севера, XI век; «Срывание одежд с Христа» Эль Греко; «Ночное кафе» Винсента Ван Гога.

ля-мажорного секстаккорда (так и родственные цвета имеют друг с другом один и более общих цвета). Группа аккордов лада 3:3 представлена комплексами *f-as-b-d-fis-a* и *fis-a-c-e-as-b*, она содержит все звуки ля-мажорного секстаккорда. Чередуясь с ля-мажорной гармонией, аккорды сообщают ей направление внутри лада и одновременно усиливают ее значение как гармонической опоры эпизода.

Согласно классификации Мессиана, лад 3:2 окрашен в серый и розовато-лиловый цвета, а лад 3:3 — сине-зеленый. Таким образом, в обращении Ангела композитор использует монохроматическое сочетание комплексов, так как лиловый лада 3:2 и сине-зеленый лада 3:3 располагаются с синим ля-мажорной гармонии в одной четверти цветового круга *(фото 2)*. Родственность аккордов подчеркивает и единообразная оркестровка — их играет струнная группа без контрабасов. Симультанный контраст родственных звучностей здесь способствует обогащению основной опоры — ля-мажорного аккорда.

Палитра ангельского обращения обладает и психологической коннотацией с точки зрения цветового восприятия. Синий, сине-зеленый и лиловый — цвета холодной части цветового спектра — воспринимаются как выражение того успокаивающего воздействия, которое призваны оказать слова небесного посланника на Прокаженного. Использование близких цветов создает атмосферу особой мягкости и гармоничности, так подходящую образу Ангела.

Фото 2. Цветовой круг

Опера Мессиана продолжает традиции таких сочинений, как «Прометей» Скрябина, «Желтый звук» Кандинского, «Счастливая рука» Шёнберга, «музыкальные картины» Чюрлёниса, «Симфония красок» Блисса, ибо в ней присутствует *«партия цвета»*, воплощенная сразу на нескольких уровнях, — в виде музыкального «перевода» красок и светового сопровождения.

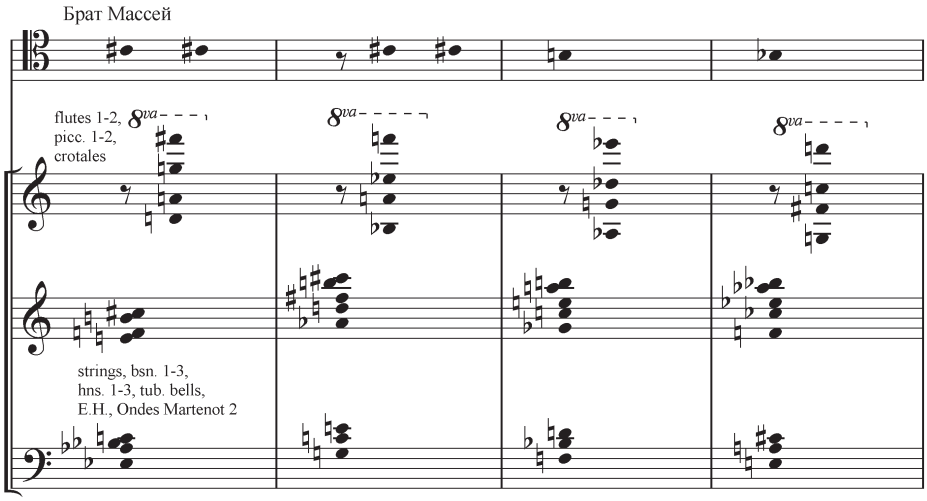
Как уже отмечалось, каждый из элементов музыкального языка Мессиана характеризовался какой-либо краской, причем в основном это были комплексные цвета, например: «лад третий обладает оранжевым цветом с красными и зелеными тонами, золотистыми пятнами, а также молочно-белыми и радужно-опаловыми отблесками» [16, *с. 45*]. Однако в палитре композитора имелись и чистые краски — таким однотонным, без всяких примесей, цветом обладали трезвучия, не содержащие побочных, добавочных тонов. Трезвучия как локальную насыщенную краску Мессиан применял лишь в исключительных случаях для подчеркивания особо значимых, основополагающих музыкальных событий.

В своей опере французский мастер выделяет такими «цветами» главную — мистериальную — линию сочинения. Для этого он использует всего четыре трезвучия: ля-мажорное (цвет «небесной синевы»); ми-мажорное (красный), ми-бемоль мажорное (красно-оранжевый) и до-мажорное (белый). И есть еще один цвет, использования которого Мессиан старался избегать в своем творчестве (подобно художникам-импрессионистам), — это черный, ассоциирующийся у композитора с атональностью/додекафонией.

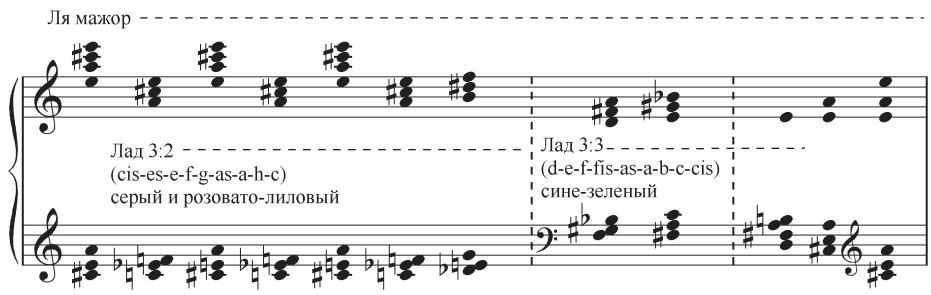
Следует также отметить, что композитор употребляет трезвучия в качестве самостоятельных, свободных элементов, вне связи с классической мажоро-минорной системой, несвойственной его музыке. Во избежание построений каденционного типа, могущих вызвать тональные аллюзии, Мессиан предпочитает использовать трезвучия не в основном виде, а виде обращений — секст- и квартсекстаккордов. Кроме того, трезвучия органично «вписываются» и в музыкальный словарь французского мастера, так как их тоны входят в состав ладов ограниченной транспозиции: например, ми-мажорное трезвучие принадлежит ладу 2 во второй транспозиции; а ля-мажорное, ми-бемоль-мажорное и до-мажорное — ладу 2 в первой транспозиции.

Ля-мажорное трезвучие — в предисловии к VIII ч. «Воскрешен-

Пример 1. **О. Мессиан.** Святой Франциск Ассизский. Реплика Брата Массея (6-я к.)



Пример 2. **О. Мессиан.** Святой Франциск Ассизский. Обращение Ангела к Прокаженному (3-я к.)



ные и песня звезды Альдебаран» оркестрового цикла «Из ущелий к звездам», в которой этот аккорд является определяющим. Мессиан написал: «Пьеса очень лучистая, синяя, подобно синему небу; синяя, подобно драгоценному камню» [15, *с. 6*]. Этот цвет небесной синевы, гармония «Божественного присутствия» [5, *с. 96*] в опере ассоциируется с персонажем Ангела — посланника небес и выполняет функцию его лейтаккорда.

Ля-мажорное трезвучие сопровождает все появления Ангела — в третьей картине — в сцене с Прокаженным, в пятой — «Ангел-Музыкант» (с ц. 48), в восьмой картине, где Ангел приходит сопроводить душу св. Франциска на небо (ц. 81–83) и там же — в момент блаженной кончины святого (с ц. 98), повторяющего слова Ангела из пятой картины. Это трезвучие возникает и в связи с характеристикой других «небесных» объектов — например, райского Невидимого града в шестой картине (с ц. 50); в эпизоде проповеди птицам (с ц. 84) там же.

Второй любимый цвет Мессиана — красный, соответствующий гармонии ми-бемоль мажорного трезвучия. На ее символику у французского мастера указал П. Гриффитс: «Композитор проявлял осведомленность в области средневековой науки о цвете, согласно которой красный означал любовь к истине, а синий — истину любви» [10, *с. 205*]. Красным цветом в опере «выделяется» тема Истины. В четвертой картине ми-бемоль мажорное трезвучие звучит, когда Ангел задает братьям вопрос о предопределении — хотели бы они обрести «свое истинное лицо?» (ц. 63–69). Далее ми-бемоль мажорное трезвучие становится гармонической опорой собственно темы Истины, которая в полном виде впервые появляется в пятой картине на словах Ангела: «Бог ослепляет нас избытком Истины» (ц. 70–84). И та же тема звучит в последней картине, когда небесный вестник предрекает св. Франциску: «Сегодня, очень скоро, ты услышишь музыку невидимого...» (ц. 92) — музыку мира невидимого, мира Истинного в представлении композитора.

Использование локальных синих и красных цветов снова отсылает нас к любимым мастерам Мессиана, ведь это — доминирующие краски витражей католических соборов, а также японских морских храмов тории. Синий и красный — излюбленные цвета примитивов, определяющие колорит картин старых немцев, итальянцев... Это — и цвета росписей Джотто в ассизской базилике св. Франциска.

Ми-мажорное трезвучие, ассоциирующееся у Мессиана с красно-оранжевым цветом, — редкая и самая «драматичная» краска партитуры «Святого Франциска». Это — цвет крови, цвет Страстей Христовых. «Пассионная» гармония ми-мажорного трезвучия появляется только в седьмой картине на словах Христа, обращенных к Франциску после обретения святым стигмат (ц. 56), и время от времени «напоминается» вплоть до конца сцены. Заключением картины становится хорал на текст св. Фомы Кемпийского: «Коль скоро ты носишь знамение Креста...» (ц. 64–68). В хоре и оркестре выстраивается величественная восходящая последовательность «аккордов с транспонированными обращениями»[4], завершающаяся ослепительным фортиссимо ми-мажорного секстаккорда.

Черный цвет — самый нехарактерный для «радужной» музыки Мессиана. Даже для изображения ночного сумрака композитор не отваживался на использование столь «радикального» оттенка и лишь «затемнял» основной колорит за счет использования низких регистров, низких тембров (как, например, на страницах, открывающих партитуру «Пробуждения птиц»). Во второй картине, где братья еще до восхода солнца отправляют службу «под сводами довольно темного помещения маленькой церкви», Мессиан в целях создания эффекта «погребного» освещения в духе Караваджо использует исключительно «контррегистры» и «контртембры» оркестра. Темный «предрассветный» колорит сцены усугубляется хором низких мужских голосов (басов).

Однако этих красок композитору было недостаточно для представления мистериального «низа» — для передачи атмосферы ужаса ему требовались более «сильные» средства, поэтому он вынужден был обратиться к несвойственным его музыкальной речи приемам. В самых драматичных — третьей и седьмой — картинах Мессиан использует серийную технику: по мнению композитора, в додекафонной музыке отсутствует явление резонанса, что сообщает ей самый темный колорит и делает весьма подходящей для создания атмосферы «ночного кошмара» (ярким примером чего являются оперы Берга) [16, *с. 237*].

А на противоположном полюсе — белоснежная гармония до-мажорного трезвучия, цвета вечной жизни. В опере о святом Франциске эта краска преобладает над другими «локальными» цветами и становится центром притяжения всей композиции. Впервые до-мажорный аккорд появляется в третьей картине в сцене «преображения» Прокаженного и Франциска — то есть, в момент обретения святости ассизским подвижником (ц. 90), а затем — в эпизоде танца Прокаженного там же. Эта гармония звучит и в завершении картины и всего первого действия оперы.

До-мажорный квартсекстаккорд становится фоном ангельского концерта, музыка которого приобщает св. Франциска к познанию вечной жизни (с ц. 86). Занавес этой картины опускается на заключительной реминисценции божественной мелодии, которая обретает почти ирреальный характер в сверхвысоком регистре волн Мартено и парит в ослепительном сиянии до-мажорной гармонии. Ликующий «аллилуйный» вариант темы св. Франциска в сопровождении того же аккорда завершает и шестую картину.

И наконец, когда в заключении всей оперы тема Истины соединяется с темой Радости в монументальном хорале Воскресения, сверкающая краска до-мажора, отмечавшая очередные вехи продвижения Франциска на пути духовного совершенствования в предыдущих картинах, в данном контексте подтверждает реализацию Истины в новой жизни. Хоровое и оркестровое тутти продлевают эту гармонию чистоты и небесного блаженства, направленную в вечность.

Цветовая символика оперы Мессиана у человека, знакомого с традициями церковного канона, вызовет немедленные и, конечно, далеко не случайные ассоциации. «Локальные» краски партитуры св. Франциска соответствуют

[4] Этот прием, представляющий собой интересное развитие классического принципа гармонической педали, композитор называл «эффектом витража»: обращения аккорда откладываются (транспонируются) на одном и том же (исходном) басу.

основным *литургическим цветам* католического культа и их символике, хотя сам композитор нигде не говорит о стремлении провести такую аналогию. Однако, если принять во внимание то, что Мессиан прослужил в церкви более 60 лет, эти цвета должны были у него ассоциироваться с событиями евангельской истории на уровне подсознания. В сочинении, при помощи которого композитор намеревался «произвести богослужение на оперной сцене» [16, *с. 22*], не могло быть несоответствия практике римского обряда, насчитывавшей немало веков.

Литургические цвета в церкви предназначаются для оформления параментов — покрытий для алтаря, кафедры, аналоя, а также церковных облачений. Согласно современному католическому канону используются пять основных цветов — синий, красный, черный (фиолетовый), белый и зеленый; четыре из них применяет Мессиан.

Синий — цвет надежды. Неудивительно, что в опере этой краской «окрашены» явления Ангела, который приходит как утешитель и пророк будущей вечной жизни. Алый — цвет страдания и крови Христа, с древних времен церковь считала красный цветом мучеников. Он предназначен прежде всего для оформления служб Страстной Недели. Черный (фиолетовый) цвет символизирует траур и скорбь. Белый цвет традиционно воспринимается как цвет чистоты, невинности, а также радости и триумфа. Этот цвет используется, прежде всего, в сезон Пасхи и в воскресенье Христа-Царя, когда литургический год церкви достигает своей полноты, совершенства и вечности [6, *с. 11*].

Как видим, символика цветов литургических событий идентична той, которая воплощена в музыке «Святого Франциска» композитором. Причину, по которой зеленый цвет — цвет цветения, развития — не находит применения в опере Мессиана, также установить легко. У французского мастера этот оттенок ассоциировался с соль-мажорным трезвучием — очень «чувственной» краской (см.: [13, *с. 43*]), связывавшейся в его представлении с земной, плотской любовью (это гармонический центр таких пьес как «Аминь желания» из «Видений Аминя», «Любовь Пируччи» из вокального цикла «Яравы»). Вполне естественно, что данному цвету не могло найтись места в опере о святом.

Литургическая цветовая символика в «Святом Франциске» получила выражение не только на уровне «невидимом», но и уровне видимом: ее визуальным воплощением стала *партия света*. Сам композитор не делает соответствующего обозначения (подобно Скрябину) в партитуре оперы, но его ремарки позволяют проследить ее без труда.

Так, ремарка в начале второй картины гласит: «Внутреннее помещение маленькой монастырской церкви. Довольно темно. С правой и левой стороны сцены — хор (очертания темные и неясные)». Начало третьей картины: «Подвальное помещение лепрозория. Справа в глубине сцены — окно, выходящее в темный переулок». При появлениях Ангела сцена озаряется «неземным сиянием». Во время ангельского концерта виола и смычок в руках посланника небес окружаются сверкающими лучами прожекторов. Разноцветные лучи в шестой картине имитируют радужное оперение птиц, слетевшихся на проповедь св. Франциска.

Особенно подробно выписано «световое» сопровождение последнего акта. В начале седьмой картины «Стигматы» на сцене «совершенно темно». С момента появления образа распятого Христа (его воплощением становится огромный черный световой крест), сцена «начинает постепенно наполняться странным освещением, тусклым и неровным». Непосредственно перед обретением стигмат все озаряется красно-фиолетовым светом, и после того, как лучи прожектора пронзают кисти, ступни и бок св. Франциска, сцену заливает красно-оранжевый свет (соответствующий ми-мажорной гармонии, которая в это время звучит у хора и оркестра), а черный крест становится золотым и сверкающим.

В заключении оперы, одновременно со звучанием до-мажорного трезвучия на сцене включается яркий белый свет. Согласно ремарке, «этот свет должен непрерывно усиливаться до конца действия» одновременно с крещендо оркестра и хора. И в конце, на туттийном фортиссимо оркестра и хора, свет также достигает максимального «звучания», становясь невыносимо ярким и ослепительным.

Помыслы Мессиана-композитора были направлены к «миру невидимому» и все элементы его музыки обладали неким «высшим» предназначением. Для осмысления той роли, которая отводилась цвету в его сочинениях, обратимся к речи, произнесенной французским мастером на конференции в Нотр-Дам-де-Пари в декабре 1977 года: «Прорыв к невидимому и невыразимому можно передать с помощью цветомузыки (la musique coloree) и свести к ощущению ослепляющего восхищения» [4, *с. 291*]. Эта идея стала одной из ключевых в «Святом Франциске».

Далее композитор поясняет: «допустим, что мы в состоянии увязать звук с цветом и цвет со звуком. Допустим, что мы будем очарованы, восхищены этими звуками и цветами и сможем приобщиться через них к чему-то большему. Поэтому цветомузыка — что-то вроде радуги из звуков и цветов, которая исходит от Христа и распространяет свой отсвет — это тот свет, о котором говорит св. Иоанн: “И Свет во тьме светит, и тьма не объяла Его”. “Господь ослепляет нас избытком Истины” (Фома Аквинский, “Сумма теологии”). И в Апокалипсисе: “И вот, престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий; сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису, и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду”. “Вечная жизнь, — читаем мы у св. Иоанна, — это познание Тебя; Ты, единственный, действительно Господь и Тот, кого Ты прислал, Иисус Христос”. Это познание станет вечным ослеплением, вечной музыкой цвета, вечным цветом музыки. В твоей Музыке мы *увидим* Музыку, в твоем Цвете мы *услышим* Цвет» [4, *с. 296–298*].

Сам Мессиан видел цвета в музыке не внешним, но *внутренним* зрением, и именно на внутреннее зрение аудитории он хотел воздействовать звуковыми красками. С этой целью композитор стремился сделать свой музыкальный язык как можно более ярким, сверкающим, раздвигая его границы посредством использования экзотических тембров волн Мартено, гамелана; полифонии птичьих голосов и т. д. Не случайно элементы своей музыкальной системы он трактовал чаще всего не как абстрактные цвета, а как их конкретное материальное выражение, обычно связанное с фактурой драгоценных камней, например, изумруда, горного хрусталя, аметиста, цитрина…

«Пиршество цвето-звуков» музыки Мессиана является образом

того «небесного пиршества», которое предстанет в мире невидимом; образом радуги, окружающей Бога, и драгоценных камней Невидимого града. Поскольку человеческое восприятие несовершенно, мы не можем воочию видеть эти музыкальные краски, подобно тому, как невозможно воочию лицезреть Бога, «ослепляющего» нас своим превосходством над реальностью. Однако, в процессе слушания музыки мы «причащаемся» миру невидимому, недоступному для человеческого разума и вербального объяснения, своим внутренним зрением, духовным взором тайнозрителя: «Познай радость блаженных через прелесть цвета и мелодии. Да откроются тебе тайна и Слава! Внимай той музыке, что поднимает жизнь по небесным лестницам, внимай музыке невидимого...» (слова Ангела из пятой картины).

«И чем больше звуки ударяют и задевают наш внутренний слух, тем больше эти пестрые сочетания распространяются и раздражают наш внутренний взор, и тем теснее устанавливается контакт, взаимосвязь с другой реальностью — взаимосвязь столь сильная, что она может очень незаметно, очень глубоко и очень сущностно трансформировать наше *я* и слить нас с Наивысшей Истиной, которую мы не надеемся постичь» [4, *с. 296*].

Список литературы

1. ***Екимовский В.*** Оливье Мессиан. — М.: Советский композитор, 1987. — 303 с.

2. ***Иттен И.*** Искусство цвета / Пер. с нем. Л. Монаховой. — М.: Д. Аронов, 2004. — 95 с. — ISBN 5-94056-008-3.

3. ***Мессиан О.*** Противодействия / Пер. с франц. Р. Куницкой // Советская музыка. — 1988. № 12. — С. 114–115.

4. ***Мессиан О.*** Речь на конференции в Нотр-Дам // ***Кривицкая Е.*** История французской органной музыки. — М.: Композитор, 2003. — С. 291–298. — ISBN 5-85285-730-0.

5. ***Рудник О.*** Образы Священного Писания в творчестве Мессиана. Дис. ... канд. иск. — М., 1999. — 165 с.

6. ***Ткаченко А.*** Эмблематика литургических цветов в трактате Джованни Лотарио (папы Иннокентия III) «О святом таинстве алтаря» // SIGNUM. — 2005. № 3. — С. 3–12.

7. ***Цареградская Т.*** Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. — М.: Классика – XXI, 2002. — 376 с. — ISBN 5-89817-037-5.

8. ***Benitez V.P.*** Pitch Organization and Dramatic Design in «Saint Francois d'Assise» of Olivier Messiaen. — Bloomington, 2001. — 417 p.

9. ***Boulez P.*** Stocktakings from an Apprenticeship / Trans. Stephen Walsh. — Oxford, 1991. — 316 p. — ISBN 0-19311-210-8.

10. ***Griffiths P.*** Olivier Messiaen and the Music of Time. — N.-Y., 1985. — 274 p. — ISBN 0-80141-813-5.

11. ***Halbreich H.*** Commentaire musical // Saint Francois D'Assise. Premieres Loges Avant Scene Opera Arts Et Spectacle Revues. 3me ed. — Paris, 2004. — P. 14–46. — ISBN 2-84385-202-1.

12. ***Healey G.*** Messiaen — bibliophile // Olivier Messiaen: Music, Art and Literature / Ed. by Dingle C. and Someone N. — Aldershot, 2007. — P. 159–172. — ISBN 0-75465-297-1.

13. ***Johnson R. Sh.*** Messiaen. — London, 1975. — 221 p. — ISBN 0-46004-198-3.

14. ***Messiaen O.*** Analyse d'Ariane et Barbe-Bleu de Paul Dukas // La Revue Musicale. — 1936. Juin. — P. 80–86.

15. ***Messiaen O.*** Des Canyons aux Etoiles: Partition. Programme. — Paris: Leduc, 1978. — P. 3–7.

16. ***Messiaen O.*** Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel. — Paris, 1986. — 310 p. — ISBN 2-71441-715-9.

17. ***Rossler A.***Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen / Trans. by B. Dagg etc. — Duisburg, 1986. — 188 p. ISBN 3-92110-499-8.

18. ***Rostand Cl.*** Olivier Messiaen. — Paris, 1957. — 47 p.

Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы.

Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются), либо присылаются по электронной почте (**musicus_cons@mail.ru**).

К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках.

Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность; телефон, адрес электронной почты предоставляются на русском и английском языках.

Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

Требования к оформлению текста

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word.

Текст **не форматируется**, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д.

КЕГЛЬ в основном тексте — 12, в сносках — 10.

МЕЖСТРОЧНЫЙ ИНТЕРВАЛ — полуторный.

АБЗАЦЫ отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный.

ШРИФТОВЫЕ ВЫДЕЛЕНИЯ — *курсив*, **жирный**, ***жирный курсив***.

КАВЫЧКИ — типографские «», внутри цитат — обычные “”.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ — в формате *.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или *.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: *(пример 5).*

СНОСКИ — постраничные.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи.

ССЫЛКИ НА ЛИТЕРАТУРУ в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, *с. 29*].

СОКРАЩЕНИЯ должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи.

ИЛЛЮСТРАЦИИ (фотографии) и нотные примеры формата *.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях; разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка.

В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.