

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 782.1

В. В. Азарова

ИДЕИ И СИМВОЛЫ ХРИСТИАНСТВА В ОПЕРАХ П. ДЮКА И О. МЕССИАНА

Оперы и сценические оратории, воплотившие идеи и символы христианства, образуют одну из ведущих линий эволюции французского музыкального театра XIX–XX вв. Наряду с античностью в них представлены образы святых мучеников и мученичества, земного пути и мистического опыта христиан-подвижников, смерти и бессмертия человеческой души.

Сменяющие друг друга эпохи, прошедшие со дня Голгофы, в тот или иной период истории Франции порождали новые соотношения социально-политических и духовных аспектов общественной жизни; изменялся характер суждений современников о соответствии идей христианства определенному времени. Истолкование категорий и образов христианства во французской музыке традиционно находило воплощение в жанрах оратории и кантаты, литургической драмы и мистерии. Музыкальный театр, существовавший в живом и подвижном взаимодействии с актуальными тенденциями духовной жизни, на протяжении нескольких столетий сохранял традиционное для французского искусства стремление к претворению античности.

Во французском музыкальном театре XIX в., базирующемся на принципах эстетики романтизма и реализма, возник и утвердился жанр *лирической оперы*, который пришел на смену *Grand opéra* (Дж. Мейербер). «Фауст» и «Мирейль» Ш. Гуно, «Таис» и «Жонглер Богоматери» Ж. Массне вызвали новую волну интереса современников к идее христианского гуманизма Э. Ренана: «противоречие Олимпа и Голгофы» уступило место «примирению Эроса и Христа». В 1890–1900-е годы пришло время поиска и обнаружения общего у Афин и Иерусалима. Сосуществование категорий античности (язычества) и христианства привело к синтезу различных жанровых элементов (опера-миракль). В области музыкального театра произошло преодоление жанровых границ. В 1902 г. на основе символизма и импрессионизма родился новый

Азарова Валентина Владимировна — д-р искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: azarova_v.v@inbox.ru

музыкально-эстетический феномен — «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси. Символистское миропонимание и импрессионистическая эстетика подготовили переход от лирической оперы к иным музыкально-театральным жанрам и новым оперным формам. Это — импрессионистическая и символистская лирическая драма «Ариана и Синяя Борода» П. Дюка (1907). Художественная концепция этого произведения представила новое истолкование идей христианства во французском музыкальном театре.

1900 г. был отмечен триумфом оперы Г. Шарпантье «Луиза», которая основана на соединении эстетических аспектов натурализма, символизма и психологического реализма; во французский музыкальный театр пришла актуальная тема современной действительности — тема разрушения основ семейных отношений и бурных проявлений жизни монмартрской богемы и свободной любви. Казалось, названная линия эволюции французской оперы могла бы способствовать вытеснению идеи христианского гуманизма, однако подобного не произошло. Постановка мистерии К. Дебюсси — Г. д'Аннунцио «Мученичество Святого Себастьяна» (1911) открыла современные аспекты истолкования идей христианства во французском музыкальном театре XX в., а также новые пути музыкально-театрального воплощения этих идей.

Позднее идеи и символы христианства легли в основу «французских музыкальных драм» В. д'Энди («Фервааль», «Чужестранец», «Легенда о Святом Христофоре»). Историю христианского подвига монахинь-кармелиток воплотил Ф. Пуленк в опере «Диалоги кармелиток» (1957). Важным событием во французском и мировом музыкальном театре стала опера «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» О. Мессиана (1983). Теологическая художественная концепция сформировала общее итоговое представление о культурном смысле идей и символов христианства в истории французской и мировой музыкальной культуры.

В табл. 1 и 2 показаны музыкально-театральные произведения, связанные с воплощением французскими композиторами идей и символов христианства в XIX в. (табл. 1) и в XX в. (табл. 2). В табл. 1 и 2 включены сценические оратории, предназначенные для исполнения в концертах; указаны литературные первоисточники этих произведений, авторы либретто, даты премьер; названия музыкальных жанров соответствуют определениям, которые даны композиторами.

Ведущее положение французской музыкальной культуры в период между двумя мировыми войнами (1918–1939) определялось во многом благодаря новаторским достижениям И. Стравинского — пионера европейского неоклассицизма. Примечательно введение И. Стравинским мотивов христианского сострадания и любви в музыкально-театральные произведения, связанные с античностью. Доминирующая смысловая значимость христианской идеи сострадания была воплощена как в текстах либретто, так и в музыкально-драматургических концепциях сочинений Стравинского — опере-оратории «Царь Эдип» (1927), мелодраме «Персефона» (1934). Актуальность идеи христианского милосердия была высоко оценена современниками композитора [1, с. 21].

В ряду музыкально-театральных сочинений французских композиторов XX в. имеют особое значение «Ариана и Синяя Борода» П. Дюка (1907) и «Святой Франциск Ассизский» О. Мессиана (1983). Рассматриваемые произведения относятся к разным периодам истории французского музыкального театра; их разделяют 76 лет. Лирическая драма Дюка написана на текст символистской пьесы «Ариана и Синяя Борода,

Таблица 1. Произведения XIX в., воплощающие идеи и символы христианства во французском музыкальном театре

Композитор	Автор (авторы) текста, перевода. Либретто	Дата премьеры	Название, структура произведения	Музыкальный жанр
Джакомо Мейербер (1791–1864)	Либретто Э. Скриба, Э. Дешана по роману П. Мериме «Хроника времен Карла IX»	1836	«Гугеноты» (Les Huguenots), в 5-ти действиях	Большая опера (grand opéra)
Джакомо Мейербер	Либретто Э. Скриба	1849	«Пророк» (Le Prophète), в 5-ти действиях	Большая опера (grand opéra)
Гектор Берлиоз (1803–1869)	Жерар де Нерваль, 1-й перевод на фр. яз. трагедии И. В. Гёте «Фауст» А. Гандоньере, Г. Берлиоз. Либретто в стихах	1846	«Осуждение Фауста» (La Damnation de Faust), в 4-х частях с апофеозом. Для солистов, хора и оркестра. Op. 24.	«Драматическая легенда» (Берлиоз); симфония-оратория; (опера для концертной сцены)
Г. Берлиоз	Стихотворный текст Г. Берлиоза	1854	«Детство Христа» (L'Enfance du Christ), в 3-х частях. Для солистов, хора и оркестра. Op. 25	Оратория
Шарль Гуно (1818–1893)	Либретто Ж. Барбье и М. Карре	1859 (1-я ред.); 1869 (2-я ред.)	«Фауст» (Faust), в 5-ти действиях	Лирическая опера
Ш. Гуно	Либретто М. Карре и Ш. Гуно по поэме Ф. Мистрала «Мирей» (1858) Перевод с провансальского	1864	«Мирей» (Mireille), в 5-ти действиях	Лирическая опера
Сезар Франк (1822–1890)	Либретто в стихах г-жи Коломб	1874	«Искупление» (Rédemption), в 3-х частях	Поэма-симфония для сопрано, хора и оркестра
Сезар Франк	Либретто в стихах г-жи Коломб на основе текста Евангелия от Матфея	1879	«Заповеди Блаженств» (Les Béatitudes), в 8-ми частях с Прологом	Оратория
Жюль Массне (1842–1912)	Либретто Луи Галле	1873	«Мария Магдалина» (Marie Magdeleine), в 3-х актах и 4-х картинах	«Священная драма» (определение Ж. Массне); оратория — опера
Ж. Массне	Либретто Ж. Гранмужена	1880	«Святая Дева Мария» (La Vierge), в 4-х сценах. Для солистов, хора и оркестра	Оратория, «священная легенда» (определение Ж. Массне)
Ж. Массне	Либретто Луи Галле, по роману А. Франса	1894	«Таис» (Thaïs), в 3-х действиях и 7-ми картинах	«Лирическая комедия» (определение Ж. Массне), опера
Ж. Массне	Либретто М. Лена	1902	«Жонглер Богоматери» (Le Jongleur de Notre-Dame), в 3-х действиях	Опера-миракль

Таблица 2. Произведения XX в., включающие идеи и символы христианства во французском музыкальном театре

Композитор	Автор (авторы) текста, перевода. Либретто	Дата премьеры	Название, структура произведения	Музыкальный жанр
Поль Авраам Дюка (1865–1935)	М. Метерлинк, пьеса «Ариана и Синяя Борода, или Бесплезное освобождение» (1896), П. Дюка	1907	«Ариана и Синяя Борода» (Ariane et Barbe-Bleue), в 3-х действиях	Лирическая драма
Клод Дебюсси (1862–1918)	Либретто Г. д'Аннуцио	1911	«Мученичество Св. Себастьяна» (Le Martyre de St. Sébastien), в 5-ти действиях («Станах»)	Мистерия
Венсан д'Энди (1851–1931)	Либретто В. д'Энди на основе «Золотой Легенды» Я. Ворагинского	1920	«Легенда о Св. Христофоре» (La Légende de Saint-Cristophe) в 3-х действиях. Op. 67.	Французская музыкальная драма; «священная драма» (определение В. д'Энди)
Игорь Стравинский (1882–1971)	Переведенное Ж. Даниелу с французского языка на латынь либретто Ж. Кокто (при участии Стравинского). По трагедии Софокла «Эдип-царь»	1927	«Царь Эдип», в 2-х действиях	Опера-оратория
Игорь Стравинский	Либретто А. Жида на основе древнегреческого мифа, по гимну Гомера	1934	«Персефона», в 3-х действиях и 4-х картинах, с Прологом	Мелодрама, «драматическая симфония»
Артюр Онеггер (1892–1955)	Текст П. Клоделя (1935)	1938. Пролог дописан в 1945 г.	«Жанна д'Арк на костре» (Jeanne d'Arc au bûcher)	Драматическая (сценическая) оратория
Франсис Пуленк (1899–1963)	Ж. Бернанос «Диалоги кармелиток». Либретто Э. Лавери, 1953–1956	1957	«Диалоги кармелиток» (Les dialogues des Carmélites) в 3-х действиях и 4-х картинах	Опера
Оливье Мессиан (1908–1992)	О. Мессиан	1983, 1992	«Святой Франциск Ассизский» (Saint-François d'Assise). <i>Scènes franciscaines</i> . Опера в 3-х действиях и 8-ми картинах	«Францисканские сцены». Опера

или Бесплезное освобождение» М. Метерлинка, сочиненной специально для этого произведения (1896) [2, с. 219–251]. Либретто оперы «Святой Франциск Ассизский», написанное самим композитором, представляет собой музыкально-эстетическую концепцию, своеобразную «теодицею» [3, р. 46–100]. При всех различиях параметров музыкального языка и принципов организации музыкальной ткани названным произведениям свойственна глубокая духовная общность.

Эстетические ориентации композиторов, принадлежавших к разным поколениям, были различными. На творческое формирование П. Дюка, происходившее в 1880-е годы, заметное воздействие оказали принципы искусства Л. Бетховена; не

менее значительной была роль музыки С. Франка. Тональное построение партитуры «Ариана и Синяя Борода» указывает на преемственную связь композиции П. Дюка с традициями оперного симфонизма второй половины XIX в.; произведение находится в русле импрессионистической и символистской музыкальной эстетики К. Дебюсси — М. Метерлинка.

На протяжении всей жизни сохраняя пиетет к музыке К. Дебюсси, О. Мессиа́н считал вершиной музыкального искусства оперу «Пеллеас и Мелизанда» (1902) на текст одноименной пьесы М. Метерлинка. В 1919–1930-е годы О. Мессиа́н учился в Парижской консерватории (по классу органа — у М. Дюпре; по композиции — у П. Дюка). Применение системы ладов ограниченной транспозиции, сложившейся в творчестве О. Мессиа́на, способствовало созданию индивидуально неповторимого облика отдельных сочинений композитора, его художественной концепции (музыкально-эстетической, музыкально-теоретической). «Святой Франциск Ассизский» («Францисканские сцены») — произведение, в котором утверждается один из ведущих принципов творчества композитора: Бог есть любовь, радость и красота.

В истолковании О. Мессиа́ном идей и символов христианства («Святой Франциск Ассизский») несложно обнаружить определенные смысловые и музыкально-драматургические пересечения с отдельными аспектами художественного замысла и музыкальной драматургии оперы «Ариана и Синяя Борода» П. Дюка. Кажется бы, пересечение семантических векторов, о которых идет речь, не представляется очевидным, поскольку имя главной героини М. Метерлинка / П. Дюка (Ариана) имеет прототип в древнегреческой мифологии. В европейском искусстве отражены различные мотивы мифа об Ариадне: среди античных авторов это Гигин, Филострат Старший, Вергилий, Овидий, Плутарх. Изображение Ариадны встречается на мраморных саркофагах в Лувре; широко известно мраморное изваяние (бюст) Ариадны, которое хранится в музее Ватикана; образ Ариадны запечатлен на полотне Тициана. Одно из ярких имен античности — имя Ариадны вдохновляло и художников более позднего времени.

31 октября 1906 г., за год до появления лирической драмы «Ариана и Синяя Борода» П. Дюка, в Парижской опере была поставлена пятиактная опера Ж. Массне «Ариана» на либретто К. Мендеса. В 1912 г. в Придворном театре Штутгарта прошла премьера оперы Р. Штрауса на либретто Г. Гофмансталя «Ариадна на Наксосе». Двухчастный спектакль состоял из Пролога и одноактной оперы, в которой классическая драма соединена с элементами итальянской комедии масок. Для постановки на сцене Венской Придворной оперы в 1916 г. композитором была сделана вторая редакция этой оперы. Либреттист и композитор представили бытовую юмористическую интерпретацию мотивов мифа об Ариадне; развитие этого сюжета завершается свадьбой героини и Диониса¹.

Новое претворение античности, свободное от канонов академизма, включавшее элементы современных реалий, впервые было воплощено французскими поэтами-символистами (А. Рембо, П. Верлен, П. Лафорг и др.). В поэзии С. Малларме образы античности нередко выступают символами «мифологии стихий» (определение Ю. М. Лотмана). Отраженная в символистском миропонимании античность

¹ Ариадна — главная героиня оперы современного английского композитора Х. Бёртуисла (р. 1934) «Минотавр», в 13 сценах, на либретто Харсета. Образ Ариадны трактован в духе современной психологической драмы. Премьера оперы состоялась в 2008 г. (Лондон, Ковент Гарден).

играла ведущую роль в подготовке перехода к новым эстетическим системам и новым музыкальным жанрам [4, с. 97]. В символистской драматургии М. Метерлинка функционируют узнаваемые мотивы античной мифологии, идеи, категории и образы античности. Это образ подземного лабиринта, слезы на глазах Арианы как трансформация знаменитого мотива плача Ариадны, выбор Арианой супруга, мотив бракосочетания, символические атрибуты героини (клубок нити, меч). В пьесах фламандского мастера, представляющих особую жанровую разновидность «театра молчания» («театра смерти»), важную функцию выполняет античный образ неумолимой судьбы, рока (ἀνάγκη).

В импрессионистическую и символистскую художественную концепцию, в многоплановую музыкальную драматургию оперы «Ариана и Синяя Борода» П. Дюка включил последовательное развитие христианской идеи, которая лежит в основе художественного замысла произведения, объединившего элементы античности и христианства.

В июне 1936 г. (спустя год после смерти П. Дюка) в журнале «La Revue Musicale» была опубликована развернутая аналитическая статья об опере «Ариана и Синяя Борода», появление которой стало выражением особого уважения — «благоговейного почтения» 28-летнего О. Мессиана к творчеству его наставника по композиции. Мессиаан, несомненно, считал актуальным истолкование смысла евангельского стиха в художественном замысле и композиции произведения П. Дюка: статья обрамлена словами из Евангелия от Иоанна : «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (In. I; 5). «La Lumière luit dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont pas comprise». Начало и окончание статьи О. Мессиаана («Ariane et Barbe-Bleue») имеют следующий вид:



**Ariane
et Barbe-Bleue**

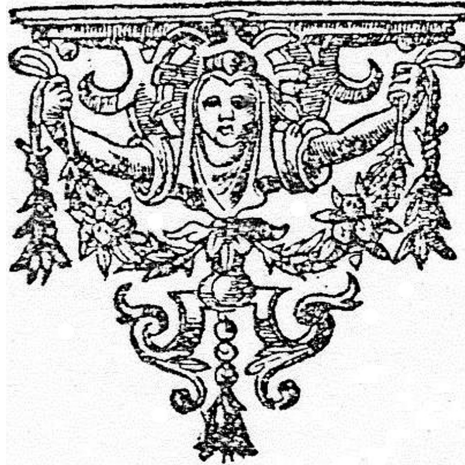
«La Lumière luit dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont pas comprise».

Mots sublimes de l'Évangile! Je les citais un jour devant Paul Dukas. Il me dit: «Il y a des sujets auxquels nous ne pouvons pas toucher. Wagner l'a compris qui a exprimé une philosophie à travers des légendes. Qui oserait commenter directement cette phrase? Ariane en est cependant l'écho, écho très poignant, plus humain, mais écho tout de même» [5, p. 80].

«La bouteille que j'ai lancée à la mer? Je ne m'illusionne guère sur le nombre de ceux qui auront déchiffré le message qu'elle contenait». Ces tristes paroles, Paul Dukas les a prononcées quelques mois avant sa mort. Elles restent d'actualité. Comme la Vraie Vérité qu'il contemple maintenant, comme son héroïne Ariane, il a répandu la lumière...

«La Lumière luit dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont pas comprise».

OLIVIER MESSIAEN



Рассказывая о партитуре «Арианы» своему ученику, П. Дюка определил основные аспекты композиции: лейттемы-символы и лейтмотивы произведения; композитор обратил внимание на темброво-ритмические и динамические параметры музыкальной ткани оперы. В статье О. Мессиаен привел характеристики музыкального тематизма, основанные на материале устного анализа П. Дюка, уделив основное внимание истолкованию образа главной героини — Арианы. По словам П. Дюка, «Ариана — это Истина». Образ Арианы — символический носитель христианской идеи: «Свет Истины, пришедшей к людям» [5, р.86]. Смысл Истины не был воспринят (понят) людьми. Среди работ французского художника-символиста Одилона Редона (1840–1916) встречается впечатляющий образ «Профиль Света» (1882). Световые аспекты этого образа, возникшего за 14 лет до появления пьесы М. Метерлинка (1896), по смыслу пересекаются со световыми характеристиками образов главных героинь М. Метерлинка, К. Дебюсси и П. Дюка (Ариана, Мелизанда) (рис. 1).

В драматургии оперы П. Дюка можно условно обозначить три многоуровневые сферы образов: «Синяя Борода — тайна мира чувств»; «Ариана. Свет Истины»; «Красота видимого мира. Прекрасное в жизни и в искусстве». Каждой из названных сфер принадлежит комплекс соответствующих музыкальных символов — лейтмотивов и тем-символов. Музыкальное пространство произведения организовано на основе взаимодействия различных уровней названных сфер внутри сложно организованных композиционных разделов. Концепция сквозного развития действия обнаруживает равную значимость и единство вокального и симфонического аспектов. На уровне оркестрового пласта музыкальной ткани осуществляется развертывание ин-



Рис. 1. Одилон Редон. Профиль Света.

тонационно-ритмических ячеек и комплексов, лейтмотивов, тем-символов, «темброво-ритмических персонажей» (термин О. Мессиа́на); идут интенсивные процессы интонационных взаимодействий, «прорастаний» (определение В. М. Протопопова). Логика симфонического мышления П. Дюка проявляется в разнообразии способов разработки огромного количества рельефно оформленных мелких мотивов — носителей смысловой символики. Подвергаемые всевозможным видоизменениям, сочетаниям и сопоставлениям, мотивы-символы целиком заполняют звуковое пространство произведения [4, с.100].

П. Дюка стремился к рельефному выявлению ведущих смысловых и сюжетных линий «Ариана — Истина», воплощающих композиционную сверхидею. Пересечение семантических векторов лирической драмы обусловлено соотношением образно-символических аспек-

тов античности и христианства. Несмотря на отсутствие в тексте М. Метерлинка «Ариана и Синяя Борода, или Бесплезное освобождение» очевидных параллелей с идеями и образами христианства, П. Дюка не исключил возможность христианского истолкования глубинной структуры литературного первоисточника. Динамический план развития музыкального символа Истины (пути Истины во мраке) основан на идее замкнутого круга: от Света — к мраку, затем снова — к Свету. Нисходящая с небесной высоты во мрак суетного мира, не востребованная человечеством Истина возвращается в чистоту глубин сознания, духа.

На протяжении оперы П. Дюка многогранно представлены отдельные аспекты музыкальной трансформации категории Истины: 1. Истина любви — идея христианства; 2. Взаимосвязь любви и смерти — библейская истина бытия; 3. Истина, приводящая героиню к «высоте одиночества» (О. Мессиа́н). Каждый из названных аспектов музыкальной драматургии «Арианы» обладает характерным эмоционально-психологическим подтекстом; если первый аспект неизменно сохраняет позитивный эмоциональный настрой, то два других аспекта трагедийно окрашены. Новая Истина, открывшаяся Ариане в середине пути — при выходе из подземелья замка (по времени действия это событие совпадает с наступлением полудня) — содержит трагедийный эмоциональный подтекст. Разочарование и печаль вызваны проникновением героини, сумевшей постичь радость внутренней свободы, испытать чувство духовной полноты бытия, в глубокую тайну мира; мир неподвластен доводам разума. С чувством сильного душевного волнения, «вся в слезах» покидая замок Синей Бороды, Ариана надеется на то, что где-то далеко, возможно, есть то место, где ее ждут [6, р.239, 245]. «В тайне слез христианских содержится главная тайна христианского воздействия на мир: ими преобразовало оно историю. Не бичами, не кострами, не тюрьмами: все это — бессилие тех, кто не умел плакать», — писал В. Розанов [7, с.373].

Художественная специфика оперы обусловлена особенностями трактовки концепции Прекрасного в жизни и в искусстве. Воплощение лейттемы красоты составляет важный аспект содержания музыкального текста «Арианы и Синей Бороды» П. Дюка. В композиции оперы — конструктивно многослойной модели Мира (Le Monde) — отражена высокая степень совершенства, которой отмечены различные грани воплощения эстетической темы красоты. Это — видение реального мира композитором и создание последним художественной модели материального мира, рождение произведения искусства. Оперная концепция П. Дюка репрезентирована не только в виде симфонии красок, но и в качестве искусного архитектурного сооружения.

В кульминационной зоне оперы (финал II действия), в звуковом пространстве драматургической сферы «Ариана. Свет Истины» рождается музыкально-световой символ огня, предшествующий появлению мотива креста (старый крестьянин совершает крестное знамение) [6, р.143]. Примечательна часть предыдущей ремарки П. Дюка: «...comme pour traverser des flammes» («...как будто проходя сквозь пламя»), которая имеет отношение не только к античной мифологической стихии огня, но и к характеристике основной ипостаси образа Христа («Я — свет мира») [6, р. 136]. Образ-символ креста представлен в опере в окружении световых реалий. Мотив креста выполняет драматургическую функцию в зоне кульминации оперы (освобождение Арианой пленниц Синей Бороды из подземного лабиринта его замка). В этом контексте образ креста представляет символическое обобщение мирских страданий человечества. В опере «Ариана и Синяя Борода» олицетворением таких страданий стали прекрасные пленницы Синей Бороды. Издалека видит их старый крестьянин, совершающий крестное знамение; группа пленниц с трудом пробирается по тропе, ведущей из подземелья замка к каменистой скале на берегу моря.

Во II действии оперы развивается семантический и музыкально-драматургический аспект любви Арианы к миру «страдающего человечества»². Героиня видит смысл своей жизни в добровольном исполнении долга освобождения «сестер»; она надеется пробудить у «дочерей страха» ответную любовь к Свету Истины. Освободив пленниц, Ариана не смогла помочь им освободиться от страха и проявить любовь к Свету Истины. Привычный страх и любовь к Синей Бороде не позволяют им оставить прошлое, обрести свободу и новое счастье. Жены Синей Бороды навсегда остаются в его таинственном замке.

В III действии П. Дюка достигнут синтез семантических линий драматургии, конструктивных принципов оперы. По мере приближения развязки действия усиливается значимость лирической сферы, включающей аспект авторского комментирования происходящего. Композиторская интерпретация нравственно-этических и эстетических категорий истины и красоты предполагает существенное расширение лирической сферы, к характеристике которой применимо определение В. Янкевича «лирическая вселенная». На границе античного мира и раннего христианства Прекрасное (Красота) и Свет Истины (Благо) выступали как основополагающие категории осмысления вселенского бытия человека.

² Христианская идея любви к человеку и человечеству лежит в основе мироощущения и поведения главного героя оперы О. Мессиана Франциска Ассизского. Пересечение смысловых векторов в произведениях П. Дюка и О. Мессиана проявляется здесь со всей очевидностью. Символический образ креста в них выступает в качестве основного семантического вектора.

Художественное своеобразие инвариантной основы символистского литературного текста М. Метерлинка позволило П. Дюка представить христианское истолкование смысловой, образной оппозиции «Свет — тьма». Текст пятого стиха I Главы Евангелия от Иоанна («И свет во тьме светит, и тьма не объяла его») был избран композитором в качестве апологии основной идеи оперы «Ариана и Синяя Борода».

Идея христианства в произведении П. Дюка выступает в качестве психологического, современного обоснования того отношения, которое мир (человечество) демонстрирует по отношению к дарованным ему истине и красоте. Если в I и II действиях оперы присутствие авторской позиции обнаруживалось в скрытом виде, в процессе динамичного и разностороннего показа духовных исканий / поступков Арианы, то в III действии П. Дюка открыто выразил этическую позицию современного художника. Авторская позиция в опере «Ариана и Синяя Борода» получила, таким образом, не только сюжетное обоснование, но и психологическое, духовное художественное воплощение. Обращение к идеям, образам и символам христианства, актуальное для начала 1900-х годов, продолжалось и в последующие десятилетия XX в.

Сценическое воплощение жизненного подвига Франциска Ассизского (1181–1226) нередко становилось впечатляющим событием в истории западноевропейского музыкального театра XX в. В 1922 г. в Нью-Йорке состоялось концертное исполнение мистерии Джан Франческо Малипьеро (1882–1973) «Святой Франциск Ассизский». В 1938 г. в Лондоне происходила постановка балета П. Хиндемита (1895–1963) — танцевальной легенды на либретто Л. Мясина и композитора — *Nobilissima visione* («Достославнейшее видение»)³.

Музыкально-поэтические «Францисканские сцены» О. Мессиана «Святой Франциск Ассизский» (опера в 3-х действиях и 8-ми картинах) представляют истолкование христианской жизни, подвига Франциска Ассизского, святого XII в., первого итальянского поэта, одного из прославленных мистиков в истории западного христианства. За двенадцать веков, прошедших с дней Голгофы, Франциск Ассизский первым был удостоен «нового чуда», «новой тайны» — восприятия в плоть крестных ран Спасителя (стигматов).

История искусства знает немало скульптурных изваяний, фресок, изображений на алтарях, гравюрах и полотнах образа Франциска Ассизского, получающего стигматы — знаки его призвания, избранности Богом. На пути служения его сопровождают любовь к поэзии и музыке, жажда истины. Отдельные музыкально-поэтические эпизоды из жизни Франциска Ассизского складываются в уникальную художественную форму; эпизод мистического откровения (появление стигматов) получил многократное воплощение в художественных произведениях, созданных в разные исторические эпохи. Два разных изображения этого события приведены в специальном выпуске журнала «L'Avant-Scène Opéra» [8, p. 88–89]. На гравюре, хранящейся во Францисканском музее Рима, следы стигматов на теле святого Франциска показаны соприкасающимися с линиями пятилинейного нотоносца, на котором расположены ноты. Запись обрамлена словами молитвы на латыни: *Deus meus...* Появление стигматов как события экстатического характера показано на фотографии, сделанной с изображения (предположительно, работы Джотто?), находящегося в музее Святого Креста итальянского города Фиренце [8, p. 89].

³ В основе сюжета балета П. Хиндемита лежит повествование о Франциске Ассизском.

Впечатляющее изображение Франциска Ассизского находится на одной из панелей полиптиха в Монтефьоре-дель'Азо. Итальянский мастер Карло Кривелли (ок. 1435–1495) запечатлел драматический разворот запястий Святого Франциска, на которых видны стигматы (рис. 2).

Одно из известных жизнеописаний — «Цветочки Святого Франциска Ассизского» — представляет собой перевод на итальянский язык латинского сочинения Гуголина из Монтегеоргио, рассказывающего о деяниях Франциска Ассизского [9]. В либретто О. Мессиака отражены отдельные события, известные из «Второго Жития Святого Франциска», составленного францисканским монахом Фомой Челанским. Отдельные эпизоды либретто отсылают к проповедям Брата Эгидия, так называемым «Словам» [3]. Сохранилось восемнадцать «Слов» Брата Эгидия, одного из первых спутников Франциска Ассизского. Брат Эгидий «присоединился к первым двум ученикам, Бернарду и Петру Катанскому, на девятый день после того, как они решили следовать Франциску, 23 апреля 1209 года» [10, с. 111]⁴.

О. Мессиака включил в либретто фразы, передающие смысл «Наставлений Святого Франциска» (лат. *S. Francis Admonitio*), поэтических строф «Притчи о совершенной радости», «Приветствия добродетелям», поэтического гимна Франциска Ассизского — «Песни Брата Солнца» [4, с. 46–100]⁵. В финальном разделе словесного текста сольной партии Франциска Ассизского (8-я картина) композитор — апологет доктринальной веры — обобщил ее актуальные постулаты [11, р. 117–124].

Картина 1 — «Крест». Огромный черный крест у дороги, по которой идут странствующие монахи-минориты, брат Леон и святой Франциск, видится Франциску Ассизскому на фоне синего неба [12, р. 13, 23]. В партию невидимого хора (заключительная часть картины 1) О. Мессиака включил слова из Евангелия от Матфея: «... если кто хочет идти за Мною, отвергнись себя и возьми крест свой и следуй за Мною» (Мф. XVI; 24) [13, с. 167].

Картина 2 — «Лауды», включает фрагмент поэтического гимна Святого Франциска. «Песнь брата Солнца» («Похвала творениям»). Один из стихов, прославляющий «сестру нашу смерть телесную», заменен композитором на молитву Святого Франциска, который просит Господа дать ему встретиться с Прокаженным. Святой боялся этой болезни и «недостаточно любил», по его словам, страдающих проказой [12, р. 67–70].

⁴ «Второе Житие Святого Франциска Ассизского», как и «Первое Житие», составлено монахом-францисканцем Фомой Челанским на латинском языке.

⁵ «Гимн Брата Солнца» иначе называют «Похвалой Творениям».



Рис. 2. К. Кривелли. Панель полиптиха «Святой Франциск Ассизский».

В картине 3 «Поцелуй Прокаженного» на сцене появляется ангел. Невидимый Франциску Ассизскому ангел говорит с душой Прокаженного. После исчезновения ангела происходит чудо (Miracle). Франциск Ассизский исцеляет Прокаженного. Примечательно пересечение семантических векторов Miracle в произведении О. Мессиаана и опере-миракль «Жонглер Богоматери» Ж. Массне (1904); для этой оперы композитор написал музыкальный эпиграф с текстом из Нагорной проповеди Христа («Заповеди Блаженств»): «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф. V; 8) [14, с. 56–89].

Франциск Ассизский называл своих последователей жонглерами Божьими. Персонаж прекрасной народной легенды, распространенной в Бургундии, «кувыркался и стоял перед статуей Пречистой Девы, и Она похвалила его, утешила, как и вся Ее святая свита» [15, с. 45]. Г. К. Честертон, называвший Святого Франциска «Божьим скоморохом», «маленьким нищим человечком», полагал, что жонглером по сути духовной был Франциск Ассизский: «... если есть где-нибудь в литературе чистый францисканский дух, то именно в легенде о Жонглере Богоматери» [там же].

Молитва Святого Франциска: «Дай мне, Господи, принести во мрак Свет!» обнаруживает единство духовного содержания с изречением из Евангелия от Иоанна [1; 5], которое было определено П. Дюка как основа художественного замысла оперы «Ариана и Синяя Борода». В заключительном разделе I действия «Францисканских сцен» возникает ассоциация со световыми символами произведения П. Дюка. Франциск Ассизский и исцеленный Прокаженный молятся в темноте маленькой церкви; хор, стоящий вокруг сцены, комментирует: «Тому, кто многое возлюбил, все прощается». Эти слова внезапно сопровождаются яркими световыми лучами.

II действие содержит три картины (№ 4–6): картина 4 — «Ангел-путешественник»; картина 5 — «Ангел-музыкант»; картина 6 — «Проповедь птицам».

III действие включает две картины (№ 7–8): картина 7 получила название «Стигматы»; картина 8 — «Смерть и Новая жизнь». Драматическая кульминация оперы наступает в финале (картина 8): Франциск Ассизский умирает, лежа на полу маленькой церкви Ангелов Святой Марии в Порциункуле. Его окружают братья-минориты. Святой прощается с Творениями. Это — Время, Пространство, Вода, Ветер, Огонь. Франциск Ассизский повторяет «Приветствие добродетелям»: Бедности и Смирению, затем приветствует и прославляет «сестру нашу смерть телесную». Эти стихи Франциск Ассизский сочинил незадолго до кончины, страдая от смертельной болезни.

Хвала Тебе, Боже мой, о сестре нашей смерти телесной,
ее же никто живой не избегнет;
Горе умирающему в смертном грехе;
Блажен, кого настигнет она за исполнением воли Твоей небесной:
Ибо вторая смерть коснуться таких не посмеет.
(«Песнь Брата Солнца», иначе именуемая «Похвалой творениям».
Перевод О. А. Седаковой) [10, с. 101]⁶:

⁶ «Гимн Брата Солнца» Святого Франциска Ассизского — первое в истории итальянской словесности стихотворение на народном языке. Символом глубокого духовного единства Франциска Ассизского и великого Данте (1265–1321), завещавшего себя похоронить в одежде францисканского монаха, стало включение повествования о святом в третью часть «Божественной комедии» — «Рай» (1316).

В финальной сцене оперы Франциск Ассизский обращается к Творцу: «Господи! Музыка и поэзия привели меня к Тебе. Картиной, символом и жаждой Истины!» [11, р. 117–124]. Композитор особо отметил стремление святого Франциска видеть в музыке, в поэзии Истину (смысл Бытия), радость и красоту. Идеи христианства как основа оперы О. Мессиаена (символ Истины и тема красоты Творения) пересекаются с параметрами драматургии и символами оперы П. Дюка «Ариана и Синяя Борода». («Красота видимого мира, прекрасное в жизни и в искусстве»). Глубинная, сущностная связь двух рассматриваемых сочинений обнаруживается и во время финальной репрезентации свето-звуковых символов в заключительном разделе «Смерть и Новая жизнь». На место, где лежал Святой Франциск (на середину сцены), внезапно падает луч света. Становясь все более ослепительным, вертикальный луч расширяется, превращаясь в световой поток, символизирующий торжество Новой жизни.

В партии выходящего на авансцену заключительного хора утверждается идея бессмертия души Святого Франциска Ассизского, идея ее Новой жизни — в силе, славе и радости. Таким образом, в музыкально-драматургическом истолковании идей и символов христианства в лирической драме П. Дюка «Ариана и Синяя Борода» и «Францисканских сценах» О. Мессиаена — опере «Святой Франциск Ассизский» — аспекты общности базируются на единстве смысла духовного.

Литература

1. Азарова В. В. Античная тема в творчестве И. Стравинского. Лекция. Л.: Ленинградская консерватория, 1988. 49 с.
2. Метерлинк М. Ариана и Синяя Борода, или Бесплезное освобождение // Метерлинк Морис. Избранное. М.: «Гудьял Пресс», 1999. 528 с.
3. Messiaen O. Saint François d'Assise (Scènes franciscaines). Opéra en trois actes et huit tableaux. Libretto. Paris: Éditions Alphonse Leduc & C^{ie}, 1983. 159 p.
4. Азарова В. В. Античность во французской опере 1890–1900-х годов. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing GmbH & Co., 2011. 464 с.
5. Messiaen O. Ariane et Barbe-Bleue // La Revue Musicale. 1936. Mai-Juin. 136 p.
6. Dukas P. Ariane et Barbe-Bleue. Klavier pour piano. Paris: Éditions Durand & Fils, 1906. 249 p.
7. Розанов В. В. Религия и культура [: в 2 т.]. Т. 1. М.: «Правда», 1990. 639 с.
8. L'Avant-Scène Opéra. Opéra aujourd'hui. Hors série. 1992. n. 4. 132 p.
9. Цветочки Святого Франциска Ассизского. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. 480 с.
10. Седякова О. А. Четыре тома. Т. II: Переводы. М.: «Русский Фонд Содействия Образованию и науке», 2010. 576 с.
11. Messiaen O. Saint François d'Assise (Scènes Franciscaines). Opéra en 3 Actes et 8 Tableaux. Acte III — 8^e Tableau. La mort et la nouvelle vie. Paris: Éditions Alphonse Leduc, 1990. 202 p.
12. Messiaen O. Saint François d'Assise (Scènes Franciscaines). Opéra en 3 Actes et 8 Tableaux. Poèmes et Musique d'Olivier Messiaen. Acte I — 2^e Tableau. Les Laudes. Éditions Alphonse Leduc. 1991. 244 p.
13. Канонические Евангелия. М.: «Наука», 1992. 350 с.
14. Азарова В. В. Тема христианского гуманизма в лирических операх Ж. Массне: «Таис», «Сафо», «Жонглер Богоматери». Очерки. Воронеж, «Истоки», 2000. 208 с.
15. Честертон Г. К. Вечный человек / пер. с англ. М.: Политиздат, 1991. 544 с.

Статья поступила в редакцию 7 февраля 2013 г.