

Из истории зарубежной музыки

Г. Е. КАЛОШИНА

*Ростовская государственная консерватория (академия)  
им. С. В. Рахманинова*

УДК 78.01+78.037(4/9)

**ТЕОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ  
ОЛИВЬЕ МЕССИАНА**

**Н**а протяжении всей жизни Мессиаан пребывал в поиске Истины, постигая таинства бытия, раскрывая смыслы христианских откровений. «Основная идея, которую я хотел выразить, самая важная, поскольку это всеобъемлюще, – существование истин католической веры. Ряд моих сочинений предназначен освещать *теологические истины и католическую веру*<sup>1</sup>. Это – наиболее возвышенный, наиболее серьёзный, наиболее естественный, единственный аспект моего творчества, о котором я не буду сожалеть даже в час моей смерти», – писал он [цит. по: 5, с. 78]. Эта мысль – творческое и моральное кредо композитора. Религия для него всё: источник вдохновения, сюжеты, концепции. Его музыка воспевае красоту Божественной идеи во всей её многогранности и всеохватности. Он неуклонно стремится к выражению основной задачи своего творчества – единению веры и искусства. Для воссоздания языком звуков теологических идей Мессиаан разработал оригинальные художественные методы, непрерывно их совершенствуя. Цель настоящей статьи – показать сочинения Мессиаана в аспекте синтеза постулатов Веры и идей современной ему неокатолической философии. Конституируя связи его творчества с религиозной тематикой, авторы<sup>2</sup> этот аспект не затрагивают, в то время как его рассмотрение позволит расширить представления о мировоззрении и наследии композитора.

Формирование Мессиаана-художника шло одновременно со становлением его мировоззрения. Религиозные потребности молодого человека соприкасались с его творческими порывами под воздействием замечательного композитора и органиста-импровизатора собора Notre Dame de Paris М. Дюпре и профессора М. Эмманюэля, который познакомил его со средневековыми музыкальными традициями, эволюцией восточного и греческого ладового мышления, учениями о ритме и форме. В консерватории осуществился акт «единения Веры и музыки» как исполнительский, творческий и религиозный экстаз. Устремление юноши к истине сродни поискам Бердяева, считавшего «двигателями своей внутренней жизни: искание смысла и искание вечности» [1, с. 77].

В 1930 году композитор становится органистом собора Св. Троицы. Здесь, будучи «включённым» в

ситуацию церковной литургии, сопровождая григорианскому хоралу, импровизируя между частями ритуала, он нашёл своё истинное призвание. Год спустя, он знакомится с философами Г. Марселем (другом Н. Бердяева) и Ж. Маритеном.

Мировоззрение Мессиаана связано с эволюцией католических учений и теологии в XX веке. В конце XIX века неотомизм стал официальной парадигмой католической церкви. Но с ним вполне успешно продолжали конкурировать направления, близкие к прежней, августианской, парадигме: католический спиритуализм, персонализм, экзистенциализм, тейярдизм<sup>3</sup>. В русле обеих ветвей обсуждается проблема взаимосвязи Личности и Абсолюта как ключ к пониманию источника исторического творчества индивида, его трансцендирования в стремлении к Божественному бытию. Только понимание теонимичности человека даёт ключ к пониманию источника творчества, его «трансцендирования», – заявляет экзистенциалист Г. Марсель, определяя «трансценденцию, как “схватывание меня Богом”», ибо «так происходит наиболее полная реализация человеческой свободы» [17, с. 71].

Тейяр де Шарден выдвигает концепцию эволюции космического целого: мистическое начало в конечном итоге призвано восторжествовать над рациональной цепью выкладок о внешней оболочке космической эволюции. «История Царства Божьего тождественна единению. Целостность божественной среды создаётся путём объединения всех избранных духов в Иисусе Христе» [18, с. 187]. Он считает, что в мире всё сакрально и подчинено стремлению к «воплощённому Христу». Христос – финальная цель космогенеза – именуется им «точкой Омега». Она имманентна, присутствуя миру явлений и трансцендентна ему, потому что находится за рамками творения, вне Времени и Пространства. Для Тейяра в каждом акте земной деятельности происходит становление «царства небесного». Как истинный последователь Фомы Аквинского, он провозглашает полную растворённость друг в друге «града божия» и «града земного» [3, с. 97–98].

Концептуализация идей философской теологии в единстве с догматами и канонами Веры красной нитью проходит через большинство творений Мессиаана, начиная с «Небесного причастия», «Рождества»<sup>4</sup>

вплоть до грандиозной оратории «Преображение», религиозно-философского симфонического цикла «Из ущелий к звёздам», оперы-мистерии «Святой Франциск Ассизский», созданных в последние годы. Причём, их жанровая палитра постоянно содержит в себе черты *религиозной проповеди*, включающей многочисленные лирические отступления автора в моменты снисхождения на него Прозрений и Откровений. Эмоциональное переживание религиозных абстракций, одухотворённое провозглашением идей Веры, наполняет сочинения композитора мощной энергией, патетическим «духом радости», создаёт эффект их особой светоносности.

Для проникновения в глубинный смысл его драматургических концепций, продолжим наш экскурс в область современной философской теологии, которая есть «рациональная деятельность, соотносимая с “уведомлением свыше”, получением знания в первую очередь из божественного Откровения, из религиозных Традиций или из религиозного Опыта» [8, с. 180]. Центральная проблема теологии – учение о Боге. Философское богопознание решает три основные, взаимосвязанные задачи. «Оно призвано, во-первых, продемонстрировать или подтвердить существование Бога; во-вторых, определить по возможности природу Бога; в-третьих, охарактеризовать отношения между Богом и миром, Богом и человеком» [там же, с. 200]. По мнению Х. Бека, человек не может непосредственно духовно созерцать Бога. Его миропознание чувственно опосредовано, а мир, при этом, не есть последняя абсолютная действительность, а лишь его «образ». Бог постигается «посредством отдалённого подобия в “зеркале” мира. Чтобы постичь Бога, метод познания должен создавать условия, для того, чтобы видеть Бога сквозь вещи» [там же, с. 221–223], ибо Бог пребывает в мире как его сокровенная основа. В зависимости от того, как рассматривается мир, Бог может представлять как вечный источник бытия, как устроитель мира, как абсолютное «ты» для человека. Сущность Бога в аспекте его действия – это познание, веление и любовь. Эти модели божественного абсолюта воплощены в «Трёх литургиях» [1, с. 123].

Осмысление Бога как основы мира, зависимость бытия мира от Бога раскрывается в понятиях «сотворение» и «сохранение». «Сотворение означает ... изначальное обоснование мира, полагание Богом начала мира» [8, с. 224] и исходит из Библии. Божественное продолжение существования мира, Его участие в эволюционных процессах тварного обозначается понятием «сохранение».

Бесконечная тайна становится Богом, если приобретает какой-то образ в «событиях Откровения, когда “вступает в условия конечного” мира, становясь “единством конкретного множества действий Откровения... и символом”» [там же, с. 239]. Диалектику контакта Бога и человека в Откровении Б. Вельте называет «абсолютным парадоксом», ибо

«Божественное ничто как тайна приближается к людям в конечном Образе, но Образ этот ощущается как “даль” в своей невозмутимой трансценденции» [там же]. В тексте «Трёх литургий» Мессиана идея парадокса опозитивирована: «Вы – говорящий в нас. Вы – молящийся в нас и сохраняющий тишину Вашей Любви. Вы рядом. Вы далеко. Вы – свет и мрак. Вы – вселенная и капля воды» (III часть).

Историческое изменение Образа Бога в событиях Откровений происходит в двух измерениях – во времени и пространстве. Временное измерение называется в появлении и уходе Откровения, пространственное – в культурных судьбах явленного Образа. И здесь большая роль отводится искусству как *художественно оформленной проповеди*, эмоционально заостряющей действия Слова. Ценность искусства, считает Г. Марсель, состоит в том, что «в произведении через материю этого мира (художественный образ) «просвечивает пред’осуществлённая в земное Божественная идея. Искусство становится вестником Бога, дорогой к Богу, и, в тем большей степени, чем сильнее ощущается в нём творческая сила гения» [17, с. 75]. Эти мысли разделяет Мессиаан, утверждавший, что искусство призвано отражать красоту и славу Бога: «Я стремлюсь воспевать мою Веру, быть музыкантом-христианином» [цит. по: 16, с. 343]. По его представлениям, мир, окружающий человека, есть нечто временное, преходящее, конечное. Он полон ужасов и страданий, несовершенен и поэтому недостоин отражения в искусстве, которое призвано воссоздавать красоту вселенной, вечные истины Бытия. Истинно непреходящим и бесконечно многообразным композитор считает Божественно прекрасное как воплощение совершенной духовности, высшей красоты и гармонии природы. Будучи воплощением гармонии Вселенной, её совершенства, Божественная красота, находится в непрерывной подвижности и не может быть осознана как законченное качество. Она лишь постепенно приоткрывается людям через Таинства Веры и искусство. Мессиаан любил повторять тезис о божественном происхождении музыкального искусства: лишь оно способно в соприкосновении с Божественной Благодатью раскрыть тайны Красоты как символа внутреннего совершенства Божества и божественного в человеке и Космосе. Музыка «должна стать орудием постижения Святого Духа в сумерках бытия» [там же, с. 353]. Его цель – «духовная музыка, которая была бы актом веры и, касаясь любых явлений, не потеряла бы касания божества» [14, с. 109]. Позднее, в своей речи на конференции в Нотр-Дам в 1978 г., он разделяет духовную музыку на церковную, которая есть *plant-chant* (григорианский хорал), религиозную музыку и «звук-цвет с ослепляющим восхищением». «Вся музыка, которая “с почтением” приближается к Божественному, Священному, Невыразимому есть настоящая религиозная музыка в полном смысле этого слова» [10, с. 234].

Но высшей формой музыки он теперь считает синтез «звука-цвета», ибо «для каждого звукового комплекса существует совершенно определённый цвет» [там же], меняющий окраску при движении комплекса по полутонам и октавам. Вот оно! Прозреть Истину через видимые звуки и слышимые цвета мира!

На протяжении всей жизни он пребывает в состоянии поиска высших Откровений. Вера в Провидение, божественный Промысел, побуждающий к духовному единению с Богом, становятся источником вдохновения Мастера. «Лишь человек, устремлённый к Богу и поэтому испытавший и принявший встречное прикосновение Божественного, и есть человек в полном смысле, то есть человек, реализовавший своё онтологическое предназначение», – полагает Мессиян [14, с. 107] и постоянно ощущает себя человеком Традиции. Присутствие Бога может открыть сам Бог. Поэтому Традицию можно определить как передачу и воспроизводство ситуаций, в которых Бог приходит к людям и остаётся с ними. Такое понимание требует Веры как личного самоопределения человека по отношению к новому знанию.

Для Мессияна Вера – всегда личностное *Событие*, она собирает и выявляет в человеке человеческое. «Душа вынашивается человеком всю его жизнь, чтобы родиться в Вечность ... Духовная жизнь есть жестокая борьба за Царство Божие в себе самом», – писал архимандрит К. Керн [11, с. 77]. Мессиян общался с ним в 50-е годы, посещал его проповеди. Именно от него композитор не раз слышал, что «Традиция – это передача духовного облика человека, живущего в синергии с Богом. В этой передаче Христос ... Духом своим вызывает у человека Веру и движение к Нему». «Опытом вхождения в Традицию надлежит делиться» [4, с. 187]. И Мессиян *делится* с нами этим опытом.

Он глубоко читал Писание, общался с ним ежедневно, ежечасно: «В должности органиста я обязан был комментировать тексты повседневной церковной службы» [цит. по: 16, с. 332]. Каждодневный опыт богослужебного комментирования отражается в поэтических текстах его предисловий. Почувствовав себя «призванным», он словом, музыкой, молитвой раскрывает сокровенное в Библии, в догматах Веры. Подчеркнём, что *Слово композитора* в его текстах к сочинениям – это не комментарии *к музыке*, как принято считать. Это его *истолкование* духовных канон<sup>5</sup>. Отсюда поэтический и несколько изысканный стиль, насыщенность текста разными источниками, дискуссионность изложения в соотношении символов, знаков Веры.

Мессиян прекрасно понимал и чувствовал, что всё, что явил миру Христос, всё, что им завещано, невыразимо словами. Это может воплотить только музыка и цвет. Создавая в своем творчестве храм Божий как ответ на Любовь Его, погружаясь в Откровения, он стремится раскрыть красоту Царствия Божия, желая приблизить его к нам, вызвать в нас акт Со-Творчества.

Чем больше Мессиян концентрируется на религиозной тематике, пронизанной христианской эмблематикой, тем сильнее его техника и фантазия сосредоточены на поисках новаторских выразительных средств и приёмах письма, способных выразить Божественное и Сверхъестественное. Источниками его стиля послужили средневековые григорианские песнопения, старинные церковные лады, пение птиц, индийские тала. Его ритмические приёмы позднее использовали авторы, работавшие в серийной технике<sup>6</sup>. Подобная синтетичность музыкально-выразительных средств объясняется поразительной многогранностью музыкальных, поэтических, цветоцветовых пристрастий, дерзостной фантазией композитора: «Если мне нравится писать таким образом, почему я не могу свободно отдалиться своей фантазии» [16, с. 110]. Григорианские песнопения привлекали внимание Мессияна ещё в консерваторские годы. С тех пор увлечение церковным искусством остаётся у него на всю жизнь. Другой важнейший компонент его стилистики – птичье пение. Орнитология была страстным увлечением композитора, его отношение к «птичьей фольклористике» поистине благоговейно, он неустанно объясняется в нежной любви к птицам – «своим великим учителям»: «Рождение Христа и пение птиц – это два подлинных явления. Первое неслышимое, но столь близкое композитору. Второе – близкое, но тоже неслышимое в своём символическом стремлении к свободе, к всеочищающей радости. На протяжении ряда лет я записывал в лесу пение птиц. Это не прихоть маньяка, это музыкальное сокровище. Я беру уроки у этих великих певцов» [цит. по: 13, с. 125]. В аспекте Веры, птицы – символ Святого духа и ангельского пения. В этом Мессиян – прямой наследник Св. Франциска Ассизского, читавшего проповеди птицам [5, с. 125]. Ритмы и интонации пения птиц наполняют все его творения. В упомянутой выше речи в Нотр-Дам он замечает, что невмы григорианского песнопения, фиоритуры которых расшифровываются различными вариантами, имеют много общего с руладами птичьего пения: «...певчий дрозд, полевой жаворонок, малиновка создают невмы. Самое замечательное в невме – это ритмическая гибкость, которая приводит нас к анклазе ионических стоп» [10, с. 233]. Так соединяются ритмическая свобода птичьего пения и прихотливость plain-chant, иллюстрируя идею Мессияна о связующей роли птиц в единении *горнего и дальнего*.

Ряд произведений прямо раскрывают постулаты неотомизма: кантата «Три литургии Божественного присутствия», оратория-мистерия «Преображение» Мессияна, опера-мистерия «Святой Франциск Ассизский». Все они – попытка соединения исполнителей и слушателей в едином порыве в процессе постижения и приобщения к таинствам Веры. Центральный момент такого сочинения – чудо Преображения Христа в одноимённой оратории, мистический контакт со Всевышним всех молящихся – чаемое

«трансцендирование», по Марселю, в «Трёх литургиях». Ощущая себя проповедником, религиозным комментатором, Мессиаан всегда сам создавал тексты вокально-инструментальных композиций, соединяя в них, казалось бы, несоединимое. В «Трёх литургиях Божественного присутствия» он создаёт свой авторский миф: *контаминирует* фрагменты канонических богослужебных литургий (молитвы к Пресвятой Троице, обращённые к Богу Отцу, Сыну и Святому Духу), ряд неканонических источников (стихи поэтов и свои собственные, тексты энциклопедий по ботанике, геологии, анатомии, астрономии), неокатолические идеи. В основе замысла – апология трёх Божественным ипостасям. Названия частей заимствованы из наименований песнопений католического обихода<sup>7</sup>. Художественный процесс «Литургий» реализует идею мистического опыта трансцендирования. Познание пространственно-временной структуры мира представлено в состоянии вечной «игры творения и разрушения». Автор стремится постичь суть Божественного как основы человеческой личности через Прозрение, молитву и мистическое Общение в Откровении.

Композиция Литургий построена полициклично и сферично. Три круга «священного времени» всякий раз замыкаются в одной точке: в конце каждой части возвращается лейтгармония и лейтмотив Божественного триединства, сворачивая пространство и время в точном согласии с концепцией Шардена (Бог-Христос есть предел космогенеза, точка «Омега», но он же есть Альфа – точка начала). Одновременно в кантате ярко выражены черты панентеизма. Тема Божественной игры проходит от первой части к последней через развитие фортепианной импровизации в середине I части, в вариациях типа *ostinato* рефрена II части и первого элемента III части. Как и положено в христианской трагедии<sup>8</sup>, процесс иерархически восходит к высшему ярусу – коде III части, которая вызывает аллюзию «растекающегося» времени в расширяющемся пространстве в соответствии с философскими рассуждениями А. Бергсона. Три части литургий воссоздают образ храма, в котором главный неф – центральный – третья часть, а первая и вторая есть левый и правый его пределы. В коде, зоне Просветления, построенной на теме Любви, струющийся космос последнего фрагмента музыки с его возносящимися и растворяющимися в пространстве звуками молитв, своего рода «воссоединение и вознесение» душ в едином усилении и устремлении, разрастание Храма до масштабов Бога=Вселенной=Бытия=Вечности. Так выстраивается Храм Божий=Церковь-Любовь, который есть Образ Царства Божия – единения обновлённого человечества и чаемый *третий этап* Божественного существования в человеке Святого Духа, Эра которого, по Мессиаану, должна сменить эру Христа – Эру Нового Завета. Символом же первой части является Иисус Христос, второй – Бог-Отец, принимающий вознесшего Спасителя. Это и есть доказательство

Присутствия Бога через идею Веры и Откровения как сакральный смысл Причастия. Следовательно, «Три Литургии» Мессиаана, приоткрывая таинства Веры, сакральные смыслы Бытия, являя собой образец мистерии духа, устремлённого к Христу.

Оратория «Преображение» и опера-мистерия «Святой Франциск» овеяны тем же чувством благоговения и трепетной религиозности. В «Преображении» повествование ведётся от имени Евангелиста, а большую часть сочинения занимают хоровые медитации и хоралы. Контаминация текстов из Евангелия, произведений Фомы Аквинского, отца современного неотомизма, культовых песнопений сконцентрирована вокруг двух событий – ожидании чуда Преображения Господня перед лицом апостолов – Петром, Иаковом, Иоанном. Погружения в молитвенное состояние, экстагичность и религиозные экзальтации напоминают «Заповеди блаженства» Сезара Франка. Важнейшим моментом музыкальной драматургии «Преображения» является картина Светящегося облака, возникающего над Иисусом в момент Его Преображения, что знаменует фрагмент молитвы *Credo*: «Света Истина от Света Истина». В опере-мистерии ту же мысль воплощает «светящийся крест» («лучи лазера», которыми Франциск крестит птиц-вестников и которые «разлетаются» на четыре стороны, символизируя стороны света, четыре времени года, четыре конца креста). Противовесом этой картины становится трагический эпизод «Стигматы», где Св. Франциск слышит голос распятого Христа (исполняется невидимым хором), и, переживая страшные мучения Спасителя, покрывается его ранами и шрамами. Экстатические молитвы и проповеди героя акцентируют моменты явленных Франциску Откровений: сцены «Ангел-музыкант», где звучит музыка небесных сфер, и «Смерть и новая жизнь», где Ангел-проводник сопровождает вознесение души Святого. Финал утверждает основную цель Нового завета: дарование спасения и вечной жизни душе праведника. Драматургия оперы-мистерии погружается в молитвенные медитации, в глубинный психологический уровень или восходит во вневременной, мистико-символический уровень. Главный герой охарактеризован тремя григорианскими лейтмотивами, молитвенными погружениями, видениями и проповедями. Дифференциация многоярусных, полихромных пространств осуществляется с помощью системы лейтмотивов, среди которых главенствуют мотивы-символы Бога-Отца, Иисуса Христа, Веры, Ангела, Чуда, Времени, Пространства, Тишины, Птиц-вестников. Полисемантические лейттемы представлены григорианскими хоралами, лаудами, фактурные комплексы символизируют сферы светлой и тёмной энергии Космоса. Вся мистерия пронизана волнами религиозного вдохновения, экстазом Откровения и Со-Творчества.

В фортепианном цикле «Двадцать взглядов на Лик младенца Иисуса» ведущей линией фабульной контаминации является Рождество Спасителя с

персонажами, традиционными для рождественского цикла. Из апокалипсиса и книги пророка Иова заимствован образ Христа в конце времён и в мирской повседневности: «Неужели величие его не устрашает Вас, и страх не нападает на Вас»? Здесь же ассоциации с иконой («Первое причастие Девы»), средневековой гравюрой («Поцелуй младенца Иисуса»), старым гобеленом («Слово Господне»). В теософской программе обсуждаются проблемы богопознания, вокруг которых композитор разворачивает дискуссию с позиций Веры. В предисловии это собрано в мистико-религиозный текст с символическими персонажами. Среди них – Бог-Отец, Церковь-Любовь, Звезда, Дева Мария, Крест, Высота, Время, Дух Радости, ангелы, Всемогущее Слово, Пророки, Пастухи и Волхвы, Тишина, Страшное Миропомазание. Взаимодействие в цикле религиозных символов, понятий, идей, персонажей, сложных философских категорий Времени и Пространства, Вечности создаёт иллюзию мистериального инструментального театра, «действие» которого «вращается» вокруг концептов Веры.

Главная цель мистериальной дискуссии – понятие *regard* (взгляд) – концентрирует в себе смысл духовного прозрения: «Светильник для тела есть око» [МФ, 6, 22-23], в то же время это – луч, мгновенно соединяющий пространство, всё и вся, но это – ещё и Божественное откровение, чаемый контакт с «трансцендентным». Ещё один уровень смыслов – философский, объединяющий собственно теософию (мудрость Бога), и философию (любовь к мудрости). Оба эти аспекта подводят нас, как у Бергсона, к сопряжению представления о «длящемся» пространстве и «свёрнутом» времени. В этом смысле – *взгляд* – Цель, точка Постижения, *точка Омега* (как у Шардена), то есть «свёрнутое Время». Так же сакрален смысл другого слова в названии цикла – Лик. Он есть бергсоновский «Образ», запечатлевающийся в памяти сознания. В иконах, во фресках Лик – то чисто духовное, что проявляется в человеке и человечестве, как становление «Образа» Бога. Лик соединяет человека и Бога, высвечивает Божественное в человеке и человеческое в Божественном, ибо Лик – сакральный смысл Богочеловека. Именно это приводит нас к младенцу Иисусу, возвращает в рождественскую историю как пророческую весть о великом Спасителе человечества: «Младенец вовлекает нас в целую серию ассоциаций с образами-символами невинности, чистоты, любви, творения»<sup>9</sup>.

Начальное число 20 вводит числовую символику. Центральной точкой является «Рождество» – 13-й «Взгляд». До него 12 частей – как двенадцать апостолов, двенадцать пророков, двенадцать колен израилевых, двенадцать месяцев (год – круг). После него 7 пьес символизируют семь дней творения (пьеса «Им создано всё»), но семь – сумма трёх (троица) и четырёх (крест). Символ Креста есть точка пересечения Времени и Пространств. Числовая игра, затеянная композитором, реализует эффект временных обращений и взаимо-

действий. Образ пророков и пастухов (пастырей) появляется во второй половине цикла, а «Взгляд Креста» в первой. Подобные взаимоперекрещивания создают эффект пронизанности религиозно-символического пространства цикла «лучами-контактами». Каждый Взгляд обращён к центру – Лику младенца. Поэтому геометрическая интерпретация формирующегося художественного пространства произведения сферична и планетарна, образует некий аналог зримого и незримого космоса с центром, фокусирующемся в облике младенца Иисуса Отца, Сына и Святого Духа. Из Рождественского цикла и Благовещения появились части Звезда, Дева, Дух радости, Первое причастие Девы, Рождество, Поцелуй младенца Иисуса, Взгляд пастухов, волхвов, ангелов. Из текста Кредо: Взгляд Отца, Взаимодействия (контакт человека и Бога), Взгляд сына на сына, Креста, Времени, устрашающего миропомазания, Церкви-любви, пророков. Из Пасхального – «Я сплю, но мое сердце бодрствует» (Гефсиманский сад). Сон как совмещение времён и пространств – в пьесах «Поцелуй младенца» и «Я сплю, но мое сердце бодрствует». Автор трактует её как «поэму мистической любви»: «Иисус любит нас в своём воскресении и даёт нам забвение». В последовательности частей цикла, помимо Рождественской и Пасхальной историй явственно проступает текст *Символа Веры*<sup>10</sup>. Это и есть *сверхконцепция целого*. В обертонах первой пьесы «Взгляд Отца» вызвучивается григорианский хорал Credo XII века, интонации которого вплетены в музыкальную ткань ряда пьес: «Им создано Всё», «Взгляд сына на сына», «Всемогущее слово», «Взгляд Церкви-Любви». Это своего рода музыкальный «взгляд» автора через века, ибо «через Традицию от поколения к поколению, от человека к человеку в *горизонтальном* течении истории воспроизводится *вертикальное* событие – схождение Христа в души верующих» [11, с. 272]. Так синтезируются идеи Т. де Шардена, А. Бергсона и важнейшие основы Христианства (Рождение и Смерть Спасителя, его Воскрешение, постулаты Веры и Церкви-Любви).

Мессиян – личность во всех смыслах универсальная: композитор, пианист, органист-импровизатор, педагог, вдохновенный поэт – автор изысканных текстов. Но при этом ещё философ-просветитель, проповедник-мыслитель. Будучи музыкально-поэтической (а порой и светоцветовой) проповедью чуда Веры, раскрывая её концепты, неся в себе Свет Священного Писания, большинство его сочинений ведут напряжённый вербальный и музыкальный диалог с идеями теологов XX века. Кто-то может возразить, сославшись на самого Мессияна, что «Господь выше слов, мыслей, концепций, выше нашей земли и нашего солнца, выше тысячи звёзд, которые нас окружают, выше и вне времени и пространства, всех вещей, которые словно прикреплены к Нему» [10, с. 235]. Идя вслед за мыслью и чувством великого художника, мы вовлекаемся им в постижение высших истин бытия. «Для дела искупле-

ния и спасения можно обойтись и без творчества. Но для Царства Божия творчество человека необходимо. Новое, завершающее Откровение будет откровением творчества человека. Это и будет чаемая эпоха Духа. И в ней, наконец, реализуется христианство как ре-

лигия Богочеловечества», – писал Бердяев [1, с. 200]. И далее: «Творчество есть продолжение миротворения» [там же]. Всем своим существом Мессиян стремился приблизить эту эпоху Духа, включая и нас в Традицию Веры, в духовное Со-Творчество.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Курсив мой. – Г. К.

<sup>2</sup> См.: 2; 5; 9; 12; 13; 15; 16.

<sup>3</sup> К августианской ветви принадлежат философы Т. де Шарден, композитор П. Хиндемит. Неотомисты: П. Клодель, М. Жакоб, А. Жоливе, О. Мессиа́н.

<sup>4</sup> См. анализ некоторых концепций органной музыки в статье Е. Кривицкой [9].

<sup>5</sup> См. статью В. Виноградовой [2].

<sup>6</sup> Неотомизм, в отличие от августианской ветви неокатоличества, к которой принадлежал П. Хиндемит, и от православия, допускает практически любые художественные ресурсы для воплощения сакральных тем.

<sup>7</sup> См. подробный разбор «Литургий» в статье Г. Калошиной: [7].

<sup>8</sup> См. о принципах религиозно-философской трагедии в статье Г. Калошиной: [6].

<sup>9</sup> Из предисловия Мессиа́на.

<sup>10</sup> Последовательность частей цикла: Взгляды Отца, Звезды, Взаимодействия, Взгляд Девы, Взгляд Сына на Сына (Иисус на кресте), Им было создано всё, Взгляд Креста, Взгляд Высоты (горнее и долнее), Взгляд Времени (будущего после второго пришествия на нынешнее, и на Время рождения Спасителя), Взгляд Духа Радости, Первое причастие Девы, Всемогущее Слово, Рождество, Взгляд ангелов, Поцелуй младенца Иисуса, Взгляд пророков, Пастухов, Волхвов, Взгляд Тишины (Вечности), Взгляд устрашающего миропомзания, Я сплю, но сердце мое бодрствует, Взгляд Церкви-Любви.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. А. Самопознание. – М.: ДЭМ, 1990.

2. Виноградова В. С. О текстах и комментариях О. Мессиа́на к фортепианному циклу «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2).

3. Губман Б. Л. Современная католическая философия: человек и история. – М.: Высшая школа, 1988.

4. Дьякон Андрей Кураев. Традиция. Церковь. Человек // Путь. Международный философский журнал. Основан Н. Бердяевым. – 1992. – № 2. – С. 183–201.

5. Екимовский В. А. Оливье Мессиа́н. – М.: Музыка, 1978.

6. Калошина Г. Концепция религиозно-философской трагедии, её особенности и разновидности в истории симфонии XIX–XX вв. // Проблемы современной музыкальной культуры: тез. докл. науч.-практ. конф. – Ростов-на-Дону, 1991. – С. 20–24.

7. Калошина Г. Е. Черты мистерии во французской музыке XX века // Муз. академия. – 2008. – № 3. – С. 144–158.

8. Кимелёв Ю. Современная западная философия религии. – М.: Мысль, 1989.

9. Кривицкая Е. Органное творчество Оливье Мессиа́на в зеркале национальных традиций // Муз. академия. – 1999. – № 1. – С. 225–232.

10. Оливье Мессиа́н. «Вечная музыка цвета...»: речь на конференции в Нотр-Дам. Перевод и коммент. Е. Кривицкой // Муз. академия. – 1999. – № 1. – С. 233–235.

11. Путь. Международный философский журнал. Основан Н. Бердяевым. – 1992. – № 2.

12. Розеншильд К. К. Религия и музыка современного Запада // Сов. Музыка. – 1964. – № 8. – С. 107–116.

13. Розеншильд К. К. О. Мессиа́н // Сов. музыка. – 1975. – № 2. – С. 121–128.

14. Самюэль К. Беседы с Мессиа́ном // Сов. музыка. – 1982. – № 2. – С. 104–109.

15. Хаймовский Г. О творчестве и теории Мессиа́на // Сов. музыка. – 1965. – № 10. – С. 119–123.

16. Шнеерсон Г. М. Французская музыка XX века. – Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1970.

17. Marcel G. Ehre et avoir // Journal Metaphysique (1928-1933). – P., 1968. – V. I.

18. Teilhard de Charden P. Le milieu divin. Essai de la vie instrumente. – P., 1964.

### Калошина Галина Евгеньевна

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры истории музыки  
Ростовской государственной консерватории  
им. С. В. Рахманинова

