

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Азарова В.В. Интерпретация идей эпохи высокой схоластики и текстов святого Франциска Ассизского в финале оперы Мессиана «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены»: функции хора // Культура и искусство. 2025. № 2. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.2.73248 EDN: AEOWHE URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=73248](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73248)

## **Интерпретация идей эпохи высокой схоластики и текстов святого Франциска Ассизского в финале оперы Мессиана «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены»: функции хора**

Азарова Валентина Владимировна

ORCID: 0000-0003-1049-2259

доктор искусствоведения

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

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



✉ [azarova\\_v.v@inbox.ru](mailto:azarova_v.v@inbox.ru)

[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

**DOI:**

10.7256/2454-0625.2025.2.73248

**EDN:**

AEOWHE

**Дата направления статьи в редакцию:**

02-02-2025

**Дата публикации:**

09-02-2025

**Аннотация:** Интерпретируя аксиомы Священного Писания, духовные идеи эпохи высокой схоластики и тексты святого Франциска Ассизского, Мессиаан избрал хор инструментом, необходимым для истолкования духовного смысла произведения. В финале оперы взаимодействуют невербальные и вербальные партии невидимого и видимого хора, исполняющего функции комментатора, участника действия / «коллективного персонажа» и, наконец, протагониста. Опираясь на достижения современной теологической мысли и развивая традицию театральной литургии Клоделя,

Мессиа́н претворил в финале оперы комплекс духовных идей, актуальных для современной эпохи. Это идеи смерти как освобождения души «из темницы», трансформации души святого под воздействием благодати, духовного света, хвалы Богу в творениях, духовной радости, связи между человеком, миром и Богом. Векторами герменевтической реконструкции художественного замысла оперы Мессиа́на послужили переводы на русский язык современных композитору религиозно-философских и теологических исследований, раскрывающих смысл основных духовных идей эпохи высокой схоластики, а также переводы текстов святого Франциска Ассизского. Инструментом исследования является музыковедческий анализ нотного текста *de visu* восьмой и других картин оперы Мессиа́на. Интерпретация духовных идей и поэтических текстов святого Франциска Ассизского в финале оперы Мессиа́на сквозь призму метаморфозы хора и его функций, а также связей «Францисканских сцен» с традицией католицизма П. Клоделя в данной статье освещены впервые. Включающий единую с мистерией Клоделя духовную сверхидею финал оперы Мессиа́на содержит комплекс идей францисканской духовности. В финале оперы «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Мессиа́н интерпретировал следующие духовные идеи: смерти как освобождения души «из темницы», внутренней духовности, трансформации души святого Франциска Ассизского под воздействием благодати, истины, бессмертия души, духовного света, хвалы Богу в творениях и духовной радости. Раскрывая композиторское истолкование стихов Священного Писания, духовных идей эпохи высокой схоластики и текстов святого Франциска Ассизского, хор выступает в ролях комментатора, участника действия, «коллективного персонажа» и, наконец, протагониста. Сценические функции хора являются переменными.

**Ключевые слова:**

Святой Франциск, Мессиа́н, Клодель, молитва, лауды, псалом, интерпретация, трансформация, хор, протагонист

Рассуждая о зарождении замысла оперы «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены», Мессиа́н сделал два примечательных уточнения. Первое относится к жанровому наклонению произведения, второе касается роли в нем хора: «Скажем, что это музыкальный спектакль. Но у меня есть хор: как в «Борисе Годунове», как в театре Но и как в античном греческом театре. Хор, который играет роль комментатора и который, как подобие Божественного Голоса, постоянно выступает» [\[22, 67\]](#).

Вербальные и невербальные партии невидимого / видимого хора получают развитие в 1, 2, 3, 5, 7 и 8 картинах оперы (в картинах 4 «Ангел-путешественник» и 6 «Проповедь птицам» вербальные хоровые партии отсутствуют). В финальной картине оперы происходит метаморфоза хора-комментатора в протагониста.

О роли хора в опере в разное время упоминали отечественные и зарубежные исследователи В. А. Екимовский (1979, 1987), К. Л. Мелик-Пашаева (1987), Р. Куницкая (1990), Н. Halbreich (1980, 2008), М. Ozilou (2009, 2018), S. Bruhn (2008), Т. В. Цареградская (2002, 2018), А. Lesure и С. Samuel (2008), М. Wyatt (2012), Е. Д. Кривицкая (2012), Н. А. Кулыгина (2012), V. P. Benitez (2019). Некоторые из перечисленных авторов уделили внимание структуре и музыкальному содержанию оперы «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены», а также рассмотрению жанровых особенностей и ладовой техники музыкального языка данного произведения. В IV главе исследования Е. Д. Кривицкой «Музыка Франции: век двадцатый» встречается

наблюдение: «Роль хора отчасти трактована как в "Сиренах" Дебюсси или "Дафнисе и Хлое" Равеля» [\[10, 201\]](#). Вслед за В. А. Екимовским Е. Д. Кривицкая относит оперу Мессиаана к жанру «музыкальной мистерии XX века», в которой хор выполняет функцию «гармонической педали» (5 картина) [\[10, 202\]](#).

К 100-летию со дня рождения Мессиаана в Московской консерватории проводилась научная конференция, по материалам которой был выпущен сборник статей «Век Мессиаана» (2011). Статьи данного сборника затрагивают музыкально-исторические, эстетические и музыкально-теоретические проблемы творчества композитора. Особый интерес вызывает статья В. А. Екимовского «Оливье Мессиаан в России», в которой приведен ценный исторический факт — отклик Мессиаана на первое в России исследование о его музыке. «Я благодарен вам за книгу, посвященную исследованию моей музыки и за доставленную мне радость», — написал Мессиаан автору книги, композитору В. А. Екимовскому [\[8, 249\]](#).

Как можно предположить, в финале оперы Мессиаана хор, исполняющий парафразы интерпретируемых композитором идей эпохи высокой схоластики и текстов святого Франциска Ассизского, наделен различными драматургическими функциями. Невербальные и вербальные партии невидимого и видимого хора подчиняются стратегии драматургической двуплановости. Об интерпретации в финале «Францисканских сцен» идей эпохи высокой схоластики посредством взаимодействия невербальных и вербальных партий невидимого и видимого хора отдельного исследования не существует и в настоящее время.

### **Интерпретация идеи смерти как освобождения души «из темницы». Функции хоровых партий в литургических эпизодах «Францисканских сцен»**

Претворяя идею смерти в восьмой картине оперы, Мессиаан обратился к методу парафразирования третьего, пятого и седьмого стихов 141 псалма, состоящего из семи стихов. Вместе с тем, текст парафразы передает смысл идеи Платона, определившего смерть как освобождение души от тела — «темницы души» (диалог «Федон»). Мессиаан выразил смысл молитвы царя-псалмопевца Давида, «когда тот находился в пещере» («вертепе»). Образ убежища символизирует ситуацию на рубеже жизни и смерти, заставляющую отчаявшегося и страшящегося смерти человека с мольбой взывать к Богу о спасении. Мессиаан идентифицировал способ исполнения партий ансамбля и хора, выступающих «от первого лица». Согласно мысли С. С. Аверинцева, при соприкосновении человека с тайной смерти взаимосвязь человека с Богом характеризует «персональность» [\[1, 337\]](#).

В восьмой картине оперы, озаглавленной «Смерть и Новая жизнь», динамика действия сведена к минимуму. Перенесенный в маленькую церковь Порциунколу святой Франциск умирает, лежа на голой земле возле храма Пресвятой Девы Марии. «Братья полукругом стоят возле него на коленях», — отметил Мессиаан [\[26, 94\]](#). Интерпретируя идею смерти методом парафразирования псалмических стихов об отчаянии, изливаемом человеком перед Богом, Мессиаан преобразовал сценическую функцию хора. Во второй картине и в начале восьмой картины «Францисканских сцен» (вокально-симфонический эпизод *Bien modéré*) хор исполняет роль монахов Францисканского ордена. Эпизод *Bien modéré* в восьмой картине содержит повтор музыкального материала из второй картины «Лауды», образуя в произведении музыкально-драматургическую рифму [\[23, 15-16; 25-27\]](#). При этом композитор парафразирует не один и тот же псалмический текст, но различные стихи псалмов. Содержащие литургическую форму респонсория эпизоды *Bien modéré* из второй

и восьмой картин можно условно обозначить как литургические. Если во второй картине респонсорий читается монахами-францисканцами во время утренней службы, то в восьмой картине чтение респонсория происходит на вечерней литургии. Передающие атмосферу францисканской духовности литургические эпизоды внесли в оперу Мессиаана элементы храмовой сакральности, сформировав в ней пространство духовного смысла.

В исполнении респонсория участвуют ансамбль (трио басов) и хор. Ансамблевые партии персонифицированы: братья Сильвестр, Руфин и Бернар, находящиеся около умирающего отца Франциска, читают *recto tono* начальные семантические формулы псалмических стихов. Хор монахов-францисканцев (также *recto tono*) продолжает чтение и произносит финальную часть каждого стиха. В заключение четвертого стиха респонсория Мессиаан включил фразу в духе молитвы: «Благословенно святое имя Твое». В литургических эпизодах хор, структурирующий парафразу, выполняет формообразующую функцию.

Отдельные элементы псалмических стихов в парафразе представлены в виде семантических формул. Основу авторской техники парафразирования составляет обеспечивающий смыслообразование принцип комплементарности: хор неизменно продолжает и завершает чтение стиха, вступая непосредственно после ансамбля.

В литургическом эпизоде *Bien modéré* из восьмой картины (цифры 54-62), как и в аналогичном эпизоде из второй картины («Лауды»), автономный слой многослойной музыкальной драматургии образует повторяемый симфонический фрагмент, который чередуется с чтением респонсория и обрамляет вокально-симфонические эпизоды. Подобный принцип чередования хорового и инструментального (органного) разделов восходит к композиции гимнических органных антифонов XVI — XVII веков, в которых каждый стих духовного гимна сначала исполняет хор, а затем исполнитель-органист передает смысл стиха в форме лаконичного инструментального соло. (В музыкальном словаре Гроува приведены примеры органных гимнов в творчестве Редфорда, Фрескобальди, Титлуза).

Литургический текст респонсория в восьмой картине «Францисканских сцен» раскрывает идею смерти. В интерпретации Мессиаана представлено истолкование смерти как освобождения души «из темницы». Интерпретируя названную идею, Мессиаан обратился к стихам псалма. Композитор относился к Священному Писанию подобно католическому мыслителю, драматургу и поэту П. Клоделю. Мессиаан считал Священное Писание источником всеобъемлющих смыслов. В начале 1940-х годов композитор так сформулировал мысль о значении Священного Писания для анализа «истории музыкального языка в духе смирения и беспристрастия»: «Отважусь ли я сказать о "Святом Писании", которое содержит единственную "Истину"?» [\[11, 8\]](#).

Реферируя монографию французского автора Брижит Массэн «Оливье Мессиаан: поэтика чудесного» (1989), исследователь Т. В. Золозова отметила, в частности, «постоянство и эволюцию в его [Мессиаана] никогда не прекращающемся диалоге со Святым Писанием» [\[8, 244\]](#). «Все творчество Оливье Мессиаана проникнуто религиозной проблематикой. С помощью музыки он пытался соприкоснуться с мистической тайной Божественного откровения. Творчество было для него разновидностью трансцендирования, обретением истины и смысла бытия», — резюмировал исследователь Е. С. Барбан, автор книги «Искусство возможного» [\[3, 183\]](#).

Музыка симфонического рефрена, включенного Мессиааном в литургические эпизоды «Францисканских сцен», раскрывает идею смерти как глубокую тайну бытия.

Музыкальный смысл названного симфонического фрагмента можно передать словами авторитетного религиозного мыслителя, магистра католического богословия Романо Гвардини, отмечавшего: «Таинственное взаимодействие человека с Богом возникает при соприкосновении человека с могущественнейшими феноменами бытия — тайнами жизни и смерти» [\[7, 9\]](#). Мессиян не раз упоминал о том, что он читал исследования Гвардини.

Семантические формулы парафразы распределены между ансамблевой и хоровой партиями. Данные партии и повторяемый фрагмент оркестровой партии чередуются в эпизоде *Bien modéré* следующим образом:

1. Фрагмент оркестровой партии — вступление (цифра 54)

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

Хор: «... но Ты ведаешь мой путь».

2. Фрагмент оркестровой партии (цифра 56).

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

Хор: «...на земле живых».

3. Фрагмент оркестровой партии (цифра 58).

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

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

4. Фрагмент оркестровой партии (цифра 60).

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

Хор: «Благословенно святое имя Твое».

5. Фрагмент оркестровой партии — заключение (цифра 62).

Структурные элементы литургического эпизода следуют один за другим, подчиняясь смыслу вербальных аксиом; семантические формулы из стихов Ветхого Завета отмечают границы чередующихся «секций» оркестровой партии, ансамбля и хора. Определение «секционность» применительно к композиции оперы Мессияна широко использовал один из первых исследователей творчества Мессияна Г. Хальбрайш (1980), различавший девять секций в структуре заключительной картины произведения [\[20, 522\]](#). На «предельную отграниченность разделов, которые напоминают "отдельные кадры" кинопроизведения», указывала также исследователь Т. В. Цареградская [\[17, 220\]](#). Повторяющийся в виде «рифмы» симфонический фрагмент участвует в формообразовании, выполняя в литургических эпизодах функции вступления и заключения.

Звуковое пространство эпизода *Bien modéré* (цифры 54-62) формируется на основе взаимодействия элементов ансамблевой, хоровой и оркестровой партий. Интонируемая тремя басовыми голосами (*mezzo forte*) псалмодия *a cappella* повторяется в хоровых партиях первых и вторых басов. В сольной партии первых Волн Мартено (*forte*) представлены назальный регистр гобоя Пуату; дефиниция *gambé* уточняет «медный» оттенок тембра гобоя, звучащего в нижнем регистре. Соло пятиструнного контрабаса (*arco, forte*) сопровождают девять пятиструнных контрабасов (*pizzicato, mezzo forte*) с

увеличенным диапазоном для извлечения звука «до» субконтроктавы). Мрачный колорит звучания допускает сопоставление музыкального смысла симфонического фрагмента респонсория со смыслом начального стиха псалма 129: «De profundis clamavi ad te, Domine».

Музыкальную атмосферу эпизода *Bien modéré* характеризуют темброво-колористические особенности солирующих первых волн Мартено (композитор включил в партитуру терцет волн Мартено). Поочередно вступающие в ансамбль партии солирующих контрабасов и приглушенные удары трех больших там-тамов (*pianissimo*) отмечают присутствие в звуковом пространстве эпизода акустических эффектов — комбинаций звука и шума.

После хорового чтения второго стиха парафразы следует симфонический фрагмент, раскрывающий подтекст псалмического стиха (цифра 58). Отметим экспрессивность устремленного в нижний регистр максимальной глубины пассажа — медленного *glissando* первой тубы с сурдиной (*pianissimo*); *glissando* достигается особым способом атаки звука (*pistons demi-bouchés*). Подобного рода «проекцию» визуального ряда на музыкальное пространство исследователь Т. В. Цареградская определила как «музыкальный жест» — «одну из знаковых метафор современного музыкального сознания» [18, 358]. В смысловом поле «музыкального жеста» исследователь различает «способность содержать информацию, индивидуальность, экспрессивность» [18, 139]. Нисходящий пассаж в виде медленного *glissando* первой тубы с сурдиной и соло первых волн Мартено в ансамбле с пятиструнным контрабасом обнаруживают в звуковом пространстве эпизода *Bien modéré* (цифры 54-62) свойства, при которых «симфоническая глубина достигает самостоятельной выразительной ценности». Тембр и пространство при этом «словно стремятся к вытеснению звуковысотности» [9, 80].

Оркестровый состав симфонического фрагмента, вступающего после третьей строфы парафразы (цифра 60), увеличен; для нарастания интенсивности звучания композитор добавил партию вторых волн Мартено, имитирующих повторяющиеся удары колоколов и партию четвертого там-тама (*pianissimo*). Партия вторых волн Мартено содержит повторяющиеся контрастные «перепады» динамики (*sfz — pp; sfz — pp* и т. д.). Комбинация звуков и шумов обнаруживает свойства тембров как «сложных реальностей» [9, 76]. Музыкальный жест — нисходящий пассаж глиссандирующей в медленном темпе первой тубы с сурдиной (цифра 62) — вновь создает «визуальное» представление о «симфонической глубине» как одного из параметров звукового пространства. Партии симфонического оркестра в литургических эпизодах «Францисканских сцен» раскрывают суть истолкования композитором идеи смерти как «могущественнейшего феномена бытия».

Размещенные «на расстоянии» (во второй и восьмой картинах) оперы литургические эпизоды передают идею смерти как «освобождения души из темницы». Персонифицированные партии ансамбля и хора принимают участие в структурировании текста респонсория и, тем самым, в формообразовании. Функция хора состоит в утверждении идеи смерти как концептуальной музыкально-драматургической идеи «Францисканских сцен». Используя выразительные средства ансамбля и хора и включив в оперу элементы храмовой сакральности, Мессиа́н создал новую форму театральной литургии во французском музыкальном театре второй половины XX века. В первой половине XX столетия драматург Клодель интегрировал текст псалма в «музыкальную поэму» «Жанна д'Арк на костре» и фрагменты литургии Рождества с пением антифоном на латыни в мистерию «Благая весть Марии». Таким образом, Мессиа́н развивал в опере традицию католицизма Клоделя.

### **Интерпретация идеи внутренней духовности. Метаморфоза хора в эпизоде «Я воззвал...»**

В вокально-симфоническом эпизоде *Très lent* (цифры 74-78) из финальной картины оперы Мессиана вербальный текст хоровых партий представляет собой парафразу первого стиха 141 псалма, в котором сказано: «Голосом моим ко Господу воззвал я, голосом моим ко Господу помолился». Рассматриваемый эпизод можно условно назвать по начальному стиху псалма: «Я воззвал...».

Интерпретируя идею внутренней духовности человека, его молитвенное воззвание к Богу, Мессиаан произвел замену драматургической функции хора-участника действия на невидимого комментатора или «коллективного персонажа» (определение исследователя В. Н. Ярхо) [15, 25]. Скрытый в глубине едва освещенного сценического пространства хор-комментатор выступает «от первого лица», обнаруживая характерную для молитвы «персональность». Композитор претворил идею внутренней духовности выразительными средствами хора. Градации интенсивности звучания распределяются в диапазоне от *pianissimo* до *superfortissimo* (*ffff*). Мессиаан включил в парафразу повторы семантических формул («Я воззвал...», «...и мой голос», «...ко Господу»). Парафразу структурируют паузы между сегментами текста и тревожные хоровые возгласы: «J'appelle: Ha! Et ma voix: Ha! | J'appelle et ma voix, et ma voix crie, et dit: Ha! vers le Seigneur! | vers le Seigneur que j'implore!» [25, 76-84]. Мессиаан обратился к приему парафразирования с целью расширительного истолкования смысла псалмического стиха, в котором сказано о молитвенном соединении / прямом взаимодействии человека с Богом.

Сохранив универсальный смысл псалмического стиха, композитор выразил идею молитвенной связи святого Франциска Ассизского с Господом. В образе того, к которому взывает индивидуальное «я», запечатлены особенности универсума. Все элементы сотворенного мира являли славу Творца в представлении святого. Для Франциска Ассизского не существовало противоречий между всеобщим и индивидуальным. Композиторская интерпретация псалмического текста посредством хора-комментатора передает молитвенное состояние человека, в котором сфокусированы многообразные оттенки индивидуальных «я».

Состоящее из 36 тактов звуковое пространство вокально-симфонического эпизода *Très lent* (цифры 74-78) условно можно разделить на три раздела: первый раздел содержит 12 тактов; второй раздел состоит из 14 тактов; третий раздел включает 10 тактов. В изложении вокальных партий чередуются декламационно-речитативное хоровое псалмодирование *recto tono* и многозвучная вокально-симфоническая вертикаль. Во взаимодействие вступают различные параметры музыкальной ткани: ритм, тембр, акцентуация, артикуляция и динамика. Организующим принципом движения звукового потока является взаимодействие ритмических элементов. Оркестровая партия сопровождает прерываемую междометиями (хоровыми возгласами) псалмодическую горизонталь, образуя последовательность вертикальных ладово-гармонических созвучий.

Обрамляя эпизод *Très lent* (цифры 74-78), паузы составляют  $\frac{1}{4}$  часть звуковой ткани, то есть 9 из 36 тактов. Обилие пауз внутри разделов и между ними символизирует неисчерпаемую глубину духовного смысла молитв христианских святых.

Множество пауз в звуковом пространстве данного эпизода восходит, на наш взгляд, к традиции музыкально-театральных произведений, связанных с метафоричностью поэтики



французского символизма, в частности, к драматургии М. Метерлинка, по пьесам которого были сочинены оперы К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» и «Ариана и Синяя Борода» П. Дюка. «Их Мессиян обожал, неоднократно признавал [их] моделями для своего "Франциска Ассизского"», — отмечал исследователь М. Вайят [\[27, 1\]](#). В опере «Святой Франциск Ассизский» встречаются динамические стратегии, примененные Дебюсси в мистерии «Мученичество святого Себастьяна». Речь идет об известных вокально-симфонических *pianissimo* и продолжительных паузах в зонах драматических кульминаций, а также в напряженных разговорных монологах святого Себастьяна. Прибегая к знакам «красноречивого» молчания, создатели музыкально-театральных произведений обозначали глубокую тайну метафизической реальности в пространстве музыкального смысла. Актуальным в связи с этим представляется следующее суждение: «Тишина внутри искусства — это движение к абсолютности бытия, описанное религиозными мистиками; она отражает облако незнаемого, стоящее за известным, и пелену тишины, стоящую за речью» [\[18, 109\]](#).

Исследовав соотношение континуальности и прерывности как элементов характеристики звучания, композитор Ю. Дюфур охарактеризовал сходжение параметров длительности и прерывности как «критическое состояние», на стыке которого «возникает понятие артикуляции» [\[9, 81\]](#). В хоровом эпизоде «Я воззвал» параметр артикуляции выходит на первый план развертывания музыкальной драматургии. Композицию данного эпизода характеризует индивидуализированная строфика и способы декламации стиха; состав хора в первом и третьем разделах эпизода *Très lent* идентичен: меццо-сопрано, первые и вторые контральто, первые и вторые тенора и баритоны (в партитуре композитор отметил, что каждая группа включает пятнадцать голосов). В моменты динамических вершин и в кульминации эпизода *Très lent* состав хора и оркестра увеличен (композитором добавлены партии первых и вторых сопрано, а также первых и вторых басов). Насыщенная разнообразными оркестровыми тембрами плотная многозвучная вертикаль синхронно сопровождает очень медленную, ясно артикулируемую, «персонализированную» хоровую псалмодию (*recto tono, piano*).

Прерываемый междометиями (возгласами) и паузами стих включает повествовательные фразы «от первого лица»: «Я воззвал: "А!" <...> и мой голос: <...> "А!"». Контрастная перемена динамики в первом разделе рассматриваемого эпизода (такты 4 и 7) отмечает функцию паузы как смыслового параметра музыкальной ткани.

Во втором разделе эпизода *Très lent* (такты 13-26) хор повторяет семантическую формулу псалмического стиха (такты 14-17); характерный для молитвы повтор (цифра 77, такты 19-25) утверждает смысл внутренней духовности святого, его молитвы Богу.

В кульминации эпизода «Я воззвал...» доминируют значения интенсивности звука («*intensité*») и артикуляции. Синхронно с оркестровой партией увеличенный состав хора равными восьмыми длительностями интонирует ритмоформулы с текстом: «Я воззвал, и мой голос кричит и говорит: "А!" к Господу!». Экспрессию молитвенного воззвания к Богу исследователь С. С. Аверинцев охарактеризовал как «псалмодическую экстаичность» [\[1, 408\]](#).

Элементы ритмического синтаксиса и громкостная динамика являются средствами организации звукового пространства. Оркестровые инструменты с разными способами атаки звука сопровождают стихи хоровых партий ритмически организованными вертикальными созвучиями. Оркестровые и хоровые партии синхронно следуют динамическому плану постепенного усиления интенсивности звучания (*piano-pianissimo*,



*crescendo, crescendo molto — ffff*). Совпадающая с динамической вершиной внезапная пауза (т. 26) разделяет кульминацию и начало третьего раздела музыкальной формы эпизода *Très lent*; пауза также отмечает пункт схождения параметров континуальности и дискретности, взаимодействующих в процессе развертывания звуковой ткани.

В третьем разделе эпизода «Я воззвал...» (цифра 78, такты 27-36) хоровая партия содержит повтор семантической формулы «...к Господу» (такты 27-30). Данный фрагмент парафразы и ее окончание: «...которого я молю!» (такты 32-35) разделены паузой (такт 31). Динамический план заключительного раздела указывает на последовательное снижение интенсивности звучания от *f* и *mf* к *p-pp* и *ppp* и полное угасание звучности. Эпизод молитвенного обращения человека к Богу завершается долгим молчанием хора и оркестра (т. 36); данную паузу композитор обозначил ремаркой *long silence* [25, 84].

Интерпретируя идею внутренней духовности, Мессиа́н сохранил в парафразе характерную для псалмического стиха экспрессивность индивидуального молитвенного воззвания человека к Богу. Перемена драматургической функции хора-участника действия на «коллективного персонажа» обеспечила возможность транспонирования идеи внутренней духовности человека в регистр всеобщего смысла. Обращение человека к Богу в интерпретации Мессиа́на приобрело смысл мольбы всего мира о спасении. В «музыкальной поэме» Клоделя «Жанна д'Арк на костре» и в прологе одноименной драматической оратории А. Онеггера (1943) молитва человечества к Богу представляет собой экспрессивное хоровое воззвание: «Спаси нас, Эли, Фёртис, Эскёрос!» [21, 9]. В конце XX века актуальность подобной молитвы обозначил Мессиа́н.

Раскрыв средствами хора-«коллективного персонажа» идею внутренней духовности в эпизоде «Я воззвал...», композитор сформировал проекцию финальной сверхидеи «Францисканских сцен» — связи между человеком, миром и Богом. Данную сверхидею Мессиа́н воплотил в коде оперного финала выразительными средствами хора-протагониста. В опере «Францисканские сцены» переменность функции хора является оригинальной драматургической стратегией Мессиа́на.

### **Трансформация души святого Франциска Ассизского под воздействием благодати в интерпретации Мессиа́на. Эпизод *Bien modéré*: функции хора**

Вслед за авторской ремаркой: «Ангел и прокаженной исчезают. Звонят колокола» наступает лирико-драматическая кульминация оперы, которую открывает драматургически двуплановый вокально-симфонический эпизод *Bien modéré* (цифра 97). Невербальные партии невидимого хора, образующие автономный звуковой слой, представляют один план музыкальной драматургии; другой план образует воспроизводимый оркестровыми средствами звон колоколов. Музыка вокально-симфонического эпизода *Bien modéré* сопровождает статичную сцену: умирающий святой Франциск Ассизский переходит «от конечного сущего в бесконечное бытия» [12, 125]. В эпизоде *Bien modéré* (цифра 97) Мессиа́н выразил идею трансформации души святого Франциска Ассизского под воздействием благодати Святого Духа. В данной статье мы используем сокращенную формулировку «идея трансформации».

Ограниченный состав поющего с открытым ртом невидимого хора (первые и вторые контральто и первые и вторые тенора) интонирует залигованные кластеры синхронно с партиями струнного квартета. Следуя принципу метроритмической переменности, движение многоголосной оркестровой вертикали *fortissimo, marcato* создает атмосферу нарастающего звучания колоколов. Расширенная группа ударных инструментов, включающая ксилоримбу, маримбофон, темпл-блок, две группы колоколов, гонги и там-

тамы, обеспечивает темброво-колористическую красочность звуковой ткани. Звучание разделенных на сегменты невербальных партий невидимого хора в средних регистрах (*legato*), как и связное звучание струнного квинтета, обеспечивает соотношение параметров континуальности и дискретности при взаимодействии диссонантных пластов инструментальной фактуры в переменном метроритме. В звуковом пространстве формообразующую функцию выполняют показатели интенсивности звучания («*intensité*»). Синхронизируясь с остановкой ритмически организованного движения плотной оркестровой вертикали, звучание невидимого хора внезапно прерывается на динамической вершине (*fortissimo*) [25, 114].

Соприкосновение с тайной откровения преобразило душу святого Франциска Ассизского, ставшего «полным» христианским мистиком. Анализируя признаки «полного» христианского мистицизма, философ XX века Анри Бергсон отмечал характерную для христианских подвижников «сосредоточенность души» в ожидании трансформации. «Готовится окончательная фаза, характерная для великого мистицизма, — писал исследователь. — Душа святого «уже чувствовала присутствие Бога, она уже видела его в символических видениях, она уже даже соединялась с ним в экстазе; но все это было кратковременным, потому было лишь созерцанием <...> Теперь сам Бог действует через нее и в ней: единение является полным и, следовательно, окончательным» [4, 249-250].

Драматургическая функция невербальных хоровых партий состоит в истолковании идеи трансформации. Открывшееся святому Франциску новое видение духовной реальности представило перед ним мир во взаимодействии всех элементов сущего как бесконечный пространственно-временной поток связанных друг с другом событий и участников этих событий. Создающие звуковой образ духовной реальности невербальные хоровые партии наделены автономными драматургическими функциями.

Художественное воплощение всеобъемлющей парадигмы бытия до Мессииана было представлено в мистерии Клоделя «Благая весть Марии» (1912–1948). В сцене чудесного воскрешения ребенка (вторая картина III действия мистерии) драматург синтезировал элементы храмовой сакральности, жанровые признаки средневекового миракля, молитвенное пение, чтение христианских текстов; литургическое пение хора невидимых ангелов на латыни слышит только главная героиня — святая дева Виолена. Драматург наделял глубоким смыслом звучание колоколов. Считая голоса колоколов символическими посредниками между «голосами земли» и «голосами неба», поэт полагал, что звуки колоколов сопровождают душу на пути к Богу. Клодель находил недопустимым смешение голосов открытых пространств (звучащих колоколов) с голосами инструментов симфонического оркестра. Сочинения Клоделя повлияли на творчество Мессииана. Благодарность Клоделю композитор выразил во вступительном разделе теоретического трактата «Техника моего музыкального языка».

В финале «Францисканских сцен» Мессииан средствами симфонического оркестра воспроизвел звучание колоколов в сцене смерти святого Франциска Ассизского. Оглушительное звучание колоколов, по преданию звонивших всю ночь по случаю смерти святого Франциска Ассизского, в завершающем кульминацию эпизоде *Bien modéré* достигает предельной интенсивности динамического развития (*ffff*) [25, 147].

Методом взаимодействия двух планов музыкальной драматургии композитор создал звуковой континуум, в котором взаимодействуют симфоническая картина колокольного звона и звучание невербальных хоровых партий.

Эпизод *Bien modéré* (цифры 113-118) обрамляет лирико-драматическую кульминацию

«Францисканских сцен».

Оркестровая партия в конце кульминации восьмой картины раскрывает смысл трансформации души главного героя оперы. Крещендирующая динамика символизирует «эволюцию благодати» в душе святого. В статье, посвященной генезису оперы (*Genèse de Saint François d'Assise*), Мессиаан отмечал: «Я хотел запечатлеть в последовательности восьми картин эволюцию благодати в душе святого» [\[22, 67\]](#).

Невербальные партии хора раскрывают суть художественного замысла композитора. Духовная идея «Францисканских сцен» — идея трансформации души святого — представлена в опере «на расстоянии» (в начале и в конце лирико-драматической кульминации). Данная композиционная стратегия обнаруживает музыкально-драматургическую целостность финальной картины оперы.

### **Интерпретация идеи истины в лирико-драматической кульминации оперы: функции хора**

Композиция лирико-драматической кульминации «Францисканских сцен» (цифры 97-118) основана на чередовании вокально-симфонических эпизодов, которые можно условно разделить на две группы. К первой группе относятся эпизоды, содержащие сольную партию святого Франциска Ассизского. Во вторую группу входят эпизоды с участием партий невидимого хора. Границы между эпизодами условны. Указав на смену темпов, композитор в партитуре обозначил эпизоды порядковыми номерами. Из тринадцати эпизодов, составляющих структуру лирико-драматической кульминации, семь эпизодов (1, 3, 5, 7, 9, 11 и 13) включают невербальные партии невидимого хора, поющего с открытым ртом (сольная партия святого Франциска Ассизского здесь отсутствует).

Монологи (молитвы) главного героя оперы раскрывают тезис о божественной природе музыкально-поэтического дара Франциска Ассизского, о его неизменной жажде истины. Умирая, святой Франциск произнес слово «истина»; проведение в оркестровой партии темы истины обнаруживает цель жизненных устремлений святого. В сольной партии главного героя оперы композитор передал общий поэтический строй его речи. Мессиаан вложил в исповедь святого представление о божественной природе музыкально-поэтического дара Франциска Ассизского. Умение говорить с Богом на языке поэзии и музыки сделало жизнь и творчество Ассизского Бедняка примером «особого рода человеческого существования», в котором «поэзия — особый род смысла» (определения поэта, переводчика, исследователя-филолога, доктора богословия О. А. Седаковой) [\[14, 263\]](#).

В лирико-драматической кульминации «Францисканских сцен» Мессиаан интерпретировал ключевые идеи эпохи высокой схоластики. Композитор передал смысл учений святого Бонавентуры и святого Фомы Аквинского сквозь призму современной религиозно-философской и теологической мысли. На протяжении ряда лет Мессиаан читал и перечитывал «Теологическую сумму» святого Фомы Аквинского. Композитор знакомился с трудами современных исследователей, осмысливавших образцы научно-богословской мысли эпохи высокой схоластики, в первую очередь, францисканства.

Идея божественной истины являлась одной из основных богословских идей эпохи святого Франциска Ассизского. В шестой картине оперы Мессиаана получил претворение символический образ небесных лестниц из трактата святого Бонавентуры «Путеводитель души к Богу». Данная идея эпохи высокой схоластики представлена как «... лестница из шести ступеней, имеющая мистическое соответствие шести дням творения» [\[5, 25\]](#). Текст

предсмертной молитвы главного героя (лирико-драматическая кульминация восьмой картины), содержащий понятие «озарения» («иллюминации»), прямо указывает на учение святого Бонавентуры.

Источником трактата святого Фомы Аквинского «О спорных вопросах истины» является аксиома из Священного Писания: «Я есмь путь, истина и жизнь» (Ин., 14:6). «С Фомы берет начало тема философской "транспозиции". Целое мировоззрение без всякого для себя ущерба может быть переведено из одной тональности в другую», — утверждал авторитетный исследователь трудов святого Фомы Аквинского Урс фон Бальтазар [\[2, 38-39\]](#).

В сольной партии главного героя оперы Мессиян претворил духовную идею истины. Во время молитвы святой Франциск Ассизский замолкает, не находя сил продолжать мысль. Вокально-симфонические эпизоды с участием невидимого хора, поющего с открытым ртом, раскрывают духовный регистр идеи истины.

В начале молитвы святой Франциск четыре раза призывает Бога. После паузы он продолжает: «Музыка и поэзия меня привели к Тебе: образом, символом, за неимением истины» [\[26, 98\]](#). Дыхание святого прерывается. По окончании вокально-симфонического эпизода с участием партий невидимого хора святой снова взывает: «Господь, озари меня Твоим присутствием! <...> Ослепи меня навсегда избытком истины!» [\[26, 98\]](#).

В композиторской интерпретации идеи истины акцентирована причастность святого Франциска Ассизского к Христу-Истине. Симфоническая тема истины включена Мессияном в рукописный реестр нотных примеров, состоящий из основных оркестровых тем «Францисканских сцен» (названные примеры опубликованы в журнале *Avant-Scène Opéra*) [\[26, 104\]](#). Тема истины (№12, *Thème de la Vérité*) получила в опере сквозное развитие. Придающая целостность музыкальной драматургии и композиции «Францисканских сцен» идея истины образует арку между пятой картиной и лирико-драматической кульминацией оперы (восьмая картина). В названных картинах вблизи святого Франциска Ассизского появляется невидимый Ангел. Он объясняет святому: «Господь ослепляет нас избытком истины. Музыка ведет нас к Богу за недостатком истины» [\[26, 74\]](#).

Неизбывная жажда истины, с которой святой Франциск Ассизский прошел жизненный путь, одушевила его поэзию. В лирико-драматической кульминации оперы идея истины достигает вершины развития. Ангел выразил умирающему святому утешительную мысль о «сообразности» служения Франциска Ассизского Христу-Истине. В интерпретации Мессияна получила концептуальное претворение одна из центральных идей эпохи высокой схоластики. В лирико-драматической кульминации «Францисканских сцен» композитор создал музыкально-драматургическую рифму с трагедийной кульминацией (седьмая картина «Стигматы»), в которой говорящий хор скандирует: «Я — Истина, из которой происходит все сущее» [\[26, 95\]](#). В финале оперы исполнитель главной партии, симфонический оркестр и невербальные партии невидимого хора утверждают идею истины. Методом взаимодействия в звуковом пространстве оркестровых партий и невербальных партий невидимого хора Мессиян обнаружил появление около святого Франциска Ассизского посланника небесных сил. Логика автономного развития взаимодействующих вокальных и оркестровых партий также действует в пятой картине «Ангел-музыкант» — в эпизоде, следующем за словами святого Франциска Ассизского: «Возможно, моя молитва, была услышана» [\[26, 74\]](#). Исполнением невербальных партий

невидимого хора композитор символически обозначил в опере ту духовную реальность, которой выдающийся представитель французской философско-богословской католической школы Пьер Тейяр де Шарден дал определение «Божественная среда» [\[16, 84\]](#).

В лирико-драматической кульминации оперы Мессиан так же, как и в пятой картине, применил драматургическую двуплановость — метод взаимодействия оркестровых партий и невербальных партий невидимого хора; сохраняя логику автономного развития, названные партии участвуют в создании перекрестных музыкально-драматургических связей между картинами. Данные связи обеспечивают опере Мессиана концептуальное единство.

Невербальные партии невидимого хора передают идею божественной истины, озаряющей мир духовным светом. Композиторская интерпретация, повторим, последовательно утверждает в седьмой и восьмой картинах оперы идею причастности святого Франциска Ассизского к Христу-Истине. Подобную связь человека с Богом мыслитель Тейяр де Шарден определил как «предельную духовность» [\[16, 86\]](#).

В оперной кульминации долгая пауза «très long» отмечает драматическое событие прямой встречи святого Франциска Ассизского со смертью (цифра 112, такт 11). Звучание невербальных партий невидимого хора здесь передает смысл предельной духовности — неизъяснимого ментального феномена: святого заорожило непрерывное звучание «ангельской ноты». Об этой «ноте», которая «доминирует над всеми остальными, поддерживая их», так упоминал Тейяр де Шарден: «Подобно тому как в недрах Божественной среды все производимые звуки сливаются, не смешиваясь, в единую Ноту, которая доминирует над всеми остальными, поддерживая из (это, несомненно, та ангельская нота, что заорожила св. Франциска), так и все силы души начинают резонировать, отвечая на этот призыв, и их [звуков] многочисленные тона, в свою очередь, складываются в несказанно простое созвучие, в котором зарождаются, исчезают, переливаются сообразно времени и обстоятельствам все духовные оттенки любви и рассудительности, пылкости и спокойствия, уравновешенности и восторга, страсти и безразличия, обладания и отрешенности, покоя и движения — бесчисленные возможности неповторимых и невыразимых внутренних состояний» [\[16, 92\]](#). Драматургические функции вокально-симфонических эпизодов с участием партий невидимого хора в концепции оперы Мессиана не менее значимы, чем соответствующие функции эпизодов, содержащих сольную партию главного героя во взаимодействии с оркестровыми партиями.

#### **Интерпретация идеи бессмертия души в эпизоде *Bien modéré*: функция хора**

Начало эпизода *Bien modéré* (цифры 113-118) композитор отметил ремаркой: «Он умирает» [\[25, 137\]](#). Эпизод завершает долгая пауза (Long) [\[25, 147\]](#). Обрамляя лирико-драматическую кульминацию «Францисканских сцен», звуковое пространство эпизода *Bien modéré* (цифры 113-118) раскрывает идею трансформации души святого. Завершение кульминации представлено Мессианом в измерениях времени и вечности. Идея бессмертия души святого Франциска Ассизского перемещается в обобщенный регистр фундаментальной христианской идеи бессмертия души.

Многопараметровость — определяющий признак композиции рассматриваемого вокально-симфонического эпизода. Увеличенный состав невидимого хора, поющего без слов, расширение ладового диапазона и постепенное возрастание интенсивности

звучания (*p — mf — f — ff; fff — ffff*) характеризуют звуковое пространство данного эпизода. В сочетании с линейным движением невербальных вокальных партий невидимого хора автономный акустический и темброво-кolorистический вертикальный пласт многослойной фактуры образуют кластеры хора. Семантический слой, претворяющий идею трансформации души, с одной стороны, и звуковая картина, воспроизводящая звон колоколов — с другой стороны, образуют драматургически двуплановое звуковое пространство.

В эпизоде *Bien modéré* (цифры 113-118) звучание невербальных партий невидимого хора, поющего с открытым ртом, взаимодействует с диссонантными созвучиями в партиях струнных инструментов (все партии *divisi*) в переменном ритме, с участием добавочных длительностей. Контрастные смены динамики сопровождают переход к способу звукоизвлечения (*tremolo*) в партиях трех флейт-пикколо (цифра 115), к которым присоединяется группа струнных инструментов (за исключением контрабасов). *Pizzicati* контрабасов в ансамбле с терцетом Волн Мартено и партиями ударных инструментов (темпл-блок) поддерживают ритмическое движение многозвучной аккордовой вертикали; ударные инструменты подчеркивают трехдольный ритм приемом атаки звука (*marcato*).

Протянутые вокализы поющего с открытым ртом хора, включающие тоны с добавочными длительностями, противопоставляют автономный пласт хоровой фактуры ритмически организованным пластикам инструментальной фактуры. Линейное движение голосов поющего с открытым ртом невидимого хора композитор наделил смыслом и экспрессией предельной духовности. В конце эпизода интенсивность звучания голосов невидимого хора возрастает до *ffff*.

Философская транспозиция идеи трансформации души святого Франциска Ассизского в универсальный смысловой регистр фундаментальной христианской идеи бессмертия души обнаруживает обобщающее значение данной идеи.

### **Интерпретация идеи духовного света в коде оперы: метаморфоза хора**

Перед финальной кодой «Францисканских сцен» Мессиян поместил в партитуре долгую паузу (*grand silence*) и развернутую ремарку: «Все исчезает, все меркнет. Хор размещается на авансцене. И только интенсивный свет освещает место, где до того находилось тело святого Франциска. Этот свет должен постепенно нарастать к концу действия. И когда он становится нестерпимо ослепительным, падает занавес» [25, 154]. Знак «продолжительная тишина» указывает на переход к новому уровню претворения в опере драматургической стратегии свето-цветовых преобразований: в финальной коде произведения элементы различных слоев музыкальной драматургии взаимодействуют с визуальным рядом в виде световых излучений. Текст композиторской ремарки фокусирует смысловые обертоны на идее духовного света.

Данная ремарка обнаруживает, вместе с тем, новую роль хора: размещенный на авансцене хор-протагонист выступает «от первого лица», представляя композиторскую интерпретацию идеи духовного света. «Свет, в котором выражает себя не только видимое, но также и интеллигибельная область, не есть свет солнца, но свет духа, "нус"», — так западноевропейский философ XX века Х.-Г. Гадамер представил понимание природы света в античности (Платон, Аристотель). Переходя от комментария античной к истолкованию средневековой парадигмы света, Гадамер уделил внимание суждениям святого Августина, отмечавшего, что свет был создан прежде, чем появились по-разному светящиеся небесные тела. «Лишь при сотворении света Бог впервые начинает говорить», — продолжил Гадамер анализ исследования святым Августином



Книги Бытия [\[6, 558\]](#). «Это речение Бога, призывающее и творящее свет, он [святой Августин] толкует как духовное возникновение света (Lichtwerlung), благодаря которому становится возможным различие оформленных вещей», — резюмировал Гадамер [\[6, 558\]](#).

Следуя неоплатонически-христианской традиции, Мессиаан разработал и претворил в опере визуальную драматургическую стратегию свето-цветовых преобразований. Воспользовавшись определением Гадамера, суть названной стратегии можно обозначить как «способ бытия света» [\[6, 557\]](#). Сценическое воплощение идеи световых метаморфоз состоит в постепенном нарастании интенсивности свето-цветовых излучений: в I и II действиях находящийся в глубине погруженной в темноту или едва освещенной сцены хор является «невидимым». В III действии (седьмая картина) свето-цветовое решение сценического пространства изменчиво: световые лучи всевозможных оттенков в соответствии с указаниями композитора изменяют интенсивность освещения сценического пространства. Авторские ремарки прописаны как в либретто, так и в партитурах седьмой и восьмой картин оперы.

Свето-цветовые проекции постепенно делают различимыми контуры хоровых групп, исполняющих вербальные и невербальные партии. Мессиаан применил тонкое стратегическое решение о необходимости добиться совпадения цветовых оттенков сценического освещения, цвета декораций и сценических костюмов исполнителей хоровых партий. Постепенное перемещение хора на авансцену в начале коды «Францисканских сцен» сопровождается нарастающей интенсивностью освещения; в звуковом пространстве коды пропорционально распределена динамика звуковых волн, которая является крещендирующей.

Специальное сценическое освещение, при котором проекции свето-цветовых лучей перемещаются в пространстве погруженной в темноту или частично освещенной сцены, представляет в опере символический уровень элементов визуального ряда. «Способ бытия света» взаимодействует с многообразными параметрами вокально-симфонической ткани, обнаруживая в коде оперы синтез свето-цветовых и звуковых элементов.

Идею духовного света передают невербальные партии хора, поющего с открытым ртом. Непосредственным предшественником Мессиаана в претворении идеи духовного света во французском музыкальном театре, как известно, был композитор Поль Дюка — автор оперы «Ариана и Синяя Борода» (1908), созданной по пьесе М. Метерлинка «Ариана и Синяя Борода, или Бесполезное освобождение» (1905). Мессиаан не раз упоминал о том, что он учился в Парижской консерватории у Дюка по классу композиции. По просьбе своего профессора, за год до смерти последнего, Мессиаан написал аналитическую статью «"Ариана и Синяя Борода" Поля Дюка», в которой раскрыл художественный замысел и особенности драматургии названной оперы. Мессиаан обозначил в статье основную идею оперы Дюка, созданной в русле христианской традиции. В опере доминирует идея духовного света-истины. Статью Мессиаана обрамляет цитата из Евангелия от Иоанна, которую исследователь, вслед за автором оперы, назвал источником художественного замысла произведения: «La lumière luit dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont pas comprise» («И свет во тьме светит, и тьма не объяла его») (Ин., 1,5) [\[24, 79\]](#). Вокально-симфоническая кульминация оперы Дюка, получившая определение «Танец на облаках», передает идею духовной радости.

В «Францисканских сценах» Мессиаан, как и Дюка в опере «Ариана и Синяя Борода», в русле христианской традиции претворил идеи света-истины и духовной радости. Следуя

совету Дюка, условно передавшего в кульминации «Арианы...» пение птицы, Мессиа́н обратился к созданию в собственном творчестве обширной музыкальной орнитологии. В опере «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» композитор представил образцы инструментального воплощения птичьего пения. Для шестой картины «Проповедь птицам» композитор сочинил два птичьих концерта. Если «большой птичий концерт» выполняет функцию увертюры к шестой картине, то «малый птичий концерт» представляет собой интерлюдия в композиции данной картины. В либретто Мессиа́н отметил: «Petit concert d'oiseaux» [\[26, 84\]](#).

Как известно, идея духовного света получила последовательное претворение в музыкальной концепции мистерии «Мученичество святого Себастьяна» Дебюсси, созданной на поэтический текст одноименной мистерии Г. д'Аннунцио (1915). Приняв во внимание широко известный факт — глубокий пietet Мессиа́на к искусству Дебюсси — можно утверждать: Мессиа́н продолжил разработку идеи духовного света вслед за великими предшественниками, мастерами французского музыкально-театрального искусства первой половины XX века. Вместе с тем, интерпретацию идеи духовного света в опере Мессиа́на отличает не приверженность композитора к определенной (импрессионистической) системе выразительных средств, но способность создавать новые ладовые, метро-ритмические системы, «темброво-ритмические персонажи», а также новые формы музыкальной орнитологии и музыкально-театральной литургии.

Интерпретацию идеи духовного света в опере Мессиа́на отличает глубинная связь с основными духовными идеями и сверхидеей «Францисканских сцен». Кода оперного финала обнаруживает полифонию духовных смыслов. Так, смысл текста композиторской ремарки («Все исчезает, все меркнет...») отражается в тексте парафразы из «Послания святого апостола Павла к Коринфянам» (Гл. 15, 40-43). Смысл духовной аксиомы о воскресении мертвых из авторской парафразы в первой части коды пересекается со смыслом текста хоровой партии из второй части коды: «Он воскресает в силе, славе и радости!!!» (цифры 151-153).

В коде оперного финала Мессиа́н выразил идею сопричастности святого Франциска Ассизского первоисточнику духовного света. Философ Тейяр де Шарден охарактеризовал источник духовного света как феномен «некоего внутреннего напряжения или глубинного сияния» [\[16, 104\]](#). Здесь идет речь об отраженном в музыке Мессиа́на состоянии души главного героя «Францисканских сцен», но вовсе не о попытке богословского истолкования идеи «внутреннего света». Тейяр де Шарден различал психологическую природу «внутреннего света» души христианских святых. Раскрывая универсальный смысл духовного источника «внутреннего света», исследователь отмечал: «... мир предстает перед христианским мистиком омытым внутренним светом, выявляющим его рельефность, структуру и глубину. Свет этот недоступен простому восприятию <...> Это ровное и сильное сияние, порожденное соединением во Христе всех элементов мира» [\[16, 104\]](#).

В коде оперного финала, в интерпретируемом Мессиа́ном тексте «Послания святого апостола Павла к Коринфянам», аксиома о различии света небесных тел прямо сопоставлена с идеей бессмертия души. Сохранив смысл текста из Нового Завета, композитор передал в музыке особое свойство души святого Франциска Ассизского — внутренний свет. Композиторское истолкование идеи духовного света в коде «Францисканских сцен» обнаруживает причастность святого Франциска Ассизского к тайне откровения, к Христу-Истине. Размышляя о мистическом смысле «проявлений Бога во Вселенной», Тейяр де Шарден различал «свечение внутренних уровней бытия» [\[16,](#)

[1051](#)

Идея об интенциях Бога во Вселенной обнаруживает глубинное родство с идеей связи между человеком, миром и Богом. Сходство в истолковании итоговых идей католицизма в мистерии Клоделя «Благая весть Марии» и в опере Мессиана «Святой Франциск Ассизский» мы ранее отмечали в статье «Теологические аспекты либретто "Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены" Оливье Мессиаана» (2023).

Средством воплощения идей эпохи высокой схоластики и текстов святого Франциска Ассизского в коде оперы Мессиаана являются вербальные и невербальные хоровые партии, формирующие в произведении атмосферу францисканской духовности.

Инструментом утверждения духовной сверхидеи в коде произведения послужила метаморфоза роли хора. Невербальные хоровые партии обнаруживают причастность света души святого к изначальному свету — Христу-Истине. К известнейшим речениям Иисуса Христа принадлежит фраза: «Я — свет миру» (Ин. 8:12).

Интерпретируя смысл начальных стихов Книги Бытия, повествующих о духовном источнике света, Мессиаан применил прием крещендирующего звучания вербальных и невербальных хоровых партий в соединении с постепенным усилением яркости света на авансцене. Синтез художественных элементов доминирует в третьей, четвертой, пятой, седьмой, восьмой картинах и коде «Францисканских сцен». К взаимодействию художественных элементов театрального искусства, музыки и живописи в четвертой и пятой картинах Мессиаан добавил пластические элементы танца, жесты. Синтез художественных элементов различных искусств и элементов храмовой сакральности привел Мессиаана к созданию новой формы театральной литургии во французском музыкальном театре второй половины XX века.

### **Интерпретация идей хвалы Богу в творениях, воскресения мертвых и духовной радости в первой части коды «Францисканских сцен»: функции хора**

Слово Священного Писания формирует духовное пространство оперы Мессиаана. Интерпретировав в I и II действиях «Францисканских сцен» ряд священных текстов, композитор и в III действии передал смысл духовных аксиом из Ветхого и Нового Заветов.

Композиция финальной коды «Францисканских сцен» условно может быть разделена на две части. Первая часть (страницы 155-194) включает вербальные хоровые партии; вторая часть содержит невербальные и вербальные хоровые партии. Первая часть состоит из трех разделов в темпе *Modéré un peu lent*, чередующихся с тремя разделами в подвижных темпах: *Vif*, *Plus vif*, *Un peu vif*. В каждом из трех разделов *Un peu vif* Мессиаан отметил пение двух полевых жаворонков: «*Alouette champêtre*» [\[30, 160, 175, 183\]](#). Развернутый симфонический эпизод *Un peu vif* (цифры 145-147), включающий 59 тактов, утверждает идею хвалы Богу в творениях [\[25, 183-194\]](#). Эпизод *Un peu vif* передает мысль святого Франциска Ассизского о птицах как совершенных созданиях Бога. В кульминации шестой картины «Проповедь птицам» святой Франциск, благословив птиц, завещал им всегда и везде прославлять Господа. Идея хвалы Творцу и творениям связывает «на расстоянии» симфонические эпизоды оперы, в которых различные интонационно-ритмические комплексы передают многообразие пения птиц.

В первой, шестой картинах и в первой части финальной коды оперы восторженное пение двух полевых жаворонков отражает представление святого Франциска Ассизского о небесной / духовной радости. Оркестровые эпизоды в подвижных темпах образуют

драматургическую арку с шестой картиной оперы, в которой Мессиа́н запечатлел персонифицированные образы птиц — «брата крапивника», «сестры капинеры», сокола-кречета «брата Геппио», иволги, черного дрозда, малиновки и многих других птиц. Как и святой Франциск Ассизский, Мессиа́н считал птиц совершенными творениями Бога. «Разве не называл Мессиа́н птиц маленькими служительницами нематериальной радости?», — задавался вопросом автор первой монографии о творчестве Мессиа́на Г. Хальбрайтш [\[27, 500\]](#). Исследователь отмечал: «Радость относится не только к чудесному исцелению прокаженного, но также к возрастанию благодати в душе святого» [\[27, 501\]](#). Ритмо-интонационные комплексы темы радости имеют сквозное симфоническое развитие в третьей, пятой, шестой, восьмой картинах и в коде «Францисканских сцен».

В первой части коды партии размещенного на авансцене хора-протагониста содержат парафразу из «Послания святого апостола Павла к Коринфянам» (Гл. 15, 40-43): 1. «Иной свет луны, иной свет солнца, / Аллилуйя!» (цифры 128-129). 2. «Есть тела земные, есть тела небесные, Аллилуйя!» (цифры 133-134). 3. «Даже свет одной звезды отличается от света другой звезды! Так и при воскресении мертвых, Аллилуйя, Аллилуйя!» (цифры 140-142). Интерпретируя текст из Нового Завета, композитор переставил местами строфы 40 и 41 и добавил в хоровые партии возгласы «аллилуйя!» («хвалите Господа!»). Сохранив смысл текста Священного Писания, Мессиа́н также передал в тексте парафразы смысл духовного гимна святого Франциска Ассизского «Песнь хвалы Богу в творениях».

Особенностью интерпретации духовных идей в оперном финале является интеграция в музыкальную ткань первой части финальной коды произведения многообразных голосов и ритмо-интонационных формул птичьего пения. Пение птиц утверждает в опере идею хвалы Творцу и творениям. Перекрестные концептуальные связи духовных идей и тематических элементов «на расстоянии» характеризуют теологическую концепцию и музыкальную драматургию «Францисканских сцен». Пространство духовного смысла первой части коды представляет полифоническое взаимодействие идей. Это идеи создания Богом земных и небесных тел, хвалы Богу, воскресения мертвых, а также идея пения птиц как проявления в мире духовной радости.

### **Сверхидея оперы во второй части финальной коды: функции хора**

Вторая часть коды (страницы 195-203) включает последовательность из трех лаконичных эпизодов: *Lent* (цифра 148), *Vif* (цифра 153, такты 1-8), *Très lent* (цифра 153, такты 9-12). В начале вокально-симфонического эпизода *Lent* вступают невербальные партии хора, поющего с открытым ртом (цифра 148), обнаруживающие в коде существование духовной реальности, торжество духовного света, глубину «проявления Бога во Вселенной» [\[16, 105\]](#). Исполнение хора, поющего с открытым ртом, в сопровождении оркестровых партий, обрамляет вторую часть коды. Участвуя в формировании сверхидеи оперы, невербальные хоровые партии раскрывают свою меру метафизической идеи о взаимодействии между человеком, миром и Богом.

Параметры динамики и тембра определяют характер развития вокально-симфонической ткани. Интенсивность звучания (от *fortissimo* до *superfortissimo*) от начала до конца коды возрастает в соответствии с логикой развертывания динамической драматургии света и музыкального смысла, в виде трех динамических волн. Первая волна крещендирующей звучности (от *ff* до *ffff*) и синхронного увеличения яркости светового потока характеризует движение вокально-симфонической ткани с участием невербальных хоровых партий (цифры 148-149).

Начало второй свето-звуковой волны совпадает с вступлением вербальных хоровых партий (Lent, цифра 149, такт 5); интенсивность звучания вокально-симфонической ткани возрастает от forte до forte fortissimo. Звучание невербальных хоровых партий (цифры 148-149) в вокально-симфоническом эпизоде Lent взаимодействует с звуковым слоем, в котором хор-протагонист поет о воскресении святого Франциска Ассизского, завершая парафразу текста «Послания святого апостола Павла к Коринфянам». В первоисточнике сказано: «Сеется в уничижении, восстает в славе; сеется в немощи, восстает в силе» (Гл. 15; 43). Торжественное вокально-симфоническое изложение (с участием невербальных хоровых партий) основной темы святого Франциска (цифры 148-149) в увеличении, в хоральной фактуре указывает на последовательное воплощение в музыкальной драматургии оперы принципа перекрестных ритмо-интонационных связей.

Партии хора выполняют функцию расширения духовного пространства оперы. Состав разделенного на группы хора, исполняющего вербальные партии, внушителен: первые и вторые сопрано, группа меццо-сопрано, первые и вторые контральто, первые и вторые тенора, баритоны и первая группа басов (каждая группа включает пятнадцать голосов). Солирующая хоровая группа первых басов содержит начало авторской парафразы: «Из страдания, слабости и уничижения...» (цифра 149, такт 5). Группы первых и вторых контральто, а также первых и вторых басов, вступая по очереди, продолжают оставшуюся незавершенной фразу: «он воскресает...». Группы меццо-сопрано и первых сопрано повторяют тезис о его воскресении (цифра 152) и утверждают идею духовной радости. Продолжение неоконченной фразы «В силе, славе и ...» исполняется crescendo. Неоконченная хоровой группой фраза вторгается в звуковое пространство введенного композитором методом контрастного сопоставления эпизода Vif. Хор (tutti, fff) восклицает: «... радости!!!» (цифра 153, такт 1) [\[25, 200\]](#).

Интерпретировав универсальную христианскую аксиому о воскресении мертвых, Мессиян посредством хора передал событие воскресения святого Франциска Ассизского к новой жизни «в силе, славе и радости». Методом парафразирования композитор сопоставил идеи воскресения мертвых и духовной радости. Святой Франциск Ассизский изложил идею духовной радости в дидактическом тексте «Наставление об истинной и совершенной радости», которое завершается духовным афоризмом: «Если сохраню терпение и не разгневаюсь, вот в этом и есть истинная радость, истинная добродетель и спасение души» [\[13, 35\]](#).

Памятники францисканской духовности — «Цветочки святого Франциска Ассизского» и «Зеркало совершенства» — содержат примеры христианского поведения святого Франциска Ассизского, неизменно приветливого, веселого и «радующегося во Господе» [\[19, 255\]](#). Так, глава XXVII сборника поучительных текстов «Зеркало совершенства» повествует о том «как святой Франциск любил в себе и в других радость духовную». В начале названной главы сказано: «Блаженный Франциск постоянно стремился к тому, чтобы все время, за исключением часов молитвы и божественной службы, сохранять в себе радость духовную» [\[19, 332\]](#).

В музыкальной ткани оперы получает сквозное симфоническое развитие тема радости, первое появление которой в третьей картине («Поцелуй прокаженного») предваряет тема совершенной радости. В рукописном списке нотных примеров из оперы композитор отмечены две темы: «Thème de la joie» №3 («Тема радости») и «Thème de la joie parfaite» («Тема совершенной радости») №5 [\[26, 102\]](#). Тема совершенной радости впервые появляется в оркестровой интродукции к первой картине («Крест»); здесь Мессиян запечатлел особенности пения двух полевых жаворонков. Симфонические

эпизоды, содержащие образцы пения этих птиц, в первой картине обрамляют сцену-диалог святого Франциска Ассизского и его спутника — брата Леона. Желание святого Франциска Ассизского вкушать духовной радости Мессиян претворил в финале пятой картины «Ангел-музыкант».

В третьей картине («Поцелуй прокаженного») пение двух полевых жаворонков представляет инструментальное претворение идеи духовной радости. В шестой картине «Проповедь птицам» пение двух полевых жаворонков передает экстатическое переживание неземной радости.

Во второй части финальной коды оперы композитор выразил идею духовной радости в тексте хоровых партий, в виде парафразы: «Из страдания, немощи и унижения он воскресает в силе, славе и радости!» [25, 196-200]. Идея духовной радости — францисканская духовная идея произведения. Смысл первой и восьмой картин «Францисканских сцен» объединяет композиторская интерпретация апологии святого Франциска Ассизского «Наставление об истинной и совершенной радости». В первой картине «Крест» святой Франциск, объясняя брату Леону смысл «Наставления...», говорил о радости добровольного превозмогания любых бед, страданий и оскорблений из любви к Христу: «Мы не можем возвеличиться и прославиться всеми прочими Божьими дарами, так как они происходят не от нас, но от Него <...> Но мы можем возвеличиться несением креста, скорбями и страданиями, поскольку они присущи нам. Потому апостолом сказано: "Прославлюсь я только на кресте Господа нашего Иисуса Христа"» [26, 50].

Вторая часть коды оперного финала утверждает идею воскресения главного героя оперы «в силе, славе и радости» [25, 196-200]. В начале вокально-симфонического эпизода Vif (цифра 153) апогея развития достигает вторая волна драматургии света; тема духовной радости утверждается в партиях хора и симфонического оркестра.

В заключительном эпизоде (*Très lent*, цифра 153, такты 9-12) участвуют невербальные хоровые партии, поющие *forte* вплоть до заключительного аккорда. Невербальные хоровые партии обрамляют звуковое пространство финальной коды «Францисканских сцен».

Идея связи между святым Франциском Ассизским и Христом является сквозной идеей «Францисканских сцен». Ее развитие в коде оперы образует смысловую и композиционную арку с вокально-симфоническим эпизодом из восьмой картины «Я воззвал...» (*Très lent*, цифры 74-78). В коде эпизод *Très lent* выполняет формообразующую функцию. Эпизоды *Très lent* из восьмой картины и из финальной коды оперы «служат проявлением того, как сотворенное сближается и соприкасается с иной сферой, обретая связь с Богом» [7, 4]. Мыслитель Романо Гвардини, раскрывая идею связи человека с Богом посредством веры, отмечал: «Бог не отступился от своего творения» [7, 4]. Интерпретируя духовную идею связи между человеком и Богом, Мессиян методом философской транспозиции перемещает данную идею в регистр философского обобщения. Невербальные хоровые партии передают универсальный смысл идеи связи между человеком, миром и Богом. В мистерии Клоделя «Благая весть Марии» названная идея представлена как религиозно-философский итог произведения. Обнаруживая прямую связь с традицией католицизма Клоделя, Мессиян выразил идею связи между человеком, миром и Богом на уровне сверхидеи «Францисканских сцен»; она включена в комплекс идей францисканской духовности.



Невербальные партии находящегося на авансцене хора-протагониста выдерживают максимальную интенсивность звучания (*fff*) до финального аккорда оперы (цифра 153). Развитие драматургии света достигает апогея: свет на сцене постепенно становится нестерпимо ярким. Синтез элементов звука и света придает коде оперного финала смысл сакрального действия.

Пауза *long* после финального аккорда в коде оперы отмечена знаком ферматы. Долгая тишина символизирует глубину тайны, характеризуя взаимодействие человека с Богом.

Сверхидея оперы обозначила «могущественнейшие феномены бытия»: время, пространство, вечность, бренность, смерть, бессмертие души. Сверхидея «Францисканских сцен» передает, вместе с тем, универсальный смысл нравственных ценностей, таких как благородство, искренность, любовь, кротость, смирение и радостный настрой души. Смысл высоких понятий, о которых идет речь, содержала такая данность, как жизнь святого Франциска Ассизского.

Переходя к выводам, отметим:

Интерпретируя в финале «Францисканских сцен» стихи Священного Писания, идеи высокой схоластики и тексты святого Франциска Ассизского, Мессиаан избрал хор в качестве инструмента, необходимого для истолкования данных идей и выполняющего определенные драматургические функции.

Комплекс духовных идей в опере Мессиаана содержит сверхидею: связь между человеком, миром и Богом.

Хор исполняет в опере парафразы интерпретируемых композитором идей высокой схоластики и текстов святого Франциска Ассизского.

Повторяющиеся в виде респонсорий вокально-симфонические эпизоды, в которых Мессиаан интерпретировал стихи 141 псалма, вносят в оперную драматургию элементы храмовой сакральности и создают в произведении атмосферу францисканской духовности.

Новые формы музыкально-театральной литургии Мессиаана продолжают традицию католической мистериальной драмы П. Клоделя «Благая весть Марии».

Невербальные партии невидимого хора в вокально-симфонических эпизодах, интерпретирующих идею трансформации души святого Франциска Ассизского под воздействием благодати, участвуют в создании духовного пространства оперы.

Невербальные партии невидимого хора создают перекрестные музыкально-драматургические связи между картинами, придавая опере концептуальное единство.

Наряду с монологами святого Франциска Ассизского хоровые партии, раскрывающие в опере идеи духовной радости и хвалы Богу в творениях, формируют в произведении пространство францисканской духовности.

Раскрывая композиторское истолкование стихов Священного Писания, духовных идей эпохи высокой схоластики и текстов святого Франциска Ассизского, хор выступает в ролях комментатора, участника действия, «коллективного персонажа» и, наконец, протагониста. Сценические функции хора являются переменными.

В финале оперы «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Мессиаан интерпретировал следующие духовные идеи: смерти как освобождения души «из

темницы», внутренней духовности, трансформации души святого Франциска Ассизского под воздействием благодати, истины, бессмертия души, духовного света, хвалы Богу в творениях и духовной радости.

## Библиография

1. Аверинцев С. С. Связь времен. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. 448 с.
2. Бальтазар Х. Истина симфонична. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы. 2009. 152 с.
3. Барбан Е. С. Искусство возможного. Встречи с музыкантами XX века от Мессиана до Штокхаузена. СПб: Композитор\*Санкт-Петербург, 2018. 312 с.
4. Бергсон А. Два источника морали и религии. М.: «Канон», 1994. 384 с.
5. Бонавентура. Путеводитель души к Богу. Перевод с латинского, вступительная статья и комментарии В. Л. Задворного. Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина. М.: 1993. 189 с.
6. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: «Книга по Требованию», 2012. 704 с.
7. Гвардини Р. Человек и его вера. Брюссель, Изд-во «Жизнь с Богом», 1932. 334 с.
8. Зенкин К. В, Кюрегян Т. С. Век Мессиана. Сборник Статей. М.: МГК, 2011. 272 с.
9. Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции: Учебное пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. 264 с.
10. Кривицкая Е. Д. «Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр». М.-СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 336 с.
11. Мессиа О. Техника моего музыкального языка. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. 127 с.
12. Пылаев М. Категория «священное» в феноменологии религии, теологии и философии XX века. М.: РГГУ, 2011. 216 с.
13. Святой Франциск Ассизский. Сочинения. М.: ИО Издательство Францисканцев, 2009. 304 с.
14. Седакова О. А. Мудрость Надежды и другие разговоры о Данте. Изд. 2-е. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2023. 320 с.
15. Софокл. Трагедии. М.: «Художественная литература», 1988. 495 с.
16. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. Божественная среда. М.: АСТ: Астрель, 2011. 446 с.
17. Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Мессиана. М.: «Классика-XXI», 2002. 376 с.
18. Цареградская Т. В. Музыкальный жест. 2018. М.: «КОМПОЗИТОР». 364 с.
19. Цветочки святого Франциска Ассизского. М.: Издательство ЭКСМО-Пресс. 2000. 480 с.
20. Halbreich H. L'Oeuvre d'Olivier Messiaen. Fayard. 2008. 596 p.
21. Honneger A. Jeanne d'Arc au bûcher pour chœur mixte, chœur d'enfants & orchestre. Oratorio dramatique sur un texte de Paul Claudel. Paris. Editions Salabert. Imprimé en Italie. Milano, 2013. 259 p.
22. Lesure A., Samuel C. Olivier Messiaen. Le livre du centenaire. Collection Perpetuum mobile, 2008. 294 p.
23. Messiaen, O. Saint François d'Assise (Scènes Franciscaines). Opéra en 3 Actes et 8 Tableaux. Acte I. 2e Tableau. Laudes. Éditions Alphonse Leduc, 1991. 83 p.
24. Messiaen O. Ariane et Barbe-Bleue de Paul Dukas // La Revue Musicale. Juin 1936. Pp. 79-86.
25. Messiaen O. Saint François d'Assise (Scènes Franciscaines). Opéra en 3 Actes et 8 Tableaux. Acte III. 8e Tableau. La mort et la Nouvelle vie. Éditions Alphonse Leduc, 1990. 202 p.

26. Saint François d'Assise. Messiaen / L'Avant-Scène Opéra 1992 (4) Pp.41-101

27. Wyatt M. Staging the Ineffable: Olivier Messiaen's *Saint François d'Assise* // The Opera Quarterly. April 23, 2012. Pp. 1-6. DOI: 10.1093/oq/kbs031

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензируемая статья «Интерпретация идей эпохи высокой схоластики и текстов святого Франциска Ассизского в финале оперы Мессиана «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены»: функции хора» является обширным и компетентным музыковедческим исследованием оперы Мессиана «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены», а именно интерпретациям в «Францисканских сценах» «идей эпохи высокой схоластики посредством взаимодействия невербальных и вербальных партий невидимого и видимого хора». Автор дает краткий обзор литературы по творчеству Мессиана и отмечает отсутствие отдельных работ о роли хора в опере «Святой Франциск Ассизский». Автор справедливо указывает, что Мессиаан "создал новую форму театральной литургии во французском музыкальном театре второй половины XX века", развивая в том числе традиции католицизма Клоделя. Далее автор последовательно рассматривает роль хоровых партий в различных сегментах оперы (Интерпретация идеи смерти как освобождения души «из темницы», Функции хоровых партий в литургических эпизодах «Францисканских сцен», Интерпретация идеи внутренней духовности. Метаморфоза хора в эпизоде «Я воззвал...», Трансформация души святого Франциска Ассизского под воздействием благодати в интерпретации Мессиана, Эпизод *Bien modéré*: функции хора, Интерпретация идеи истины в лирико-драматической кульминации оперы: функции хора и др.). В каждом случае функции хора рассматриваются не только в музыковедческом, но в широком культурно-философском контексте, автор апеллирует к работам Аверинцева, Тейяр де Шардена, Х.-Г. Гадамера, проводит сравнения творчества Мессиана с Дюка, Дебюсси и др. Сделанные автором выводы четко сформулированы и обоснованы предыдущими разделами статьи: "Интерпретируя в финале «Францисканских сцен» стихи Священного Писания, идеи высокой схоластики и тексты святого Франциска Ассизского, Мессиаан избрал хор в качестве инструмента, необходимого для истолкования данных идей и выполняющего определенные драматургические функции. Комплекс духовных идей в опере Мессиана содержит сверхидею: связь между человеком, миром и Богом...Раскрывая композиторское истолкование стихов Священного Писания, духовных идей эпохи высокой схоластики и текстов святого Франциска Ассизского, хор выступает в ролях комментатора, участника действия, «коллективного персонажа» и, наконец, протагониста. Сценические функции хора являются переменными. В финале оперы «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Мессиаан интерпретировал следующие духовные идеи: смерти как освобождения души «из темницы», внутренней духовности, трансформации души святого Франциска Ассизского под воздействием благодати, истины, бессмертия души, духовного света, хвалы Богу в творениях и духовной радости». Статья сопровождается обширным библиографическим списком из более чем 20 позиций, включая англо- и франкоязычную литературу по теме исследования. Статья выполнена на высоком научно-методическом уровне и рекомендуется к публикации.