

ИГРОВЫЕ ИНТЕНЦИИ КОМПОЗИТОРСКОГО МЕТОДА ОЛИВЬЕ МЕССИАНА

Игра является одной из фундаментальных характеристик культуры и человеческой жизнедеятельности, определяет языковую условность искусства, буквально осуществляется в музыкальном творчестве.

В музыкальном искусстве феномен игры приобретает значение композиторского метода в связи с неоклассицизмом, поэтому чаще всего характеризуется на основе изучения данного стилевого направления. Однако не менее важным стилеобразующим началом игра предстает и в экспрессионизме, нео- и постнеоромантизме.

Различия в осуществлении игрового метода, в использовании принципов игры обусловлены отношением композитора к музыкальному тексту, а также – природой данного текста, то есть способами формирования музыкального материала.

Но если неоклассицизм направлен на «остраннение», оперирует стилизациями, аллюзиями, коллажами, парадоксальной стилистикой, псевдоцитатами, вызывая противоречия в самом музыкальном тексте, то в творчестве О. Мессиана основными становятся противоположные черты: уподобление, самоповторы (эстетика тождества), стилистическая самодостаточность, оригинальность мелоса, гомогенность музыкального материала и пр.

В отличие от неоклассицистской игры с чужим материалом, связанной с семантическим преобразованием музыкально-текстовых фигур, музыкальный язык О. Мессиана герметичен; он опирается на собственные авторские музыкальные реалии, освобождаясь от всех «чужих» жанрово-стилистических стереотипов.

Индивидуально-авторская композиторская логика неоклассицизма является явно эгоцентрической, тогда как композиционная форма приобретает столь же выраженные диалогические черты. Мессиаан стремится подчинить свою композиторскую логику общим художественно-эстетическим возможностям и требованиям музыки – как «актуально-прекрасного» (Г. Гадамер) [2], то есть растворить личностное «Я» в имманентном текстовом пространстве музыки.

О. Мессиаан оказывается причастным к экспрессионистской тенденции, по установкам которой игровое начало направляется на усиление имманентной выразительности музыки, на поиск новых специфических музыкально-выразительных средств. В этом отношении О. Мессиаан продолжает линию А. Шёнберга, В. Кандинского, в известной степени М. Равеля, И. Стравинского и других. Экспрессионистскому направлению присуща иг-

ра с формой музыки в целом, как с художественной формой. Игра осуществляется между внемusикальным и музыкальным содержанием культуры. Последнее же является прекрасным «по умолчанию», изначально предполагающим художественно-эстетическую ценность. Музыка, в силу своей эстетической природы, способствует преодолению «когнитивного диссонанса». Поэтому на популярность метода Мессиана по отношению к полистилистической игре неоклассиков указывают музыкальный язык и эстетические принципы его композиций.

Игровые хронотопы музыки О. Мессиана свидетельствуют о стремлении композитора к свободе от обыденных житейских противоречий, к высшему духовному – Божественному – уровню реальности. Так возникает особый религиозный тип игры – как принятие высшей смысловой условности человеческого сознания, условности Бога, открывающий путь к духовному спасению. Поэтому правомерно говорить о Божественной игре О. Мессиана в противопоставление профанной, «рукотворной» игре неоклассицизма. Первая красной нитью проходит сквозь все творчество композитора. С ней связаны такие его произведения, как «Квартет на конец времени», «Видения Аминь», «Двадцать взглядов на младенца Иисуса», «Цвета Града небесного», «Из ущелий к звездам», «Прозрения загробной жизни» и многие другие.

Кульминационным и самым явным выражением феномена «божественной игры», следовательно, своеобразия игрового метода О. Мессиана, становится единственная опера композитора «Святой Франциск Ассизский», завершающая его жизненный и творческий путь, наряду с «Книгой Святого Причастия» – двухчасовым органным циклом, «Улыбкой» и «Прозрениями загробной жизни» для большого оркестра.

Исследование Й. Хейзинга позволяет определять основные элементы игры (превращающие ее в прекрасный феномен) в связи с тем, что игра избыточна и самоинтересована, а для этого должна обязательно делать две вещи – наводить порядок и быть красивой [6]. Данными элементами являются: напряжение, равновесие, чередование, контраст, вариантность, завязка и развязка, разрешение, а также два ее ключевых свойства – ритм и гармония. Их характеристику можно принять как характеристику художественной, в том числе, музыкальной, формы. Они могут быть приложимы к последней как игровые, ибо указывают на первое правило игры: создание условности, условного искусственного порядка, замещающего реальный, соперничающего с ним. Данный автор называет и второе правило игры: ее способность освободить, «перевоплощать» явления человеческого сознания, открывать новые ресурсы жизненных сил.

Все названные элементы и правила игры как эстетического феномена воплощаются в опере О. Мессиана.

Обращение к творчеству О. Мессиана позволяет определять игру как *многофункциональный эпифеномен музыкальной семантики*. Поэтому понятие «игра», наряду и во взаимодействии с понятиями «смысл», «культурная семантика», «музыкальная семантика», «семантическая оппозиция», «текст», «стилистика», «апперцепция», может быть отнесено к тем категориям музыкальной науки, которые глубже других раскрывают эстетическое своеобразие музыки, семантические свойства музыкального языка и ее предметно-методическое своеобразие, интенциональность композиторского творчества.

По словам Бахтина, любая культура, любое культурное явление в своих собственных пределах равно устремлены к канонизации и к перестройке, что объясняет универсальный характер такой культурной парадигмы-антиномии, как «традиция – модерн», особенно значимой в эволюции художественного творчества [1]. Антиномия: «неизменность – новшество» так же присуща и понятию игры, которое помогает раскрыть композиторский метод Мессиана. К антиномиям игры относятся следующие категории: порядок – свобода, условность – «включённость», остранение – приятие, искусственность – наивность (взрослость – детскость), прагматизм – бескорыстие, действенность – статичность (иллюзорность), завершённость – открытость, серьёзное – смеховое, подражание – изобретение (своеволие, оригинальность), воплощение – перевоплощение, сакральное – профанное и другие.

Некоторые из них можно проследить на примере оперы «Святой Франциск Ассизский», другие же – на примере всего творчества Мессиана.

Антиномия «порядок-свобода» встречается на разных этапах создания музыкального текста, прежде всего, в структурировании времени и пространства.

Что касается времени, то композитор тщательно фиксирует всевозможные проявления ритмической свободы; композиционная стройность проявлена в чередовании картин в форме сквозного развития и циклических трёхфазных, а первые и последние картины (№ 1, 3, 7, 8) завершаются репликами хора. Точное соответствие текста музыке также создают иллюзию строгости и упорядоченности. На слух же возникает совершенно обратная ситуация: отсутствие метра воспринимается как ритмическая свобода, логические связи между сценами скорее скрыты, чем подчёркнуты (что можно объяснить отсутствием динамики в развитии действия – опера литургического жанра), а самоповторы в музыкальном тексте не соответствуют какой-либо из известных европейских репризных форм.

Пространственная упорядоченность, которую можно разделить на сценическую и сюжетную, обусловлена как внешней формой оперы, так и точными указаниями на место и время происходящих событий. Сценическое пространство приобретает известную степень художественной услов-

ности и предполагает оценочные критерии «видимое-невидимое» (или фактическое-условное). Так можно выделить 3 его плоскости: видимое всем францисканцам, видимое только Франциску, видимое только зрителям. Сюжетное пространство можно разделить на «земное», которое композитор чётко описывает в либретто (это движения и повороты актёров на сцене, декорации и описание непосредственного места события (комната в монастырской церкви, вход в пещеру и пр.), и «вне-земное» – это пространство Ангела (поющего с неба), а также «голос» самого Христа, исполняемый хором. Последняя разновидность – невидимое и ничем не ограниченное пространство – не может быть никак структурирована и обретает свои формы лишь в воображении слушателя.

Антиномия «условность-включённость» проявлена в опере некоторыми штрихами. Музыкальный язык не берёт на себя функции отобразить век и эпоху данных событий. Все сюжетные предметные реалии оперы относятся к условной стороне. Созданию вовлечённости, эмпатии способствует характер музыкального текста, создаваемого Мессианом. Можно предположить, что риторической фигурой в языке композитора становится мотив креста.

Наиболее показательным для авторского стиля Мессиана является замкнутость, закрытость, своего рода герметичность его музыкального текста. Поэтому наиболее действенным может стать рассмотрение антиномии «подражание – изобретение» – «мимезис – inventio», как особой двойственной категории музыкальной поэтики Мессиана. Тогда к категории «неизобретенного» можно отнести использование внешних форм: в данном случае, это форма сценической оперы в целом. Некоторые исследователи обнаруживают в опере развитую систему лейтмотивов[3; 5]. Последние, по существу, являются статичными «иконическими звуковыми символами» [4], которые нужно рассматривать в качестве аналогий к постоянным качествам персонажей.

Оппозицию «сакрального – профанного» можно усмотреть во внемузыкальном пространстве произведения, в частности, в слове (например, в программном заголовке). В опере цитаты священного писания чередуются с бытовыми диалогами. Особенно яркий контраст возникает в 4 картине «Ангел-путешественник», в которой Ангел спускается на землю. Не меньший контраст создаёт смена этой картины следующей – «Ангел-музыкант», в которой достигается кульминация сакрального: Ангел играет «музыку невидимого».

Воплощение сакрального в музыке – одна из основных эстетических задач О. Мессиана. Создавая оригинальный авторский стиль, опираясь на религиозный тип игры, композитор далеко обходит категорию трагического. Изображая муки Святого Франциска – стигматы – композитор использует те

же аккорды, что ранее обозначали стук в дверь Ангела, делая акцент не на муках Святого, а на новой, вечной жизни, которой заслуживает Франциск.

Так Оливье Мессиаен создает новое качество того экспрессионистского направления, которое он продолжает и развивает, открывая его посттрагический, или вне трагический аспект. В этом ему способствует совершение того музыкального чуда, которое он называет «очарованием невозможностей».

1. Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет* / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Гадамер Г.-Г. *Актуальность прекрасного* / Г.-Г. Гадамер / [Пер. с нем.] – М. : Искусство, 1991. – 367 с.
3. Екимовский В. *Оливье Мессиаен: Жизнь и творчество* / В. Екимовский – М. : Советский композитор, 1987. – 304 с.
4. Кулыгина Н. А. *Опера «Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиаена: особенности воплощения замысла : автореф. дис. на соискание учёной степени канд. иск-я : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство»* / Н. А. Кулыгина. – Москва, 2012. – 20 с.
5. Куницкая Р. *Французские композиторы XX века* / Р. Куницкая – М. : Советский композитор, 1990. – С. 77–114.
6. Хейзинга Й. *Ното ludens В тени завтрашнего дня* / Й. Хейзинга / [Пер с нидерланд.]. – М., Прогресс-Академия, 1992. – 464 с.
7. Шнеерсон Г. *Французская музыка XX века* / Г. Шнеерсон – М. : Музыка, 1970. – С. 329–390.

Стрильчук Елена. Игровые интенции композиторского метода Оливье Мессиаена. Данная статья раскрывает значение игры в композиторском методе О. Мессиаена. Определяются способы проявления игры в опере «Святой Франциск Ассизский» в соответствии с её религиозным замыслом.

Ключевые слова: «божественная игра», правила игры, экспрессионизм, ритм, гармония, время, пространство, «порядок-свобода», «сакральное – профане», «подражание – изобретение», «условность – включённость».

Стрильчук Елена. Ігрові інтенції композиторського методу Олів'є Мессіана. Дана стаття розкриває значення гри у композиторському методі О. Мессіана. Визначаються способи виявлення гри в опері «Святий Франциск Ассизський» у відповідності до її релігійного задуму.

Ключові слова: «божественна гра», правила гри, експресіонізм, ритм, гармонія, час, простір, «порядок – свобода», «сакральне – профане», «імітація – винахід», «умовність – залученість».

Strilchuck Helen. Game intentions of composer's method by Olivier Messiaen. This article reveals the meaning of game in the O. Messiaen's composer's method. Define ways to demonstrate the game in opera «Saint Francois d'Assise» in accordance with its religious conception.

Keywords: «Divine Play» rules of the game, expressionism, rhythm, harmony, time, space, «order – freedom», «sacred – profane», «imitation – invention», «conventionality – embeddedness».