

«СВЯТОЙ ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ» ОЛИВЬЕ МЕССИАНА: РЕАЛИЗАЦИЯ МОДЕЛИ ДУХОВНОЙ ОПЕРЫ

*Работа представлена кафедрой истории зарубежной музыки
Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор В. В. Смирнов*

Автор прослеживает генезис и идентифицирует композиционную модель духовной оперы «Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиана. Рассматривается процесс сближения и взаимопроникновения церковных и светских жанров как воплощение идеи «сакрализации мирского пространства» французского мастера.

Ключевые слова: *духовная опера, литургическая драма, мистерия, итинерарий, францисканские сцены, лауды, пассионы, хоралы, диалоги, месса, мираклё, моралите, фаблю, драма Но, балийский ритуальный театр.*

N. Kulygina

“SAINT FRANÇOIS D'ASSISE” BY OLIVIER MESSIAEN: REALISATION OF THE SPIRITUAL OPERA MODEL

The author traces the genesis and identifies the composition model of Olivier Messiaen's spiritual opera “Saint François d'Assise”. The process of the rapprochement and interpenetration of church and secular genres is examined as an embodiment of the profane space sacralisation idea.

Key words: *spiritual opera, liturgical drama, mystery, itinerary, Franciscan scenes, Lauds, passion play, chorals, dialogues, mass, miracle, morality, fabliau, Noh drama, Balinese ritual theatre.*

«Святой Франциск Ассизский» Мессиана – грандиозное произведение, ставшее не только исключительным событием музыкального театра XX века, но и уникальным опытом в творчестве самого автора, вершиной и квинт-эссенцией его наследия. Итоговый характер опуса был изначально предопределен композитором, не без основания полагавшим, что сочинение о св. Франциске явится его лебединой песней, своего рода «музыкальным откровением». Завершая эту огромную партитуру, Мессиаен находился на пороге 75-летия, а весь процесс сочинения занял восемь лет: «В “Святого Франциска Ассизского” я вложил все мои ритмы, все краски моих аккордов, все голоса моих птиц, можно добавить, всю мою веру» [4, с. 114–115].

Сразу же после премьеры опера была отмечена как весьма своеобразный в отно-

шении жанра феномен: критики называли ее «сценическим священнодействием» и «Парсифалем» XX века, «медитациями», символистской драмой... Это обилие определений отражает сложность, многоплановость концепции «Святого Франциска», религиозная основа замысла которого сделала сочинение принадлежностью специфической разновидности музыкального театра, особого субжанра, именуемого *духовной оперой* или *оперой-мистерией*.

Модель духовной оперы («Geistliche Oper») получила подробное рассмотрение в статье А. Г. Рубинштейна, который сформулировал ее основные признаки на материале западноевропейского музыкального театра. Это использование библейских и житийных сюжетов в либретто, опора на жанры и формы церковной музыки. В духовной опере ак-

цент делается не на внешних перипетиях, а на внутренней жизни героев, связанной с религиозно-нравственным совершенствованием. Поэтому изложение событий в ней характеризуется возвышенностью и серьезностью, повествовательность преобладает над драматичностью – большую роль играет хор; комический элемент и «низкие» персонажи выносятся в интермедии. Истоки духовной оперы – средневековые литургические драмы и мистерии, или представления эпизодов Священного писания в рамках церковной службы.

Главной целью Мессиана стала «сакрализация мирского пространства», возвращение Театра к Храму. Ключом к пониманию этого являются собственные слова композитора: «Я хотел *произвести своеобразное богослужение в концертном зале*; взять суть литургии, предназначенной для верующих, извлечь ее из церкви и перенести в другие здания, изначально не рассчитанные на музыку такого рода, но в конце концов воспринявшие ее с радостью» [7, с. 22].

Французский мастер признавался, что «всегда мечтал написать *историю крестного пути и Воскресения Христа*». Вместе с тем он полагал, что персонажей Священного писания нельзя представлять на сцене современного музыкального театра: «Не осмеливаясь представить Христа на сцене, я подумал о св. Франциске, который, не будучи Богом, но человеком, в то же время более всех походил на Христа» [7, с. 230].

Идея пути от Страстей к Воскресению легла в основу окончательного замысла оперы, включающего восемь сцен (картин): 1. Крест; 2. Лауды; 3. Поцелуй Прокаженного; 4. Ангел-Путешественник; 5. Ангел-Музыкант; 6. Проповедь птицам; 7. Стигматы; 8. Смерть и новая жизнь. Произведение начинается размышлениями Франциска о страданиях Христа – святому открывается путь к Богу, по которому он следует в продолжение оперы. На этой дороге познания, дороге поиска высшей истины Франциску помогают Прокаженный, Ангел и птицы, встречи с которыми приближают святого к Господу. Кульминацией становится видение самого Христа и стигматизация Франциска – его сораспятие

Иисусу. Святой умирает, а завершается сочинение воскресением Франциска, читаемым в данном контексте как Воскресение Христово.

История жизни реального персонажа становится примером, образом истории Христа. И это абсолютно соответствует художественному кредо Мессиана, признававшегося, что в своем творчестве он следует принципу *комментария*: «Большинство моих сочинений направлены на пояснение положений христианской веры» [10, с. 25]. Композитор не отказывается от хронологического изложения эпизодов жизни Франциска, но делает время внутренним фактором, зависимым от духовного состояния святого, от роста его духовного совершенствования. Таким образом, в опере получает отражение главная идея жанра жития – «*итинерарий*», великий путь паломничества души, приводящий шаг за шагом к Богу.

Не случайно доминантой сценического оформления постановки должна была стать лестница – средневековая аллегория итинерария, который в сознании католика XII–XIII вв. ассоциировался с лестницей св. Иакова, связывавшей землю – мир видимый с небом – миром невидимым, по ступенькам которой человеческая душа совершала восхождение к Богу. Архитектурным выражением этой идеи явилась модель готического собора, совершенные образцы которого – в Шартре, Бурже, Нотр-Дам де Пари – так восхищали французского мастера. Возможно, именно на нее ориентировался Мессиаан, строя свою композицию «шаг за шагом, вслед за текстом», а точнее – показывая путь восхождения человеческой души, как это делали мастера многоярусных готических конструкций. Здесь уместно вспомнить слова Н. Бердяева о «готической сущности католической души»: «Для католического Запада Христос объект. Он вне человеческой души, он предмет устремленности, объект влюбленности и подражания. Поэтому католический религиозный опыт есть вытягивание человека ввысь, к Богу. Католическая душа готична» [1, с. 286].

Не пытаясь воспроизвести всю историю жизни Франциска, композитор представляет *ряд картин*, изображающих события, ставшие

решающими в духовном развитии святого. Эта особенность композиции подчеркнута подзаголовком «францисканские сцены». Опера представляет собой нечто вроде серии *музыкальных фресок*: отмечу, что П. Гриффитс называл специфической чертой мышления Мессиаана «формы, не образованные содержанием, а только существующие для его представления, вроде иконостаса» [6, с. 16].

Примечательно, что композитор оговаривает соответствие облика, поз и даже жестов своих персонажей знаменитым изображениям Джотто, Грюневальда, Фра Анжелико. Это заставляет вспомнить практику *«tableaux vivants»*, распространенную в артистической среде Франции XIX в., когда из людей составлялись группы в подражание картинам или скульптурным произведениям. В то же время «одушевление» религиозных сцен отсылает к гораздо более старинному источнику и представляется очень логичным в рамках францисканской темы. По одной из версий, именно св. Франциск стоял у истоков традиции рождественских вертепов-презепе. Оригинально, «презепе» – это ясли, кормушка для скота и обобщенное обозначение места Рождества Христова. В ночь Рождества 1223 г., перед большим собранием верующих, св. Франциск устроил первое рождественское представление – велел приготовить ясли, принести сена, привел быка и осла и отслужил мессу. В дальнейшем, с распространением ордена францисканцев по всей Италии, ни одно Рождество не обходилось без таких представлений (см.: [3, с. 1]).

Однако «сцены» Мессиаана – это не только «картины», но и намек на «дискретный» характер повествования. Например, в опере картины «Стигматы» и «Смерть и новая жизнь» следуют непосредственно друг за другом, хотя в реальности между стигматизацией св. Франциска и его смертью прошло два года. Несмотря на то, что именно в этот, чрезвычайно наполненный событиями период, святой сочинил свой знаменитый «Гимн солнцу», Мессиаан жертвует исторической хронологией ради духовного сюжета и рассредоточивает строфы гимна по всем сценам. Аналогичное нарушение временной после-

довательности происходит в пятой («Ангел-музыкант»), шестой («Проповедь птицам») и седьмой («Стигматы») картинах, поскольку в действительности св. Франциску было видение музицирующего Ангела именно во время пребывания на горе Верна и обретении стигмат. А знаменитый эпизод проповеди птицам произошел на пять лет раньше, и не на горе Верна, а возле Беваньи. Подобно тому, как это происходило в практике мистериальных представлений, отсутствие единства времени и места действия придает историческому статусу вневременного, вечного.

Эта «условность» исторического времени, стремление его «вырасти» до бесконечности приводит к слиянию временных пластов. С целью усиления данного эффекта, Мессиаан использует многочисленные «ритуальные» повторы, а также ситуации, при которых персонажи оказываются в некоем особом состоянии, как бы на границе двух миров – причем границе, скорее эти миры связующей, чем разделяющей. На уровне всей оперы идея перехода временного в вечное, земного в небесное реализована в заключительной, восьмой картине «Смерть и Новая жизнь». В рамках отдельных сцен взаимопроникновение земного и небесного миров происходит благодаря литургическому контексту. Продолжая традиции авторов духовных опер, Мессиаан обращается в своем сочинении к целому ряду жанров и форм католической литургии.

Прежде всего, композитор непосредственно вводит в пространство «Святого Франциска» обряды церковной службы: в опере происходит постоянное чередование сюжетных сцен с собственно богослужебными, которые являются, выражаясь словами самого Мессиаана, «вторжением вечного во временное».

Так, если первая картина представляет реальный эпизод из жизни св. Франциска, то вторая – «Лауды» – открывается колокольным звоном, возвещающим начало одноименной службы католического оффиция, которую братья отправляют (согласно ремарке композитора) «под сводами маленькой церкви». С этого момента драматическое от-

ступает перед литургическим, на сцене совершается богослужение, а Театр выполняет функции Храма.

Мессиаан в точности воспроизводит структуру утренней службы: она состоит, как правило, из трех «ноктюрнов», содержанием которых являются псалмы (в их роли выступают строфы «Гимна солнцу» св. Франциска). Ноктюры чередуются в респонсорной манере с хоровым чтением текста оффиция, включающего хвалы Господу*. Хоровые рефрены, в свою очередь, выдержаны в манере антифонной псалмодии *recto tono*, с попеременным звучанием двух хоров – хора братьев и большого хора.

Хоровой текст восходит к «Молитве Азарии» – известной апокрифической вставке в Книге Пророка Даниила из песни трех отроков в печи. Эта песнь является одним из так называемых малых песнопений, исполняемых в рамках средневекового утреннего оффиция по воскресным и праздничным дням [9, с. 192–193]. Каждое хоровое вступление предваряет оркестровая преамбула, соответствующая по функции и характеру тембра органной «настройке», исполняемой в церкви в промежутках между хоровыми частями мессы. За последним чтением следует песнопение «*Te Deum Laudamus*» – «Тебя, Бога, хвалим».

Далее литургический аспект отступает и развивается францисканский сюжет. Следующим крупным «внедрением» вечного и кульминацией всей оперы становится седьмая картина, «Стигматы», когда Франциск окончательно отождествляется с Христом благодаря сораспятию, и в момент совершения этого наивысшего чуда драматическое полностью растворяется в мистериальном. Именно эта сцена наиболее приближается к пассионному жанру, о котором мечтал композитор.

Как известно, свидетельства о Страстях Христовых являются обязательной частью литургии Страстной Недели в римско-католической церкви**. В либретто седьмой картины Мессиаан не просто цитирует Евангелие, но отражает богатую символику и образность *служб Священного Триденствия*,

включающего в настоящее время у католиков Великий Четверг, Страстную Пятницу и Великую Субботу. Сходство сцены стигматизации с обрядами Триденствия проявляется даже в казалось бы незначительных деталях: так, например, генеральная пауза, следующая после устрашающего хора и «ударов» оркестра, соответствующих обретению стигмат св. Франциском, аналогична паузе, которую полагается выдержать в момент смерти Христа, во время чтения Страстей на службе Страстной Пятницы [8, с. 316].

В финальной картине, в сцене смерти св. Франциска, Мессиаан обращается к жанру *заупокойной службы*, используя парафразу текста одного из семи покаянных псалмов – вариант *De profundis*: «Я воззвал к Тебе, но Ты знал стезю мою. Господь, Ты будешь частью моей на земле живых. Вокруг меня соберутся праведные, ожидающие, когда Ты явишь мне благодеяние. Внеми воплю моему, выведи из темницы душу мою!» (Пс. 141:3, 5-7). У католиков *De profundis*, четвертый из пяти псалмов вечерни памяти умерших, читается как отходная молитва, что соответствует сценической ситуации – земной кончине св. Франциска. В контексте истории крестного пути Христа, включение данного псалма обретает дополнительный смысл, так как он также обязательно исполняется во время службы Пасхального Навечерия или Пасхальной Вигилии (*Vigilia Paschalis*) – мессы, совершаемой после заката солнца в Великую Субботу, соответствующей пасхальному Всенощному бдению в православной церкви и непосредственно предшествующей Воскресению Христа.

Важным элементом, осуществляющим «переключение» из временного в вечное и также восходящим непосредственно к литургической практике, являются *хоралы*. Мессиаан снабжает каждую сцену своего рода хоровым постскриптумом, концентрирующим в себе духовный смысл данного эпизода. Слияние множества вокальных партий создает эффект мощного сверхголоса – Божественного гласа, гласа Небес. Так возникает ситуация имперсонального повествования, которая возводит историю Франциска в сте-

пень универсальности и превращает оперу в «мировое», космическое действо. Хоральные традиции заставляют вспомнить о баховских пассионах – примечательно, что многие критики проводили параллели между «Святым Франциском» и «Страстями по Матфею» (см.: [5, с. 546]).

К литургическим истокам восходит ведущий для драматургии оперы принцип *диалога*. Как известно, основой первых драм, разыгрываемых в рамках литургии, явились диалогические вступительные тропы к интроиту праздничной мессы. В произведениях французского музыкального театра XX в., предшествующих «Святому Франциску», этот принцип получил наиболее последовательное претворение в опере Ф. Пуленка «Диалоги кармелиток». У Мессиана прием диалога распространяется на различные уровни композиции – это и диалоги персонажей как ведущая оперная форма, и диалоги вокала (сольного или хорового) с оркестром.

Литургическая природа оперы Мессиана находит свое проявление и в опоре на традиционные для церковного культа жанры: *молитвы, проповеди, видения* как свидетельства духовного восхождения. Текст оперы насыщен библейскими цитатами и парафразами, рассказы персонажей (все они – за исключением Ангела и Прокаженного – монахи-францисканцы***) часто представляют собой *притчи*. Традиции литургии находят непосредственное выражение и в вокальном стиле оперы. Голоса персонажей часто звучат *a cappella*, диапазон каждой партии не превышает дуодецимы – естественного речевого диапазона, а мелодика практически везде силлабична. Основа вокальных партий – мелодический речитатив с интонациями григорианского хорала, ориентированный на плавное исполнение и медленный темп (за исключением персонажей Прокаженного и Брата Или).

Рассмотрение литургических аналогий было бы неполным без упоминания важнейшего жанра католической церковной музыки – *мессы*, не получившей непосредственного воплощения в творчестве Мессиана, но опосредованно включенной в концепцию «Святого Франциска».

Так, в первой картине смысловой доминантой является тема Креста и крестного пути Иисуса – поэтому эта сцена корреспондирует в образном отношении не только с первыми хорами «Страстей по Матфею» и «Страстей по Иоанну» И. С. Баха, но и Куге из его же Мессы си-минор. Вторая картина своими хвалами отсылает соответственно ко второй части ординария – «Gloria». Экспрессионистская третья картина «Поцелуй Прокаженного», в которой превалирующим по своему удельному весу музыкальным материалом является построенная на гневных интонациях партия Прокаженного, апеллирует к самой драматичной части *missa propria* – «Dies Irae».

Образы Ангела и птиц, вестников Божьих из II акта, представляют собой несомненную параллель семантике серафимской песни о святости Господа – «Sanctus» и «Benedictus» – славления грядущего во имя Господне, а эпизод «небесного причастия» Святого Франциска – разделу «Agnus Dei», выражающему суть этого главного таинства мессы. И, наконец, III действие может быть непосредственно соотнесено с третьим разделом мессы, «Credo», и его кульминационными сюжетами – «Et incarnatus», «Crucifixus», «Et resurrexit». А «ослепительное сияние вечности», завершающее оперу, есть несомненно «Lux Aeterna» партитуры «Святого Франциска».

В опере Мессиана обнаруживаются черты и других духовных жанров, не относящихся непосредственно к канону церковного культа. Так, обилие «чудесных событий» – чудо исцеления Прокаженного, чудесные видения Ангела и Христа, хождение в Невидимый Град, чудо стигмат и чудо Воскресения – приближают «Св. Франциска» к *мираклю*, а многочисленные назидания и аллегории позволяют говорить о признаках *моралите*.

Согласно законам мистерии, пространство *верха*, небесных сфер, композитор противопоставляет пространству *низа*, земли. Так, он поручает партию «небесного посланника» Ангела единственному высокому женскому голосу оперы, в то время как остальные, «земные» персонажи – исключительно

низкие, мужские голоса. Фантастическое одеяние Ангела, переливающееся всеми цветами радуги, также контрастирует серым и коричневым (примечательна ремарка композитора – *couleur terre*, т. е. «цвета земли») рясам монахов-францисканцев. Сценографические ремарки Мессиана указывают и на пространственное разделение: Ангел появляется на высоком помосте, в то время как картина «Поцелуй Прокаженного» проходит в декорациях «подвального помещения лепрозория», а «Стигматы» – в подземном гроте.

Характеристики «возвышенных» персонажей отличаются благородной сдержанностью, их музыкальная речь нетороплива – таковы образы св. Франциска и его confidenta Брата Льва; просветленного и мудрого Брата Бернарда. Особенно медленным темпом отмечены явления Ангела – в эти моменты «вторжения» вечности музыка словно «зависает», создавая ощущение остановки времени. Изображение «низких» персонажей, напротив, отличается действенностью, передающей их погруженность в мирскую «суету сует» – снова традиция духовной оперы. Так, партия Прокаженного (драматический тенор) решена типично экспрессионистскими средствами, с применением «резкой» интервалики и «рваной» ритмики – ее прототипом стала партия Воццека в одноименной опере Берга.

Как уже говорилось, бытовые сцены в духовных операх выносились в интермедии. Аналогичную функцию в «Святом Франциске» выполняет четвертая картина: она – единственная, где не появляется главный персонаж и действие отходит в сторону от основного сюжета. По словам композитора, здесь он хотел представить «картину повседневной жизни», вдохновленную сценой в корчме из «Бориса Годунова» Мусоргского [7, с. 237]. Открывает эту картину диалог Брата Льва с Братом Массеем, обсуждающих хозяйственные заботы.

Центральной фигурой сцены является Брат Илия – его «негармоничная» характеристика (по стилю приближающаяся к музыке Прокаженного) апеллирует к гротеску и выдает в нем человека, далекого от небесных

помыслов. Образ этого персонажа позволяет говорить о присутствии в опере Мессиана определенных черт жанра *фаблю*, связанного с ироническим изображением монахов. Композитор не скрывал своего негативного отношения к брату Илию (который в действительности являлся самой противоречивой фигурой в истории ордена и даже был отлучен от церкви) и называл его «диссидентом» за нарушение францисканских заветов, представляя в качестве антитезы «истинному благочестию» св. Франциска, стремящегося к обретению духовных благ, а не материальных [7, с. 229].

Контрасты земного и небесного проявляются и на вербальном уровне: так, если «возвышенные» персонажи оперируют преимущественно цитатами из Священного писания (св. Франциск, Брат Лев, Брат Бернард) и св. Фомы Аквинского (Ангел), то манера речи «низких» героев воспроизводит разговорный стиль с широким использованием обиходно-бытовой и эмоционально-экспрессивной лексики и фразеологии. Однако такие элементы не мешают «Святому Франциску» быть прежде всего духовным сочинением. Подлинно католическую, т. е. вселенскую его сущность подчеркивает и включение элементов неевропейского ритуального театра – японской драмы Но и балийских религиозных представлений.

Еще будучи студентом Мессиаан посетил Колониальную выставку в Париже, где выступали ансамбли, представившие ритуальную музыкальную культуру острова Бали. Эти концерты стали настоящим открытием новых приемов и средств. Работая над «Святым Франциском», композитор воспроизвел некоторые особенности музыки балийского ритуального театра: так, музыка сцены стигматизации в седьмой картине написана в стиле религиозных представлений *Ketjak*. *Ketjak* – тип балийской хоровой полифонии, а также название ритуальных танцевальных хоров, написанных в такой манере, которые традиционно сопровождают ночные представления «Рамаяны» или «Махабхараты» и связаны с образом Ханумана – короля обезьян, одного из богов индийского пантеона. По

своему стилю *Ketjak* – это настоящая «вокальная перкуссия», состоящая из хоровых криков и звукоподражаний, среди которых ведущее место занимают слоги *ke* и *sak*, имитирующие крики обезьян. Это и стало причиной обращения Мессиаана к данной традиции в этой сцене: балийская «ударная» ночная музыка заключала в себе весь семантический ряд христианского сюжета о стигматизации, так как крики обезьяны в ней являются символом Смерти.

Еще один тип восточного ритуального театра, к которому обратился Мессиаан в «Святом Франциске», – японская драма Но. К театру Но восходит принцип *организации пространства* в опере, одновременного присутствия земного и небесного: «Драма – это то, что происходит, Но – тот, кто приходит. Здесь сцена состоит из двух частей – Дороги и Помоста» [2, с. 126]. Как уже говорилось, дорога является важнейшим символом оперы и получает осуществление в ее сценографии. «Помост, этот павильон грез, напоминающий беседки цвета киновари и коралла на картинах китайских живописцев, где на облаках пируют блаженные в бирюзовых и лазурных одеждах, – не перестает вечно создавать явность чьего-то присутствия или отсутствия» [2, с. 127]. В «Святом Франциске» по указанию Мессиаана на сцене был сооружен помост, на котором появлялся Ангел в своем разноцветном одеянии.

Образ именно этого персонажа композитор решает с помощью средств и приемов драмы Но. Ангел двигается очень медленно – согласно ремарке Мессиаана, он идет «как бы танцуя и не касаясь земли»: «Актер Но не опирается на землю, его шаги не преодолевают тяжести, он скользит по сверкающей

поверхности, и одни только пальцы ног, приподнимающиеся и опускающиеся, обозначают каждое его движение» [2, с. 128]. Желая подчеркнуть ассоциацию с японским театром, Мессиаан заимствует из него очень яркий и необычный для слуха европейца музыкальный прием. Одна из тем Ангела представляет собой резкое восходящее *glissando* струнных и волн Мартено, сопровождающееся таинственным зовом кларнетов и гобоя в высоком регистре. По свидетельству композитора, в драме Но такой мотив выполняет функцию своеобразного *nota bene* – «указателя», отмечающего появление какого-то важного персонажа и призывающего аудиторию обратить на него внимание. Однако Ангел – не единственный, кто выдержан Мессиааном «в стиле» Но. Хор в роли комментатора, располагающийся на подмостках в глубине сцены, неслышно появляющийся и покидающий сцену, также составляет принадлежность японской драмы.

Опера о святом Франциске явилась неким сверхобобщением главной художественной идеи Мессиаана – идеи «нового сакрального пространства». Новое сакральное пространство – это попытка противостоять распаду современного мира путем создания нового культурного синтеза. Она осуществляется на перекрестке различных культур и традиций, объединяющихся в единый многомерный текст. Мессиаан не претендует на создание новых форм, конкурирующих с богослужебными. Его цель – расширить сакральное пространство литургии за ее пределы, освящая неосвященные и разосвященные, т. е. утерявшие церковность, области времени и пространства.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Именно такого типа диалогизированные лауды и стали истоками литургических представлений и ораторий.

** В Великое Воскресенье (или Вербное Воскресенье) читаются соответствующие разделы из евангелий от Матфея, Марка и Луки попеременно, следуя трехгодичному циклу, в то время как свидетельство Иоанна читается в рамках службы Страстной Пятницы.

*** Напомним, что литургические драмы разыгрывались священниками.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бердяев Н.* Самопознание. Смысл истории. Философия творчества, культуры и искусства. М.: Мысль, 1994. 642 с.
2. *Маликова И.* Японский театр Поля Клоделя // Театр. 1993. № 8. С. 125–131.
3. *Машиковцева З.* Библейский театр Франциска Ассизского // Независимая газета. 2005. 13 дек. С. 1–3.
4. *Мессиаен О.* Противодействия / Пер. с франц. Р. Куницкой // Советская музыка. 1988. № 12. С. 114–115.
5. *Boyden M.* The Rough Guide to Opera. London, 2002. 752 p.
6. *Griffiths P.* Olivier Messiaen and the Music of Time. N.Y.: Cornell University Press, 1985. 274 p.
7. *Messiaen O.* Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel. Paris, 1986. 310 p.
8. *Dingle C. Ph.* Frescoes and legends: the sources and background of “Saint François d’Assise” // Olivier Messiaen: Music, Art and Literature / Ed. by C. Dingle and N. Someone. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007. P. 301–322.
9. *Petersen N.H.* Messiaen’s “Saint François d’Assise” and Franciscan Spirituality // Messiaen’s Language of Mystical Love / Edited by Siglind Bruhn. N. Y.: Garland, 1998. P. 169–193.
10. *Samuel C.* Pour comprendre O. Messiaen // Harmonie-Panorama Musique. 1983. № 36. P. 22–25.

SPISOK LITERATURY

1. *Berdyayev N.* Samopoznaniye. Smysl istorii. Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva. M.: Mysl', 1994. 642 s.
2. *Malikova I.* Yaponskiy teatr Poly Klodelya // Teatr. 1993. N 8. S. 125–131.
3. *Mashkovtseva Z.* Bibleyskiy teatr Frantsiska Assizskogo // Nezavisimaya gazeta. 2005. 13 dek. S. 1–3.
4. *Messiaen O.* Protivodeystviya / Per. s frants. R. Kunitskoy // Sovetskaya muzyka. 1988. N 12. S. 114–115.
5. *Boyden M.* The Rough Guide to Opera. London, 2002. 752 p.
6. *Griffiths P.* Olivier Messiaen and the Music of Time. N.Y.: Cornell University Press, 1985. 274 p.
7. *Messiaen O.* Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel. Paris, 1986. 310 p.
8. *Dingle C. Ph.* Frescoes and legends: the sources and background of “Saint François d’Assise” // Olivier Messiaen: Music, Art and Literature / Ed. by C. Dingle and N. Someone. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007. P. 301–322.
9. *Petersen N.H.* Messiaen’s “Saint François d’Assise” and Franciscan Spirituality // Messiaen’s Language of Mystical Love / Edited by Siglind Bruhn. N. Y.: Garland, 1998. P. 169–193.
10. *Samuel C.* Pour comprendre O. Messiaen // Harmonie-Panorama Musique. 1983. N 36. P. 22–25.