

УДК 7

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ О. МЕССИАНА

Старикова Елена Николаевна, аспирант, методист Научно-исследовательского института музыкальной культуры Сибири, Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: tosha.starickov@yandex.ru

В статье рассматриваются разнообразные компоненты (пение птиц, витражность, индийские и греческие ритмы, григорианские хоралы), составляющие музыкальное творчество французского композитора Оливье Мессиана. Их возникновение, формирование и существование обусловлено особым наполнением уровней «карты сознания» композитора, составленной в опоре на исследования из области психологии. Объединение всех уровней (мышления, предмышления, телесно-перцептивного, подвалов сознания, космического сознания, подвалов космического сознания) указанной личностной матрицы О. Мессиана происходит посредством признаваемой самим композитором синестезии. Проявления межчувственных связей обнаруживают себя на всех уровнях музыкально-художественного мышления О. Мессиана и подтверждаются высказываниями самого композитора, его современниками и исследователями творчества О. Мессиана. В результате проделанной работы была подтверждена гипотеза о принципиальной важности синестетических компонентов в структуре музыкально-художественного мышления О. Мессиана, их интегрирующей функции по отношению ко всем перечисленным уровням сознания. Из выявленных особенностей «карты сознания» О. Мессиана можно сделать вывод о необычайном синкретическом единстве всех составляющих ее компонентов. Познание неразрывного единства контрастных, в некоторых случаях несовместимых элементов раскрывает сложную для понимания творческую натуру французского композитора.

Ключевые слова: синестетичность, О. Мессиан, карта сознания, синестетическая модель, витражность.

FEATURES OF MUSICAL ART-THINKING OF OLIVIER MESSIAEN

Starikova Elena Nikolaevna, Postgraduated, Methodical Research Institute of Siberian Musical Culture, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Academy) (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: tosha.starickov@yandex.ru

In recent decades, increased interest in music synesthesia, addresses the works of artists and composers with different synesthesia. Synesthesia is a intersensory communication in the psyche-forming associations

between the various components of non-verbal systems (auditory, visual, kinesthetic). Peculiarities of synesthesia by Olivier Messiaen, forming his artistic thinking, received in musicological literature the name “stained,” it is in the same vein and it seems urgent. From the statements of the composer, it is clear that the object of his synesthesia becomes individual not by sounds and chords certain of interval structure but by resonant complexes of fixed tones. The composer related them not only with the colors of the spectrum, but also with the material texture of precious and semiprecious stones.

The purpose is to study features of musical and artistic thinking of Olivier Messiaen by the composer’s mind mapping, detailed examination of each level of the person included in the map of consciousness and pieces, recordings and remarks of Messiaen.

The methodological basis of the work is complex musicological and psychological approaches with the use of analytical procedures in studies formed by N. P. Kolyadenko in reliance on the map of consciousness by V. V. Nalimov.

The study identifies the particular intersensory association of Olivier Messiaen as the foundation of the composer’s musical thinking and embodies in the works by combining various musical and thematic structures and principles of the “stained-thinking” of Messiaen.

Keywords: synesthesia, Olivier Messiaen, a map of consciousness, synesthetic model, stained-glass thinking.

Творчество Оливье Мессиаена представлено широким спектром различных жанров, тем и музыкально-образных особенностей. В числе последних можно назвать обращение к пению птиц, григорианскому хоралу (связанному с католическими мотивами, создающими христианско-религиозное наполнение в произведениях композитора). Кроме того, важным является синестетическое видение музыки О. Мессиаеном (композитор обладал, как он сам признавался, «цветным слухом»). Его цветовые ощущения начали формироваться в детские годы и основаны на впечатлении от сияния католических витражей. Это дает основание говорить об особом характере синестезий Оливье Мессиаена, сформировавшихся на основе тесной связи их с католическими витражами, фактурой драгоценных камней, и о «витражности» как отличительной черте синестетического мышления композитора.

Особенности музыкального мышления композиторов в исследовательской литературе рассматриваются в основном в психологическом аспекте (роль эмоций в формировании настройки на творческий процесс в работах Н. Найко, влияние характеристик высшей нервной деятельности на творческий процесс у М. Блиновой, исследование синкретизма первоначальной стадии творчества художника в работах С. Веймана). Иной подход, связанный с существованием симультанного психического образования, сопро-

вождающего все этапы творческого процесса и, как следствие, являющегося формой существования музыкального текста, был впервые применен М. Арановским [2], который обозначил данную форму предбытия музыкального произведения понятием «эвристическая модель».

Данная «эвристическая», «предваряющая», «проектировочная модель» может быть рассмотрена также и как «синестетическая модель» [9, с. 110], поскольку она обладает качествами симультанности, пространственности и в некоторых случаях основана на пересечении разных модальностей восприятия. Синестетическая модель становится тем психическим образованием, которое концентрирует в себе «качественные элементы трех стадий художественного процесса» [9, с. 110]. Согласно мысли Н. Коляденко, синестетические модели могут быть как предваряющими, так и перцептивными, отражая, соответственно, стадии композиторского замысла и восприятия в творческом процессе. Исследование стадийности творческого процесса композиторов сквозь призму синестетичности их сознания осуществлено и в работе А. Мельниковой, анализирующей особенности творческого процесса Э. Денисова. В творчестве разных композиторов можно найти предпосылки для формирования синестетической проективной модели, однако особенно ярко она проявляется у композиторов, прибегающих к «синестезии искусств»,

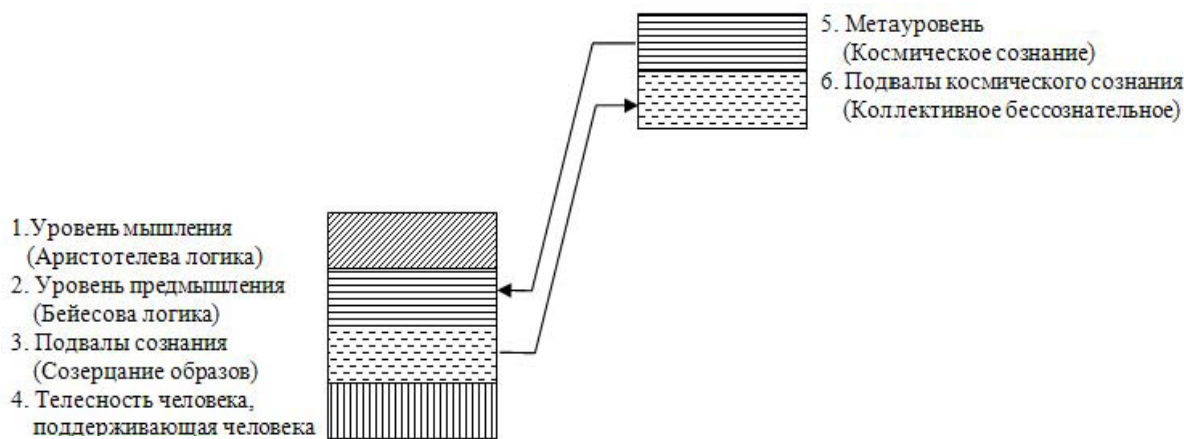
таких как Н. Римский-Корсаков, А. Скрябин, К. Дебюсси, О. Мессиа́н.

Для создания синестетической модели художественного мышления композиторов продуктивным является обращение к такой предлагаемой в психологических исследованиях структуре внутренней психической жизни, как «карта сознания». Карта сознания содержит схематические обозначения различных уровней психической деятельности человека и может выполнять функцию своеобразной вероятностной матрицы образования смыслов в художественном мышлении. Рассмотрение карты сознания О. Мессиа́на представляет интерес, поскольку она служит фундаментом для понимания особенностей музыкально-художественного мышления французского композитора. Для формирования указанной модели основой может быть избрана карта сознания, которая сформирована в музыковедении впервые Н. Коляденко по отношению к творчеству К. Дебюсси, рассмотренному сквозь призму синестетичности музыкально-художественного сознания [9, с. 114–117]. Фундаментом карты сознания, представленной в указанной работе, служит модель сознания В. Налимова (карта сознания в вероятностно-ориентированной модели личности).

Обращаясь в работе к составлению вероятностной модели музыкально-художественного сознания О. Мессиа́на, считаем возможным и в этом случае опереться на карту сознания В. Налимова, которая включает шесть уровней:

Первый уровень мышления (аристотелева логика), по В. Налимову, является абстрактно-логическим, вербально-логическим, логико-понятийным компонентом сознания. Этот уровень подразумевает «редукцию спонтанно-чувственного», поэтому не является основным в процессах смыслообразования (цит. по [9, с. 29, 30]). Присутствие этого уровня в мышлении О. Мессиа́на не подлежит сомнению. Создание строго структурированных ладов ограниченной транспозиции, симметричных и несимметричных ритмов, ритмических пермутаций, строго выверенной концепции ритма на основе философии А. Бергсона, нотная фиксация птичьих «юбилейных», опирающихся на строго научные наблюдения, а также детальное описание указанных музыкально-выразительных средств в «Технике моего музыкального языка» [12] отвечают логико-понятийному, вербально-логическому уровню мышления композитора. Мессиа́н продемонстрировал полную структурализацию в одном из своих ритмических этюдов, обратившись к тотальному сериализму и закрепив за каждым звуком свое положение, ритм, лад.

Основу логико-понятийного уровня сознания составляют понятия, которые, по мнению А. Шопенгауэра, представляют собой «настоящие абстракции», что «делает их похожими на камешки мозаичной картины», и управляют они только техникой искусства (цит. по [9, с. 30]). Указанное свойство и приведенная метафора раскрывают истоки фундаментального для техники



музыкального языка Мессиана принципа мозаичности, витражности, проявляющегося на различных уровнях произведений композитора. Можно предположить, что уровень «аристотелевой логики», включающий и подразумевающий свойства дискретности и определенности, во многом составил указанную особенность творчества Мессиана, называемую исследователями «витражным мышлением».

Однако следует подчеркнуть, что, говоря о витражности относительно первого уровня, мы имеем в виду лишь технику витража, составление целого из отдельных кусочков, фрагментов. Наряду с иными компонентами, «витражное мышление» – неотъемлемая составляющая синестезий Мессиана. Как указывает Мелик-Пашаева, «звуковой витраж» является ведущим принципом звукотворчества композитора. Это «цветовая гармония, рождающаяся в синтезе цвета и света, когда свет проходит сквозь цвет, оживляя многоцветность мозаики, в музыке Мессиана являет себя в преодоленной изнутри стабильности» [10, с. 28–29]. Следовательно, в целом витражное мышление никак нельзя отнести к данному уровню сознания, поскольку витраж, несомненно, направлен на формирование в первую очередь образного, художественного смысла и относится к невербальному мышлению.

С прикладной точки зрения, «витраж – сюжетные изображения из цветного (синего и красного стекла), возникшие с X–XII веков в романских храмах Франции и Германии» [18, с. 137]. Главной особенностью раннего витража является использование интенсивных цветов красочной палитры (красный, синий, желтый), кусочков стекла небольшого размера, разделенных свинцовым контуром. Техника витража позволяла сочетать световое и цветное начало живописи, что придавало изображениям эмоциональную насыщенность. Исследователи отмечают, что «огненные, цвета граната, густо-алые, красные, желтые, зеленые, ультрамариновые, голубые и темно-синие стекла, вырезанные соответственно контуру рисунка, пропуская наружный свет, горели как драгоценные самоцветы, преображая весь интерьер храма, настраивая человека на возвышенный лад» [7, с. 106]. Стекла могли иметь различную толщину и быть недостаточно прозрачными из-за пузырьков внутри, но это только лишь усиливало

художественный эффект от витража, пробираясь сквозь который, свет начинал искриться и играть. Расцвет данного искусства пришелся на XIII век, который во Франции, на родине композитора, считается «золотым веком витража» [6, с. 68]. Мессиаан говорил: «Мы должны преклоняться перед витражами Буржа, Шартра, “розами” Нотр-Дам» [15, с. 4].

С готическими витражами католических храмов исследователи творчества Мессиаан асоциируют его произведения. Композитор писал о впечатлении от витражей: «сначала толпа персонажей, больших и маленьких, рассказывает нам жизнь Христа, Святой Девы, пророков и святых. Это что-то вроде катехизиса в картинках. Этот катехизис заключается в круги, гербовые щиты, трилистники. Однако дальше без бинокля, без лестницы, без какого-либо другого объекта, призванного на помощь нашему слабющему зрению, мы не видим ничего – ничего, кроме того, что витраж весь зеленый, весь фиолетовый. Мы не проникаем дальше, мы ослеплены!..» [11, с. 234].

Описанное композитором общее эмоционально-художественное «ослепляющее» впечатление от витражей, если обратиться к предлагаемой карте его художественного сознания, относится не к уровню понятийной аристотелевой логики, а к *уровню телесности* (четвертый уровень), включающему весь спектр психосоматических проявлений человека, его телесно-чувственный опыт, в том числе – синестетический. Прежде чем зафиксировать на бумаге свои мысли, наблюдения, птички юбилея, О. Мессиаан долго наблюдал, вслушивался в важные для его творчества образы, которые уже впоследствии находили отражение и выражение в его музыкальных и литературных творениях. Без уровня телесности и чувственного восприятия создание таких образов было бы невозможно.

Важность телесно-перцептивного уровня в общей карте сознания Мессиаан объясняется синестетичностью мышления композитора. Визуальное восприятие композитором художественных элементов действительности: витражей готических соборов, ландшафтов восточных и европейских стран (Японии, Швеции, Франции) – всегда сопровождалось одновременным действием аудиальной сенсорной системы и наоборот. В беседах с К. Самюэлем композитор

признавался: «...когда я слушаю, или когда я читаю партитуру, слушая ее внутренне, я в воображении представляю соответствующие цвета, движущиеся, кружащиеся, сливающиеся, как и звуки, которые движутся, кружатся, сливаются одновременно с ним» [14, с. 12]. Указанная особенность восприятия О. Мессианом окружающей действительности и составляет синестетичность мышления композитора. Поскольку Мессиаан ассоциировал аккордовые комплексы и с цветами спектра, и с фактурой драгоценных камней, невозможно обозначить его способность как синопсию или цветной слух: это именно синестезия, в которой задействованы сразу три сенсорные модальности: аудиальная, визуальная и кинестетическая (тактильная).

Необходимо отметить, что в вероятностной модели сознания импульсы для интеграции всех уровней содержат уровень, обозначенный В. Налимовым как *подвалы сознания*. Можно предположить, что на этом уровне формируются, зарождаются и созревают все основные элементы творчества Мессиаана, будь то витражи католических соборов, поэтические образы, картины природы или пение птиц. Указанный уровень (В. Налимовым он обозначается также как «созерцание»¹) связан с глубинными личными переживаниями, архетипами личного бессознательного композитора. Мессиаан признавался, что сильное влияние на него оказали его родители – отец (Пьер Мессиаан), учитель английского языка, переводчик произведений Шекспира, и мать (Сесиль Соваж), поэтесса. При этом не исключено, что поэтичность природы композитора была предопределена еще до его рождения стихотворением матери «Душа в почке» [14, с. 1]:

*Ты принадлежишь мне, как заря равнине.
Вокруг тебя моя жизнь, теплая шерсть,
В которой тайне растут твои зябнущие члены.
О, ты, которого я нежу со страхом в вате,
Маленькая расцветающая душа,
Привязанная к моему цветку.
Из кусочка своего сердца я делаю
твое сердце, О мой плод,
покрытый пушком,
мой влажный ротик.*

Можно предположить, что указанное произведение оказало на юного Мессиаана сильнейшее, определяющее впечатление, стало своеобразным

¹ Налимов говорит о «созерцании плодов деятельности разума и воображения» (цит. по [9, с. 31]).

импринтингом – ранним бессознательным впечатлением, векторизующим дальнейший процесс его творческого становления.

Композитор отмечал также значимость образов природы, содержащей внеличностные архетипы, указывающие на *уровень коллективно-бессознательного*: «в возрасте трех-четырёх лет я жил в Амбере, и там, конечно, мне открывалась природа, но это откровение осталось неосознанным, ...мои воспоминания восходят к четырнадцати-пятнадцатилетнему возрасту... равнина, большие луга, обсаженные деревьями, великолепные заходы и восходы солнца и огромное количество птиц...» [14, с. 9]. С этого времени Мессиаан начал фиксировать пение птиц, что нашло отражение в произведениях композитора (две пьесы из «Семи хайку» – «Йаманака-каденция» и «Птицы Каруицавы»² – полностью посвящены птицам; в «Хронохромии» ведущими являются образы дроздов и полевых жаворонков, в этом же произведении Эпод написан как восемнадцатиголосный канон струнных, изображающий пение птиц на рассвете; в «Квартете на конец времени» – «Бездна птиц»; в фортепианном цикле «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» пение птиц сопровождает тему радости; в опере «Святой Франциск Ассизский» птицам посвящен номер «Проповедь птицам»; образ пернатых и изображение их щебетания неизменно присутствуют в «Цветах града небесного»; птицам посвящены «Экзотические птицы» и «Каталог птиц»).

Обращение к птичьему пению³ стало одним из сквозных образов творчества О. Мессиаана и

² В «Йаманака-каденции» собраны голоса всех птиц, которых композитор слышал у японского озера Йаманака, в лесу. В следующей пьесе, «Птицы Каруицавы», привлечены почти все птицы Японии. По признанию Мессиаана, Каруицава – прелестное место в окрестностях Токио, где растет множество азалий. Цветы привлекают птиц, и в это место слетаются почти все птицы, что есть в Японии [16].

³ В третий период творчества (1953–1960) О. Мессианом было создано большое количество произведений, посвященных «птичьей» тематике: «Черный дрозд» для флейты и фортепиано, «Каталог птиц» для фортепиано. К этому же периоду относится и содержащая указанную тематику «Хронохромия» для большого оркестра.

явилось еще одной, не менее важной, особенностью творчества композитора, дополняющей его синестетическое мышление. Интерес к пению птиц был привит композитору в юношеские годы его наставником Полем Дюка. Щебетание пернатых для О. Мессиаана – не только создаваемый в произведении звукоизобразительный эффект: композитор «в пении птиц усматривал род музыкального искусства» [8, с. 85]. Он отмечал, что «путем смешивания своих песен птицы делают чрезвычайно изысканные переплетения ритмических педалей. Их мелодические рисунки, особенно рисунки дроздов, превосходят по фантазии человеческое воображение» (цит. по [13, с. 42]).

Для композитора, с одной стороны, важна была иллюстративность птичьего пения. Это проявилось в создании птичьими переливами особого пространства, подобного природному ландшафту, в котором внимание человека может произвольно переключаться от пения одной птицы к щебетанию другой. Элементы изобразительности проявились в создании образов конкретных птиц. В данном случае Мессиаан проявил себя как носитель французской традиции, следуя за клавесинистами Франсуа Купереном, Клодом Дакеном, Жаном Филиппом Рамо с их яркой звукоизобразительностью и филигранностью в изображении пернатых⁴. Впоследствии, будучи уже профессором Парижской консерватории, О. Мессиаан показывал студентам пение птиц, подробно описанное им в пояснении к «Каталогу птиц», не только на фортепиано (в чем ему помогла И. Лорю), но и посредством звукоподражания голосом⁵.

С другой стороны, птицы в произведениях Мессиаана выступают в качестве символов. В искусстве символичность всегда направлена на создание определенной смысловой перспективы, а символ, как считает Л. Яроцкий, является «вектором смысла». По мнению Л. Гуральник [3], в творчестве О. Мессиаана птицы – это символы «природы, земли, неба, времени»

⁴ Имеются в виду знаменитые «Перекличка птиц», «Курица» Ж. Ф. Рамо; «Кукушка» Ф. Куперена, одноименная пьеса К. Дакена.

⁵ Об этом свидетельствуют сохранившиеся видеозаписи данных лекций.

[3, с. 13], создающие впечатление диалога неба и земли. Данная символика, как считает исследователь, более характерна для культуры Востока. И для того, чтобы современный западный слушатель понял замысел композитора, музыка наполнена разного рода фактурными, тембровыми, интонационными ассоциациями, которые, соединяясь с его синестетическим мышлением, заполняют музыкальное пространство его произведений. Кроме того, символика Мессиаана имеет и сакральный смысл, что, несомненно, было связано с верованиями самого композитора, его приверженностью католицизму. «Птицы, – как считает Т. Цареградская, – символически ассоциировались у композитора с вестниками Божьими, и поэтому логично, что эти послания Мессиаана внимательно изучал и обрабатывал, находя в них “неземную радость”» [17, с. 157].

Основу для рождения глубинных художественных смыслов способны формировать такие качества, как спонтанность и континуальность. В карте сознания В. Налимова они включены в *уровень предмышления*, на котором в сознании художника происходит формирование образов и интеграция всех уровней сознания. Указанные свойства мышления являются немаловажными для композитора. В мышлении континуальность, если следовать теории В. Налимова, создает непрерывное смысловое поле: «... Всякое слово имеет две стороны: атомарную, представляющую его как некую отдельность, и континуальную – поле смыслов, связанное со словом» (см. [5, с. 52]). Так и строго определенные фрагменты музыкальной «мозаики» произведений Мессиаана, музыкальные блоки со строго выверенными элементами складываются в необычные структуры, имеющие сквозное континуальное строение, обозначаемые как «открытые», «свободные» формы, и служат прообразом открытости и бесконечности космического пространства. Примером таких форм служат «Цвета града небесного» (1963), «Семь хайку» (1963), отдельные разделы «Хронохромии» для большого оркестра (Интродукция и Кода), «Квартета на конец времени» («Танец ярости для семи труб»), «Бездна птиц», «Хвала вечности Иисуса», «Хвала бессмертию Иисуса»), «Двадцати взглядов на младенца Иисуса».

Спонтанность же приравнивается В. Налимовым к Истине, Созерцанию, Воображению, Тайне (см. [12, с. 253]), подразумевая, что «за-рождение спонтанности инициирует космическое сознание» (см. [9, с. 33]). Следовательно, спонтанность осуществляет связь формирования образов на уровне предмышления с высшим внеличным уровнем, который В. Налимов именуется космическим сознанием, подразумевая в данном случае обращение к религиозному, мистическому, трансперсональному опыту. Ряд названных ученым синонимов отвечает глубоким мистико-религиозным убеждениям О. Мессиаана, которые обусловили также обращение композитора к витражам католических соборов. Поскольку Мессиаан был католическим органистом⁶ и верующим человеком, он привнес во многие произведения глубокое чувство веры. Однако среди предпосылок, определивших религиозную направленность творчества композитора, необходимо указать, как считает М. Н. Чебуркина, коллизии первой половины XX века и восприятие Мессиааном «как своего рода предначертания его судьбы и идей его творчества поэмы матери Мессиаана, Сесиль Соваж, “*Душа в почке*”» [18, с. 9], которая и в этом случае выполнила роль импринтинга.

В разные периоды творчества композитор обращался к различным граням веры. На раннем этапе творчества – к противопоставлению земного и вечного, привлекая символы христианской веры, возрождая мистическое начало («*Диптихи*» для органа, «*Забутые приношения*» для оркестра, «*Гимн святого причастия*»); в следующий период Мессиаан воплощал в своих композициях идеи вечности, бессмертия, «*божественной любви*», величия духа («*Вознесение*», «*Рождество Господне*», «*Двадцать взглядов на младенца Иисуса*»); на третьем этапе композитора увлекают идеи гуманизма, любви к ближнему, нравственной чистоты (опера «*Франциск Ассизский*», «*От каньонов к звездам*», «*Цвета града небесного*»). Обобщая в произведениях различные составляющие христианской веры, он явился «одним из наиболее талантливых создателей современной церковной музыки» [1, с. 109].

⁶ О. Мессиаан служил в церкви Святой Троицы.

Однако сам композитор именно религиозную музыку не считал наиболее важной. Всю «священную музыку» он делил на три вида: церковную, религиозную и цветомузыку. Церковная музыка «следует структуре службы и имеет значение только как ее сопровождение» [11, с. 233]. Религиозная – «всякое искусство, которое пытается выразить Божественную тайну» [11, с. 233], данная музыка может звучать и в церкви, и за ее пределами. И высшей ступенью священной музыки Мессиаан считал цветомузыку, связывающую человека с Богом: «Я ставлю цветомузыку выше церковной и религиозной. Церковная музыка славит Господа в нем самом, в Его Церкви, в Его Жертвоприношении. Религиозная музыка открывает Бога ежечасно и повсюду: на нашей планете Земля, в наших горах, океанах, в птицах, цветах, деревьях, в видимых в космосе звездах, которые нас окружают. Но цветомузыка делает то же, что и витражи, и средневековые витражирозы: она приносит нам ослепляющее восхищение» [11, с. 234]. Посредством витражности, многоцветия цветомузыка становится «индивидуализированным, творческим “ответом” человека Богу... вершиной, достигнутой человеческой свободой в обнаружении и запечатлении священного, ведь это “витражно-готическая” дематериализация, растворение и расплавление всех “ветхих”, земных форм в сиянии Божественного Света» (см. [3, с. 18]). Мессиаан неразрывно связывал сакральное искусство с витражами, с радугой (одно из последних произведений композитора «*Цвета града небесного*» ярко воплощает данную идею, иллюстрируя синестетичность его мышления): «Все сакральное искусство, будь то омузыкаленная живопись или расцвеченная музыка (цветомузыка) – должно быть чем-то вроде радуги из звуков и цветов» [11, с. 235].

В целом, образы католической веры, рассматриваемой как один из компонентов вероятностной модели его внутреннего мира, несомненно, составляют более высокий уровень в карте сознания О. Мессиаана, так называемый метауровень, или, иначе, уровень космического сознания.

Рассмотрение особенностей музыкально-художественного мышления О. Мессиаана, осуществленное посредством составления карты сознания композитора, позволяет сделать выводы

о существовании синестетических элементов на всех уровнях вероятностной матрицы личности Мессиа́на. На уровне телесности возникают пересечения и наложения чувствований, полученных опытным путем. Однако возникающие ассоциации во многом обусловлены уже существующими в «подвалах сознания» Мессиа́на образами, которые, в свою очередь, спонтанно формируются на уровне предмышления и связаны с более высоким уровнем «коллективного бессознательного». Спонтанность, стремление композитора к трансцендентным началам (глубокие религиозные верования) позволяют выйти на уровень «космического сознания». Все художественные элементы, связанные с синестетическими ощущениями композитора, вербализуются, конкретизируются, находят воплощение в конкретных аккордах, музыкальных приемах (в витражности как формообразующем принципе), высказываниях и подробных вербальных пояснениях на уровне мышления.

Из выявленных особенностей карты сознания Мессиа́на можно сделать вывод о необычайном синкретическом единстве всех составляющих ее компонентов. Сложность понимания творческой природы О. Мессиа́на и состоит в понимании неразрывного единства контрастных, а порой и несовместимых элементов: логико-понятийного и спонтанного, дискретного и континуального, вербального и невербального, телесно-земного и космического. Композитора невозможно однозначно причислить к определенному типу творческой личности. Своеобразное пересечение личностных черт-«контрастов», подобное пересечению чувствований в синестетическом опыте, отвечает глубокой поэтической и в то же время научно дисциплинированной личности композитора. Указанные особенности и составляют, на наш взгляд, основу музыкально-художественного мышления композитора.

Литература

1. Антонова О. А. Католицизм и искусство XX века. – М.: Мысль, 1985. – 175 с.
2. Арановский М. Г. Два этюда о творческом процессе // Процессы музыкального творчества: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 130. – С. 56–77.
3. Гуральник Л. Ю. Символика и программность у О. Мессиа́на // Символ, символическое, символизация в искусстве и культуре. Проблемы языка искусства. – СПб.: РИИИ, 2001. – С. 9–16.
4. Зенкин К. В. Слово в музыкальном мире Мессиа́на как знак «божественного присутствия» // Труды Москов. гос. консерватории. Сб. 69. Век Мессиа́на. – М.: Москов. консерватория, 2011. – С. 6–22.
5. Золотухина-Аболина Е. В. Василий Васильевич Налимов. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 155 с.
6. Ильина Т. В. История искусств. Западно-европейское искусство: учеб. пособие для студентов вузов. – М.: Высш. шк., 1983. – 317 с.
7. История зарубежного искусства / ред.: М. Т. Кузьмина, Н. Л. Мальцева. – М.: Изобраз. искусство, 1980. – 458 с.
8. Клюев А. С. Онтология музыки. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003. – 143 с.
9. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на мат-ле искусства XX века). – Новосибирск, 2005. – 390 с.
10. Мелик-Пашаева К. Л. Творчество О. Мессиа́на. – М.: Музыка, 1987. – 208 с.
11. Мессиа́н О. «Вечная музыка цвета...»: речь на конф. в Нотр-Дам / пер. с фр. Е. Кривицкая // Музык. акад. – 1999. – № 1. – С. 233–235.
12. Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка. – М.: Греко-лаг. кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. – 127 с.
13. Налимов В. В. Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. – М.: Прометей, 1989. – 287 с.
14. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессиа́ном [Электронный ресурс] (пер. с фр., 7 гл.). – Париж, 1968. – Гл. 1 // Электронная библиотека Music student: [сайт]. – URL: <http://musstudent.ru> (дата обращения: 25.05.2015).
15. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессиа́ном [Электронный ресурс] (пер. с фр., 7 гл.). – Париж, 1968. – Гл. 2 // Электронная библиотека Music student: [сайт] – URL: <http://musstudent.ru> (дата обращения: 25.05.2015).
16. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессиа́ном [Электронный ресурс] (пер. с фр., 7 гл.). – Париж, 1968. – Гл. 5 // Электронная библиотека Music student: [сайт]. – URL: <http://musstudent.ru> (дата обращения: 25.05.2015).

17. Цареградская Т. В. Мессиян и его «Трактат о ритме, цвете и орнитологии» // Труды Москов. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 69. Век Мессияна. – М.: Москов. консерватория, 2011. – С. 154–160.
18. Чебуркина М. Органная музыка О. Мессияна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1994. – 28 с.
19. Энциклопедия живописи. – М.: Трилистник, 1997. – 799 с.

References

1. Antonova O.A. Katolitsizm i iskusstvo XX veka [*Catholicism and the art of the twentieth century*]. Moscow, Mysl' Publ., 1985. 175 p. (In Russ.).
2. Aranovskii M.G. Dva etiuda o tvorcheskom protsesse [Two Studies about the creative process]. *Protsessy muzykal'nogo tvorchestva [The musical creation processes]*. Moscow, RAM im. Gnesinykh Publ., 1994, iss. 130, pp. 56–77. (In Russ.).
3. Gural'nik L.Iu. Simvolika i programmnost' u O. Messiana [Symbols and software from Olivier Messiaen]. *Simvol, simvolicheskoe, simvolizatsiia v iskusstve i kul'ture. Problemy iazyka iskusstva [Symbol symbolic symbolization in art and culture. Problems of language arts]*. St. Petersburg, Russian Institute of Art History Publ., 2001, pp. 9–16. (In Russ.).
4. Zenkin K.V. Slovo v muzykal'nom mire Messiana kak znak "bozhestvennogo prisutstviia" [The word in the music world of Messiaen as a sign of "divine presence"]. *Trudy Moskovskoi gosudarstvennoi konservatorii. Sbornik 69. Vek Messiana [Proceedings of the Moscow State Conservatory. Vol. 69. Age of Messiaen]*. Moscow, Moskovskaia konservatoriia Publ., 2011, pp. 6–22. (In Russ.).
5. Zolotukhina-Abolina E.V. Vasilii Vasil'evich Nalimov [Vasily Nalimov]. Moscow, Direkt-Media Publ., 2014. 155 p. (In Russ.).
6. Il'ina T.V. Istorii iskusstv. Zapadno-evropeiskoe iskusstvo: ucheb. posobie dlia studentov vuzov [Art History. West European art: Textbooks for students universities]. Moscow, Higher school Publ., 1983. 317 p. (In Russ.).
7. Istorii zarubezhnogo iskusstva [History of Foreign Art]. Moscow, Visual Arts Publ., 1980. 458 p. (In Russ.).
8. Kliuev A.S. Ontologii muzyki [Ontology music]. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 2003. 143 p. (In Russ.).
9. Koliadenko N.P. Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniia (na materiale iskusstva XX veka) [Sinestetichnost musical-artistic consciousness (based on the art of XX century)]. Novosibirsk, 2005. 390 p. (In Russ.).
10. Melik-Pashaeva K.L. Tvorchestvo O. Messiana [Creativity of Olivier Messiaen]. Moscow, Music Publ., 1987. 208 p. (In Russ.).
11. Messian O. "Vechnaia muzyka tsveta...": Rech' na konferentsii v Notr-Dam ["Eternal Music colors ...": Speech at a conference at Notre Dame]. *Muzykal'naia akademiia [Academy of Music]*, 1999, no 1, pp. 233–235. (In Russ.).
12. Messian O. Tekhnika moego muzykal'nogo iazyka [Technique of my musical language]. Moscow, Greco-Latin office Iu.A. Shichalina Publ., 1995. 127 p. (In Russ.).
13. Nalimov V.V. Spontannost' soznaniia. Veroiatnostnaia teoriia smyslov i smyslovaia arkhitektonika lichnosti [The spontaneity of consciousness. Probabilistic theory of meaning and the meaning architectonics personality]. Moscow, Prometheus Publ., 1989. 287 p. (In Russ.).
14. Samiuel' K. Besedy s Oliv'e Messianom (perevod s francuzskogo, 7 glav) [Conversations with Olivier Messiaen (translated from French, 7 chapters)]. Paris, 1968. Interview 1. (In Russ.). Available at: <http://musstudent.ru> (accessed 25.05.2015).
15. Samiuel' K. Besedy s Oliv'e Messianom (perevod s francuzskogo, 7 glav) [Conversations with Olivier Messiaen (translated from French, 7 chapters)]. Paris, 1968. Interview 2. (In Russ.). Available at: <http://musstudent.ru> (accessed 25.05.2015).
16. Samiuel' K. Besedy s Oliv'e Messianom (perevod s francuzskogo, 7 glav) [Conversations with Olivier Messiaen (translated from French, 7 chapters)]. Paris, 1968. Interview 5. (In Russ.). Available at: <http://musstudent.ru> (accessed 25.05.2015).
17. Tsaregradskaia T.V. Messian i ego "Traktat o ritme, tsvete i ornitologii" [Messian and his "Treatise of rhythm, color and ornithology"]. Sbornik 69. Vek Messiana. *Trudy Moskovskoi gosudarstvennoi konservatorii im. P.I. Chaikovskogo [Proceedings of the Moscow State Conservatory. Tchaikovsky. Vol. 69. Age of Messiaen]*. Moscow, Moscow Conservatory Publ., 2011, pp. 154–160. (In Russ.).
18. Cheburkina M. Organnaia muzyka O. Messiana: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniia [Organ music of O. Messiaen: PhD. sci. diss.]. Moscow, 1994. 28 p. (In Russ.).
19. Entsiklopediia zhivopisi [Encyclopedia of painting]. Moscow, Shamrock Publ., 1997. 799 p. (In Russ.).