

«ДИАЛОГИ КАРМЕЛИТОК» Ф. ПУЛЕНКА  
В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ  
ФРАНЦУЗСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ.  
ПРОБЛЕМЫ КОНЦЕПЦИИ И ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА

**Ж**енщины медленно поднимаются на эшафот. Одетые в тряпье, лишённые монашеских регалий, они могут противопоставить машине смерти только свою молитву, обращённую к Богородице, – молитву готовности к смерти, надежды на вечную жизнь, молитву о прощении безумного греха палачей. Солдаты в красных колпаках резко заламывают им руки назад, толкают в спину под нож гильотины. Мерно и страшно, в странном спонтанном ритме падает тяжёлый резец. Как эхо – отзвук падающей головы. Синкопы этих падений непредсказуемы и свободно накладываются на ритмо-формулу «шествия на Голгофу» и аккорды смерти, под которые движутся монахини. И чем выше и напряженнее по тональности интонируется молитва *Salve Regina*, тем меньше голосов, поющих ее. Неожиданно на эшафоте возникает фигурка хрупкой девушки. Это Бланш де ля Форс. Она ушла из часовни монастыря, когда в ответ на разграбление обители монахини принимали обет мученичества. Теперь, увидев на эшафоте свою юную подругу Констанс, она, подхватывая молитву, поднимается к ней. Наступает момент прозрения и преображения героини: она преодолевает, наконец, страх смерти, мучивший ее после кончины матери. Палачи равнодушно наблюдают, как она кладет голову на плаху. Последний удар ножа гильотины – последний страшный кластер там-тама, молота, тарелок и колоколов и... молитва обрывается на полуслове.

Так закрывается глава истории, рассказанная в шедевре Пуленка, трагический финал которого потрясает до глубины души. И начинается новый диалог: диалог слушателя и авторской концепции. Сцена казни поражает величием и... обыденностью. Одни, одержимые экстазом веры, готовы, преодолевая страх, принять смерть, для других умерщвление себе подобных – будничная повседневность. Возникает план притчи, обращенной к нам, людям того будущего, о котором грезили ге-

рои событий двухсотлетней давности. Пуленк задается вопросом о том, кто несет ответственность за жертвы революций: палачи, которые ради идеи равенства, братства и счастья всех разворачивают террор по уничтожению инакомыслия, или их невинные жертвы, которые, подставляя «вторую щеку для удара», позволяют себя казнить? Или же смирение и есть тот тихий протест, против которого бессильны тирания и жестокость? Те же идеи волнуют Пендерецкого в оратории *Dies irae*, Бриттена в «Военном реквиеме», Шостаковича в ряде симфоний.

Своевременность сюжета показала и постановочная судьба оперы. После премьер 1957 года в миланском *Ля Скала* (26 января) и парижской Гранд-опера (21 июня) в начале 60-х годов опера прозвучала в театрах Лондона, Вены, Стокгольма, Лиссабона, Чикаго, Женевы, Барселоны, Неаполя. В 90-е годы прокатывается волна новых постановок: «Кармелитки» озвучены в грандиозном Сиднейском театре оперы и балета, затем в «Метрополитен-опера», вновь в Париже, Мюнхене. На гребне этой волны, в преддверии 50-летия создания сочинения, появилась постановка московского театра «Геликон-опера» 2006 года. Общая линия пронзительной трагедии представлена здесь одновременно предельно обобщенно и нарочито буднично. Центром композиции финала стал символический крест. По его наклонно-диагональной сердцевине героини восходят к вершине креста, символизирующей точку перехода из смерти в новую жизнь. Их монашеские одеяния высвечены ослепительно белым лучом прожектора. Этой смертельной белизмой они отстранены от происходящего: во время пения молитвы они уже в мире ином. Напротив, солдаты революции представлены до ужаса буднично: они играют, представьте себе, – в боулинг! Бросок мяча (символа головы) есть удар гильотины, который палачи сопровождают радостным смехом. Смерть для них – это «Ве-

селя игра»<sup>1</sup>. Разрыв между величиим момента принятия мученической смерти и бытовой ситуацией огромен, как разрыв времен, разрыв пространств. Из парадокса революционного безумия мы низвергаемся в парадоксы нашего сюрреалистического бытия. Такая трактовка финала поражает предельным несоответствием «видимого и сущностного», как определила суть метода гротеска Н. Бекетова [1, 127–128].

Опера «Диалоги кармелиток» органично вписывается в историческую вертикаль развития французского музыкального театра. В движении от зрелищных, разнородных по составу «балетов» времен Генриха IV через «комедии-балеты» и «музыкальные трагедии» Люлли, реформаторские оперы Глюка в нем осуществляется становление новых форм **информационно насыщенного и «поливалентного» спектакля** на пути к «большой» опере XIX века, затем к полижанровому и мистериальному синтезу XX века. Через всю эту эволюцию красной нитью проходит историческая тематика, начиная с момента появления в XVII веке **лирической трагедии** как принципиально иного жанра оперного творчества в сравнении с оперой-*seria* в Италии. Ее создатели – Люлли, а затем и Рамо – ориентировались на принципы классической трагедии и в построении симметричной композиции спектакля, и в тематике сюжетов, где ведущее место заняли исторические события с ярко выраженным акцентом на раскрытии героических подвигов героев, готовых всегда принести в жертву свои личные интересы во имя гражданского долга и чести. В опере на уровне целого присутствовали сонатные, сюитные и рондальные [5, 299] закономерности высшего порядка. Принцип обобщения через жанр как разновидность будущего **типологического симфонизма** (термин мой. – Г. К.) возникает уже у Люлли.

Важнейшее значение приобретают исторические сюжеты у просветителей и, прежде всего, у Вольтера. Различные народы были его героями, а их история служила назиданием современникам. В своих трагедиях он вводит **религиозные конфликты**, подготавливая этим религиозно-философский театр XIX–XX веков. Как историк Вольтер не только грамотно и точно воспроизводит исторические ситуации, но и стремится к этнографической и до-

кументальной точности, снабжает пьесы множеством ремарок, динамизируя жанр трагедии. Будучи переводчиком Шекспира, он широко использует его драматургические приемы. Принципы театра Вольтера – многоплановая действенность, драматизм, насыщенность интриги; острота психологических конфликтов (угрызения совести, переживание преступлений, роковые страсти); почти «запредельная» контрастность, когда высокие помыслы и «взлеты» сменяются столь же опешеломляющим «падением», – развивают драматурги XVIII–XIX веков. Воздействуя на лирическую трагедию Рамо, они помогают сформировать сквозные сцены с динамичным интонационно-тематическим прорастанием одного музыкального эпизода в другой, при сохранении композиционной строгости опер Люлли.

Продолжатели Вольтера создают множество интересных произведений, сюжеты которых впоследствии заинтересовывают либреттистов и композиторов XIX века. Так, текст трагедии «Друиды» де Гилье использует Беллини в опере «Норма», «Идоменей» Лемьера станет оперой Моцарта. Сюжетная основа «Вильгельма Телля» де Гилье даст жизнь трагедии Шиллера, операм Гретри и Россини, «Карл IX» Шенье содержит будущий сюжет романа Мериме и оперы «Гугеноты» Мейербера. Драматический театр Просвещения находит отражение в наследии Спонтини. В опере «Весталка», построенной на подлинных исторических фактах, он выступает новатором, находит ряд приемов, вошедших в романтическую оперу: яркая эффектность действия, насыщенность контрастами. Он создает большую французскую арию, привносит в оперу черты структуры оратории, насыщает оперу лейтжанрами марша, хорала, мазурки.

Источником преобразований в романтическом театре стал манифест Гюго, провозгласивший романтизм литературным «либерализмом», двойной целью которого являются свобода искусства и свобода общества [2, 210]. Высшей формой искусства мыслится драма как «концентрирующее», «вогнутое» зеркало внешнего и внутреннего мира [2, 214]. Чтобы не нарушить исходный принцип подражания природе, сюжеты надо искать в переломных **исторических** эпохах, обнажающих противоречия времени, выявляющих суть человека. Главным в театре Гюго становятся принципы драматургии антитез: антиномии прекрасного и безобразного, трагического и комического, реального и фанта-

<sup>1</sup> Так называлась песня Жанекена XVI века об игре в мяч (большой теннис), цитируемая в 4 к. II д. оперы.

тического, воплощаемые в социальных и психологических конфликтах. Принцип антитез дополняется понятием гротеска, выражающего все уродливое, безобразное, морально-отрицательное с помощью скепсиса, иронии, ужаса, трагизма. Парадоксальная амбивалентность облика героев – разновидность гротеска. Окружая прекрасное, гротеск подчеркивает его сияющую красоту. Он ввел также требование местного колорита как категорию характерного.

Новая интерпретация времени, выработанная в эпоху романтизма, вызвала к жизни «художественно-аналитический подход к прошлому» [9, 39], ярким представителем которого был Скотт. В монографии «Историческая опера эпохи романтизма» М. Черкашина анализирует его концепцию, современную Д. Лихачевым и Л. Гумилевым. В синтезе их позиций «квант» истории<sup>2</sup> рассматривается в трех временных проекциях: история «как прошлое», «как настоящее» и «как будущее». Данный подход – следствие романтической трактовки истории как незавершенного, *стихийно-стохастического и пантрагического процесса* (термин Геббеля), *независящего от воли людей* и направленного *к катастрофе*. В одной из работ [4] мною показано преломление этих принципов в театре Мейербера, создателя «большой» французской историко-героической оперы в русле концепции трагедии катастрофы.

Еще В. Стасов высоко оценил наследие Мейербера, особенно «Гутенотов» – «венец» его творчества, где «все ново и неслыханно». По мнению критика, «он привнес в оперу великие сокровища, прежде невиданные и нетронутые: исторический дух эпох и событий, картины народной и национальной жизни, глубоко верно воспроизведенные в мастерски выкованных музыкальных формах физиономии людей, характеры целых масс их, народные обожания и страсти, народные бедствия и страдания, великие драмы борьбы, несчастий и торжеств, любовь, фанатизм, мечты славы, энергию самоотвержения, элегантность, грацию, тонкую красоту, нежность чувств» [8, 682]. У Мейербера опера стала *поливалентной* и *эклетичной* с многослойным, насыщенным событиями внешним действием и остро психологическим внутренним, с контрастом картин и синтезом стилей. Обращаясь к религиозным конфликтам, он резко

<sup>2</sup> Целостный неделимый фрагмент исторического бытия и есть квант истории.

осуждает конфессиональную нетерпимость и фанатизм.

Французский театр XX века вырабатывает новое отношение к истории. Только в драматическом театре формируются мифологическая, экспрессионистическая, экзистенциальная трактовки истории, складывается религиозно-символическая трагедия («Атласный башмачок» Клоделя). Музыкальный театр по-своему реагирует на эти тенденции. Сохраняя за оперой приоритет в воссоздании картин исторического прошлого, он, тем не менее, тяготеет к полижанровости и мистериальности. Драматургические достижения опер Мейербера дополняются воздействием оперных шедевров Мусоргского и Чайковского, соединяются с чертами лирической оперы Гуно, Массне, Сен-Санса.

Первая разновидность такого синтеза – большая народно-историческая музыкальная драма (пример усвоения опыта Мусоргского). Ярчайшие образцы – грандиозные эпопеи «Максимилиан», «Боливар» Мийо, опера «Орленок» Онеггера и Орика. Вторая – театрализованные массовые действия, появившиеся в 30-е годы во время деятельности Народной музыкальной федерации. Это спектакли коллектива авторов (Кеклен, Онеггер, Мийо, Пуленк) на тексты Р. Роллана «14 июля», Э. Ростана «Свобода», воссоздающие грандиозные празднества эпохи Французской буржуазной революции, дошедшие до наших дней. Третья разновидность – полижанровые сочинения в виде обновленной средневековой религиозной мистерии: «Христофор Колумб» Мийо, «Пляска мертвых» и «Жанна д'Арк на костре» Онеггера, «Святой Франциск Ассизский» Мессиана. Четвертая – театрализованная оратория или кантата, например, «Смерть Дантона» Мийо, оратория «Правда о Жанне» Жоливе. Пятая возникает на основе синтеза романтической исторической трагедии с чертами психологической драмы и культового сочинения. Это своеобразная внутренняя полижанровость, ее предтеча – духовные драмы Массне («Мария Магдалина»), библейские оперы Сен-Санса. Гениальным воплощением данной разновидности являются опера «Диалоги кармелиток» Пуленка и «Святой Людовик» Мийо. Наконец, подлинным откровением становятся сочинения исторические по сути, но современные по сюжету, когда историческая летопись пишется на наших глазах. И здесь рядом с «Огненным замком» Мийо оратория «Неизвестный расстрелянный» Нига, посвященные событиям Второй мировой войны.

Среди этих сочинений «Диалоги кармелиток»<sup>3</sup> занимают весьма значимое место. Необычна история их создания. В 1953 году Пуленк получил предложение от театра Ля Скала написать балет о святой Маргарите де Кортон. Во время путешествия по Италии в издательстве Рикорди композитору предложили создать оперу по пьесе «Диалоги кармелиток» Бернаноса, что весьма его удивило. Но автора он лично знал и почитал, о чем упоминает в книге «Я и мои друзья» [7]. Перечитав пьесу, он соглашается.

Пьеса Бернаноса возникла на основе исторического романа Гертруды фон Ле Форт «Последняя на эшафоте», запечатлевшего подлинное событие казни в 1794 году 13 монахинь монастыря кармелиток (когда-то там скрывались героини А. Дюма), которых привела на плаху непоколебимость их веры. Писательница использовала записки оставшейся в живых монахини, надеявшейся стяжать себе славу мученицы. В романе она выведена как сестра Мария, помощница настоятельницы. Автор вводит новую героиню Бланш, дочь маркиза де ля Форс, который был казнен при Робеспьере и действительно имел дочь, ушедшую в монастырь кармелиток после смерти матери. Основание для подобной вольности писательница нашла в книге священника А. Брюно «Правдивая история кармелиток из Компьяна», где говорится о том, что во время казни кармелиток к ним присоединилась неизвестная девушка. Поэтому эпизод смерти дочери маркиза, возможно, является достоверным событием. По мотивам романа доминиканский священник Бринбергер и режиссер Агостини написали сценарий фильма, где добавили от себя образ брата героини – Шевалье. Писателя-неокаатолика Бернаноса они попросили написать для будущего фильма диалоги. Однако в кинофильме Агостини их не использовал, поскольку они были слишком сфокусированы на религиозных и нравственных размышлениях. После смерти Бернаноса его душеприказчик А. Бегин опубликовал диалоги как пьесу для театра.

Так, основой творения Пуленка стали написанные белым стихом диалоги, в которых главный акцент сделан не на событиях, столь динамично воспроизведенных в романе и фильме, а на нравст-

венно-философских поисках. В пьесе жизнь с неутомимой поступью революционного террора врывается в монастырь только во II действии, хотя атмосфера напряженного ожидания трагического грядущего «висит» с самого начала.

И. Медведева так характеризует оперу: «Литературный стиль Бернаноса в „Кармелитках“ гораздо проще, чем во всех прочих произведениях писателя; тем не менее он составляет одну из основных трудностей для композитора; в нем много житейских подробностей. В пьесе отсутствует любовная интрига – автор сосредоточивает свое внимание на душевном состоянии своих героинь» [6, 156–157]. Исследователь рассматривает оперу Пуленка как лирическую музыкальную драму, ее не смущает отсутствие темы любви. Доказывая эту точку зрения, автор полагает, что мир социальный показан недостаточно полно и многообразно: «... на первый план оперы вынесена судьба Бланш, а революционные сцены, такие эффектные в театральной постановке, Пуленк уводит на второй план. Речь о революции заходит лишь в конце второго действия, а лица, представляющие новое правительство, – только эпизодические фигуры» [6, 158]. Композитор всегда был вне политики: «Мое кредо – инстинкт. У меня нет устоявшихся канонов, чем я очень доволен. Я не владею (и слава богу) какой-нибудь определенной техникой письма» (цит. по [6, 159]). Заметим, что высказывание связано с его творческими поисками, а не политическими взглядами.

Действительно, в опере Пуленк, как и Бернанос, не спорит с революционерами, не дает ярких массовых сцен (как в балете «Пламя Парижа» Б. Асафьева или в кантате «Смерть Дантона» Мийо, посвященных событиям 1789–1799 годов). Нет и духовных лидеров революции. Персонажи пьесы – комиссары, офицеры, солдаты – в опере предстают как лица предельно обобщенные, **аллегорические**, но **не второстепенные**. У них не может быть **имени**. Их много, они убежденные исполнители воли вождей. Поэтому, думается, в сочинении достаточно «присутствует» революция. И те три сцены, где героини сталкиваются с революционерами и восставшим народом (сцена экспроприации имущества монастыря – финал II д., сцены в часовне, тюрьме, на улицах Парижа в III д.), и, конечно, главная кульминация (картина казни) красноречиво свидетельствуют о негативных сторонах событий 1789–1799 годов, о беспощадности рево-

<sup>3</sup> Кармелиты – католические монахи одного из нищенствующих орденов, основанного в 1156 году. Название от горы Кармел (Ливанский хребет), где находился их первый монастырь.

люционного трибунала, о ненависти народа по отношению к священству и дворянству, о разгуле террора. Скрупулезность исследования в опере причин революции в диалогах (конфликт маркиза и сына в 1 к. «В библиотеке маркиза де ля Форс», религиозные диспуты настоятельницы и монахинь) говорит о том, что Пуленк пытается вскрыть «нарывы» изнутри, в психологии, духовных идеалах героев.

Поэтому сочинение нельзя считать непричастным к историческим операм, здесь даны три лагеря: аристократия – семья де ля Форс; народ и революционеры – в лице комиссаров, палачей, прокурора, толпы горожан; мир монашествующих. Революция отказалась от Бога. Ее деятели после первых двух лет разгула низменных страстей разбуженного ими народного гнева вынуждены были изобрести некое «Верхнее существо», чтобы привести в относительную норму нравственное состояние общества и прекратить стихийные расправы без всякого разбора. Уже в ходе революции попали под нож гильотины ее создатели – Дантон, Робеспьер и его якобинцы, был убит любимый народом Марат. Революционный террор не щадил никого. Избрав в качестве основы драматургии линию духовно-нравственных размышлений, Бернанос и Пуленк вскрывают причины **краха революции: нельзя построить будущее на бездуховности, безверии, всеобщей ненависти**, когда из недр народных масс вырываются разрушительные силы, а не созидательные, и возникает противоречие «чаемого светлого будущего» и беспредельного падения нравов, что подтвердило в XX веке и наше Отечество.

Покажем, что в опере Пуленка присутствуют приметы исторического театра Гюго и Скотта. Принципы истории «как прошлого» выполнены полностью: точная датировка фактов, хроникальность поворотов сюжета, воссоздание напряженной атмосферы времени, ситуаций и нравов эпохи, еще и музыкально озвученной революционной песенностью, напевами молитв. История «как настоящее» выстроена в виде непредсказуемого ряда событий, в них стихия революции показана экзистенциально: и изнутри – через судьбы главных героев (Бланш, Констанс, матери Генриетты, новой настоятельницы), и извне – в упомянутых эпизодах.

Первые сцены не предвещают масштабности будущей трагедии, хотя в эмоциональных состояниях Бланш, Шевалье появляется ощущение неяс-

ной тревоги. Только с 4 сцены I действия вал трагических, скорбных, затем издевательских эпизодов неумолимо ведет к неизбежному финалу. В центре событий – молоденькая девушка-аристократка Бланш, типично романтическая героиня (проявление принципа истории «как будущего»), она уходит в монастырь, отдавшись неожиданно порыву своей души. Бланш тяжело переживает гибель матери, ее преследуют галлюцинации и приступы ужаса, пугает даже тень слуги. В сцене с братом и отцом она говорит, что каждую ночь словно умирает, «с тем чтобы наутро вновь родиться»<sup>4</sup>. На язвительную реплику брата («если ночью не спишься – значит даме пора замуж») она заявляет, что «надеется обрести покой, поклоняясь Агонии Христа» [10, с. 21, 27]. Отца и брата удивляет ее выбор: кармелиток отличают жесткость, аскетизм послушничества, фанатичное служение вере. Но Бланш непреклонна и готова на лишения. В приемной монастыря в диалоге с настоятельницей она просит дать ей имя «Бланш Агонии Христа».

У кармелиток каждая монахиня принимает на себя имя какой-то святой покровительницы, умершей за веру мученической смертью, включая имена божественной семьи. Среди монахинь: настоятельница мать Генриетта Иисуса; мать Мария Преображения Иисуса; новая настоятельница мать Мария Святого Франциска<sup>5</sup>; мать Жанна младенца Иисуса; подруга Бланш – сестра Констанс Святой Денизы; есть еще Анна Креста. Этот факт символизирует образы монахинь. Исповедуя догмы своего святого, они стремятся испытать его страдания. Даже в бытовом эпизоде (3 к. I д.) они общаются как бы на двух уровнях – собственно бытовом и религиозно-символическом, в будничных разговорах отстаивая позицию своего небесного покровителя. Особенно ярко это передано в беседе Бланш и Констанс. Жизнерадостная, лучистая Констанс вся пронизана светом веры, олицетворяя надежды Бланш. Испытав сиротство, она обрела в монастыре приют, семью, радость жизни, неиссякаемую веру, счастье. Бланш, напротив, проникнута страданием и болью, но «через агонию и смерть Спасителя готова обрести радость новой жизни». Констанс предвидит, что они умрут в один день.

<sup>4</sup> Переводы текста клавира [10] принадлежат автору статьи.

<sup>5</sup> Высшей святостью считается религиозный подвиг стигматов, когда на теле появляются кровоточащие раны Христа, что пережил Св. Франциск. Это и хочет испытать Бланш, чтобы преодолеть страх смерти, в чем сомневается настоятельница.

Первая кульминация – 4 сцена I действия, сцена смерти настоятельницы матери Генриетты. В предсмертном бреду она предрекает скорую гибель и запустение обители, а монахиням – страшную смерть. Она призывает Бланш для благословения, ибо не уверена, что девушка уже готова к избранному поприщу. Беседа духовной матери и страждущей дочери проникнута пронзительной правдивостью. Речь матери Генриетты – страстная проповедь веры, надежды, любви, рассказ об обретении истины, часто прерывающийся криками боли. Кончина настоятельницы оборачивается новой трагедией для Бланш. В начале II действия, когда Бланш и Констанс молятся у гроба покойной, возникает видение матери Генриетты. На шум приходит мать Мария, возвращая девушек к их испытанию – молитве у гроба. Брат Бланш пытается увести сестру от опасности, грозящей духовным лицам в период террора. Но молоденькая послушница дала обет умирающей настоятельнице и не может покинуть монастырь, хотя не чувствует доверия к новой настоятельнице. Узнав о казни отца, она еще более упорно отказывается следовать за братом. Бланш готова к любой, пусть мученической, участи.

Новая республиканская власть в лице комиссаров требует собрать и «вернуть» народу все имеющиеся ценности монастырского обихода, предметы быта, хотя все это монахини добывали трудом и подвижничеством. Делегаты конвента и муниципалитета приказывают кармелиткам покинуть обитель, начать «трудовую жизнь» в деревне. И вот здесь новая настоятельница, человек великой убежденности в вере, призывает монахинь осуществить предназначение кармелиток – принять обет мученичества. Монахини по очереди дают в часовне торжественную клятву. Воспользовавшись суматохой при появлении солдат, Бланш исчезает из монастыря. В опустевшем и холодном доме отца, разграбленном слугами и горожанами, она с трудом пытается приготовить себе пищу. Там ее и находит помощница настоятельницы мать Мария с приказом присоединиться ко всем остальным кармелиткам. Это самый жесткий персонаж из числа монахинь, строго соблюдающий устав и исполнение обетов. Но Бланш, которую вновь охватил ужас смерти, отказывается.

Одна из самых напряженных сцен оперы – сцена в тюрьме, где монахини ждут приговор суда. Они полны тягостными сомнениями и предчувст-

виями, утратили мужество после оглашения страшного приговора. В огромном монологе, наполненном восторженным религиозным экстазом, новая настоятельница вселяет уверенность в слабые души своих подопечных. Ее крепость веры, твердость духа и есть та сила и энергия, которые противостоят смерти. Пытаясь выбраться из Парижа, Бланш случайно узнает о приговоре и устремляется на площадь Революции, где должна произойти казнь. Когда она видит последние шаги на эшафоте любимой подруги Констанс, то «внезапно, словно повинувшись внутренней силе» (ремарка автора), принимает решение умереть вместе с ней. Так сбываются пророчества, свершается искупительная жертва.

Как видим, в сочинении противостоят сила духа и бездуховность, стремление к нравственному подвигу и грубое насилие власти как символы веры и неверия, «горнего» и «дольнего». Все это имеет ярко выраженный религиозно-символический и морально-этический характер. Еще один конфликт сутобо философский – проблема жизни и смерти. Для революционеров смерть – не проблема. Это либо славная, самоотверженная гибель за народное дело (иллюзия искупительной жертвы), либо почти «бытовая» казнь противников и отступников. Для человека же, ищущего истину, смерть есть вечная проблема выбора между смертью-катастрофой или смертью как новой жизнью. Эти конфликты составляют высший символический уровень драматургии и проецируются на систему социальных и личностных (внешних и внутренних) конфликтов. Пройдя мученическую безвинную смерть, каждая из монахинь словно повторяет подвиг Христа и святых: умирает за веру и за подругу, в момент смерти в молитве продолжая служение вере. В их преображенных лицах проступает образ Лика Божьего.

**Нравственные** искания имеют **экзистенциальный** характер и отображаются на **психологическом** уровне драматургии. Чтобы жить по вере, умереть во имя веры, надо состояться человеком: уметь делать выбор по совести и брать на себя ответственность. В опере всего пятнадцать монахинь, их мало, но они могут противостоят тоталитарному государству. Второй аспект психологического пласта – линия отношений внутри семьи де ля Форс (отца и детей, Бланш и Шевалье, проникнутых трепетной любовью) и освященная христианской любовью и милосердием линия взаимоотно-

шений монахинь. Искренне и тепло рисует Пуленк общение Констанс и Бланш. Они, как свет и мрак, жажда жизни и холод смерти, противостоят друг другу и черпают силы друг в друге. Страстно и патетично охарактеризован диалог Бланш и первой настоятельницы, которая понимает глубину мучительных поисков девушки, своей духовной дочери.

Традиционный для исторического театра **бытовой** пласт показан разнообразными штрихами. Он ограничен повседневной жизнью монастыря, обиходом аристократического дома, фрагментами жизни улицы. Но эти штрихи придают действию жизненную достоверность.

«Диалоги кармелиток» отражают религиозные размышления композитора, подчас имеющие мистический оттенок. «У меня нет никакой философии жизни... помимо веры», – говорил он [7, 51]. В преддверии создания оперы и позднее композитор сочинил «Музыку для страстной недели», кантаты «Засуха», «Stabat mater» в 12 частях, Четыре рождественских мотета, несколько мотетов для трех голосов и инструментов. Но ни в одном из произведений он не выразил свои духовные пристрастия так пронзительно, как в данной опере. У Бернаноса его привлекли необычная форма пьесы в виде диалогов-диспутов, оригинальная религиозно-философская концепция и сами дискуссии, которые ведут герои. Поэтому он сопереживает каждой идее, эмоционально ее насыщая, выступает со-творцом и Бернаносу, и Господу Богу, когда обсуждаются истины веры.

Масштабное полотно Пуленка отличает строгая и изящная композиция с чертами рондальности, концентричности. В опере 3 действия, каждое состоит из 4 картин. Интерлюдии между картинами (5) и вступления (7), инструментально-игровые или театрализованные, образуют 12 оркестрово-театральных фрагментов. 12 картин, 12 программно-театральных эпизодов (7+5), 3 действия, 4 картины. Нет нужды говорить о символичности чисел 3, 4, 5, 12 для верующего человека. Эта символика продумана Бернаносом, Пуленк следует ей в музыке. Рондальную структуру целого образует линия «Бланш – семья»: 1–2 картины I действия, 3 картина II действия, 2 картина III действия. При этом вырисовываются две арки: сцены «В библиотеке», «В приемной монастыря». Рондальность создается за счет повторения эпизодов с чертами проповеди, где высказываются обе настоятель-

ницы: 2 и 4 картины I действия, 2 картина II действия, 1 и 3 картины III действия. Драматическая ситуация «ожидания» и состояние напряженного трагического предчувствия пронизывают оперу, достигая кульминации в сцене пророчества матери Генриетты и в сцене в тюрьме.

Это придает сочинению черты **трагедии рока**. В центре композиции – эпизод отпевания и похорон настоятельницы (1 к. II д.) и «программная речь» новой настоятельницы (2 к. II д.), символизирующие смерть и новую жизнь (после смерти). В конце произведения – эпизод вдохновенного восхождения в смерть как в жизнь вечную, освященный чудом преобразования душ монахинь, особенно Бланш. Конец каждого действия – **драматургическая кульминация** и зона **нового конфликта**: смерть первой настоятельницы в I действии, вторжение революционных властей и народа в монастырь в 4 картине II действия. До этого момента социальный конфликт был на втором плане. Третья кульминация – катастрофа-развязка в эпизоде казни. Три кульминации – три яруса, **три вехи восхождения** к символическому финалу при всей его жуткой конкретности. Как и положено в христианской трагедии, зона катастрофы есть **зона преобразования и просветления**.

Опера предельно симфонична. Противопоставление веры и сомнения, жизни и смерти, духовного и мирского дано через систему лейтмотивов, риторических формул, лейтжанров, культовых жанров и форм. Музыкально-тематический конфликт как отражение сил добра и зла раскрывается в противопоставлении вокально-ариозной, культовой сфер, мелодизированной интонации, с одной стороны, и инструментально-конструктивного комплекса, агрессивной декламации окриков, судебных протоколов, с другой. В таком разграничении нашла в какой-то мере воплощение концепция Св. Боэция: *musica humanus* как гармония души – вокальная музыка, а *musica instrumentalis* как дисгармония телесного, земного – инструментальная музыка и близкие ей негативные интонации гнева.

Сфера духовного воплощает в свою очередь философский конфликт жизни и смерти и разделена на молитвы жизни (*Ave Maria*) и интонации смерти (молитвы оплакивания, покаяния). Эти хоровые эпизоды оперы являют собой пример превосходных миниатюрных хоралов. Среди них *Ave Maria* изумляет простотой и безыскусностью

своей мелодии и в то же время обладает глубокой проникновенностью. Хорал *Salve Regina*, напротив, суров и архаичен, символизирует фанатичное упорство и решимость монахинь, с гордо поднятой головой выполняющих свой мученический обет. Мелодия молитвы многократно повторяется, «одевается» в гармонический наряд и достигает экстагического звучания, перекрывая шумный гул толпы и сосредоточивая внимание слушателей только на себе. Трагический пафос молитвы подчеркнут ниспадающими «аккордами смерти», набирающимися по ходу сцены более обширный звуковой объем по вертикали и превращающимися в конце в кластер.

Молитва – медиатор жизни и смерти, Бога и человека. Через молитву христиане достигают божественной благодати и откровения. Молитвенные эпизоды образуют сквозную линию религиозных медитаций, олицетворяющих мифологему пути. **Единственно верный путь** – путь просветленного восхождения к истине, к Богу. Нам не дано познать результат молитвенных усилий – безжалостная смерть прерывает звучащую в оркестре светлую тему надежды на спасение, которая всегда сопровождала Констанс и Бланш, а здесь звучит как символ их соединения в вечности. Все это доказывает вывод о наличии в опере **концепции религиозно-философской (христианской)** трагедии. Дополнительные аргументы: развернутые дискуссионные диалоги, обязательные для такой концепции, наличие системы символов религиозного характера (смерть, вера, надежда, любовь, молитва, дом, храм), которые характеризуют вневременной символический пласт драматургического процесса и его музыкальный инвариант. Проповеднические или пророческие сцены также наполнены религиозной символикой. В сцене галлюцинаций матери Генриетты это символы огня, пожара, разрушающегося храма, в музыке проходят риторические формулы «лабиринта», «креста», «*passus duriusculus*».

**Символическое** значение имеют мотивы веры, крепости веры (в ритме сарабанды), тема светлой надежды (она же лейтмотив Констанс), лейтмотив смерти. Конфликтно противопоставлены лейтмотивы крепости веры и смерти, построенные на жанре сарабанды. Второй хоральный мотив веры на формуле поэта противостоит риторическим формулам лабиринта, *bach*, креста и распятия, также имеющих значение лейтэлементов. Культовый

комплекс содержит разнообразные лейттемы колоколов: набатный перезвон, колокол смерти, похоронный звон, которые создают напряженно драматический фон действия. **Психологический** музыкальный пласт включает лейтмотивы любви брата и сестры, страха и ужаса Бланш, мотивы ее трагической судьбы, дружбы Констанс и Бланш, сострадания Бланш, непреклонности матери Марии. В опере, где сгущены трагические краски, свежо звучат светлая мелодия лейтмотива надежды и темы Констанс. Лейттема надежды проходит в вокальной партии Бланш и Констанс и в оркестре, преподносимая в итоге музыкального процесса, в финале, в виде восходящего терцового ряда тоналностей.

Внешнедейственные лейтмотивы можно разграничить на характеристические (набатный, семьи или отца Бланш, тревоги Констанс, первой настоятельницы, новой настоятельницы) и ситуационные, которые действуют внутри одной картины (песенно-разговорный комплекс комиссаров). Среди лейтмотивов есть экспозиционные и производные. Так, во 2 сцене появляется лейттема первой настоятельницы, которая строится на лейтритме сарабанды с противопоставлением трезвучия и септаккорда и напоминает лейтмотив патера Лоренцо у Прокофьева. В сцене смерти матери Генриетты из нее вырастает один из самых значительных лейтмотивов оперы – тема смерти, которая окончательно оформляется, соединяясь с лейтритмом колоколов и мотивом страха Бланш. В драматургическом отношении данная сцена очень важна: умирая, настоятельница как бы уносит с собой в могилу болезненный страх Бланш («умирает вместо нее»). Это внушает остальным и новая настоятельница, призывая умереть бесстрашно, всем вместе, ибо их грехи искупил не только Христос, но и мать-настоятельница. Пуленк использует также симфонический прием Мейербера – развернутые темы-эмблемы ситуаций, которые подчас во вступительных интермедиях оркестра обобщают одни и предвосхищают другие сцены. В последней группе большое место принадлежит лейтжанрам песни, скерцо-токатты, марша, хорала, фанфары, гимна революции, инструментального наигрыша.

Вокальные партии просты, выдержаны в характере особого рода напевной декламации. Выпуклые речитативы чередуются с короткими ариозными построениями, но четкой грани между ними провести нельзя, происходит скрещивание декла-



мационной и ариозной линий, вращение одной в другую. Наряду с этим в «Диалогах» присутствуют и свободно построенные, с гибкой переменчивой ритмикой речитативно-декламационные фрагменты, в которых композитор идет за естественной интонацией обыденной разговорной речи, сохраняющей специфику французского языка, торпливой гортанной речи, в большинстве случаев не поддерживаемой аккомпанементом. Автор находит возможности передать через узнаваемый процесс интонирования индивидуальность каждого из героев. Такая манера письма во многом продолжает прочтение текста у Дебюсси, имя которого запечатлено в посвящении вместе с именами Монтеверди, Мусоргского, Верди.

Мелодико-гармоническая текучесть развития компенсируется упомянутыми структурными закономерностями. Элементы строфичности, рондообразности, трехчастности присутствуют уже в тексте Бернаноса и образуются за счет повторов сценических ситуаций, мест действия. У Пуленка это дополнено повторами тональностей, тематических и интонационных элементов. Роль реминисценций, арок между актами и реприз выполняют неоднократно воспроизводимые комбинации лейттем и лейтгармоний, благодаря чему осуществляется симфонизация, характерная в XX веке для Мийо и Хиндемита [3, 23–24].

Широко применяет композитор различного рода остинато и органное пункты. Яркий прием – синкопированное ритмическое остинато, накладываемое на другой музыкальный материал и динамизирующее драматургический процесс как в сцене смерти настоятельницы, так и в финале. С той же целью автор использует гармонические средства. В 4 картине I действия добавочное остинато выражено многократным повторением аккордов тонического и уменьшенного трезвучий. На его основе возникает лейтмотив смерти. Отличительной чертой гармонического языка Пуленка является столкновение в одном фрагменте простых и сложных по структуре созвучий, которое служит средством раскрытия психологического подтекста или драматургического противопоставления гармоничного духовного мира монахинь и символов власти, насилия, порока. Например, ряд аккордов – громоздкие секстаккорды, медленно нисходящие по полутонам (фигура *rassus duriusculus* на органном пункте E) – призван показать изломы судьбы Бланш.

Итак, опера Пуленка «Диалоги кармелиток» наследует многие традиции, начиная с «Коронации Пошпей» Монтеверди и лирической трагедии Люлли, где ведущее значение имел мелодизированный речитатив. Композитор опирается также на метод индивидуализации речитатива, использованный Дебюсси в опере «Пеллеас и Мелизанда», в которой вокальные партии возникают на основе воплощения интонаций прозаической речи. Однако пафос трагической драматургии заставил Пуленка использовать формы патетического или психологически напряженного речитатива, характерные для театра Верди и Мусоргского. С другой стороны, структурная логика композиции возрождает принципы театра Люлли в сочетании с экспрессией масштабных симфонических обобщений XIX–XX веков, начиная с опер Вагнера.

Композитор синтезирует различные исторические типы драматического и оперного театров. Здесь явно присутствуют черты «большой» исторической романтической оперы Мейербера, черты трагедии рока, народно-музыкальной драмы Мусоргского, интимность лирического театра. Параллель с Мусоргским возникает и в некоторых интермедиях (разговоры на улице в III д.), в сцене смерти настоятельницы, в трактовке хора, распадающегося на подвижные микрогруппы. Роль символического драматургического пласта заставляет вспомнить театр Вагнера и Дебюсси, а гротескные фигуры народных «представителей» – приемы сатиры в операх Шостаковича. Дискуссионный характер процесса, его философичность и особенности развязки указывают на значительное влияние театра Вольтера, Мейербера, религиозно-философских концепций Клоделя: **преодолеть греховность мира**, погрязшего в революционном терроре, можно только **усилиями веры**, совершенствованием личности каждого человека, устремленной к высшей истине, будь то монах или солдат, аристократ или армейский офицер, интеллигент или крестьянин.

Широкий круг ассоциаций свидетельствует о сложном культурно-историческом синтезе, сплетающем в этом сочинении различные оперные модели и концепции. Каждая из них, образуя свой смысловой слой, покрывает прекрасную музыкальную ткань оперы, пронизанной глубоким трагизмом и беспокойством за судьбы мира, в котором революционная или военная стихия, как извержение вулкана, сметает гармонию бытия, заставляя

человечество возвращаться к своим ошибкам, испытывать боль и страдание. Пуленк и Бернанос учат искать выход в смирении и вере, но гордыня человеческая, увы, безмерна. Будущие поколения, несомненно, «откроют Пуленка в его произведениях

таким, каким он был: влюбленным в жизнь, насмешливым, добрым, нежным и дерзким, меланхолическим и искренним мистиком, монахом и... мальчишкой» [7, 23].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бекетова Н. Смеховой мир опер Шостаковича (к проблеме содержания гротескной концепции) // Вопросы музыкального содержания: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. М., 1996. – Вып. 138.
2. Гюго В. Собр. соч. в 10 томах. М., 1967. – Т. 10.
3. Калошина Г. Особенности симфонизации монументальных вокальных сочинений Артура Онеггера. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1987.
4. Калошина Г. Оперное творчество Глинки и западноевропейская опера первой половины XIX века // Южно-Российский музыкальный альманах–2004. Ростов н/Д, 2005.
5. Конен В. Театр и симфония. М., 1967.
6. Медведева И. Франсис Пуленк. М., 1989.
7. Пуленк Ф. Я и мои друзья. М., 1978.
8. Стасов В. Искусство XIX века // Стасов В. Избранные сочинения в 3 томах. М., 1952. – Т. 3.
9. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. М., 1989.
10. Francis Poulenc. Dialogues des Carmelites. Opera en 3 Actes et 12 Tableaux. Clavir. Paris, 1957.