

Опера Ф.Пуленка "Диалоги кармелиток" как концепция интонируемого смысла

Азарова Валентина Владимировна

доктор искусствоведения

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

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

Azarova Valentina Vladimirovna

Doctor of Art History

Professor, department of Organ, Harpsichord, and Carillon, St. Petersburg State University

199034, Russia, Saint Petersburg, Universitetskaya Naberezhnaya 7-9

✉ azarova_v.v@inbox.ru



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

Аннотация. Предметом исследования является логика развития «внутреннего действия», которая формирует концепцию интонируемого смысла, рассматриваемую как синтетическое, скоординированное целое. Это действие на сцене, музыкальная композиция, многомерное пространство музыкальной драматургии, анализируемые в контексте художественного мышления второй половины XX века, в русле тенденции католицизма во французском музыкальном театре. Целью работы является герменевтическая реконструкция процесса формирования названной концепции методом детального анализа de visu нотного текста произведения. Применены понятийно-критические исследовательские методы к контекстам идей Ж. Бернаноса и композиторских идей Ф. Пуленка. Используются методы историко-теоретического анализа музыкальных произведений, в частности, теории музыкальной интонации. Впервые на русском языке изложены связи музыки оперы Пуленка с католической традицией, определены жанровые коды интонационно-тематических комплексов оперы; определена функция декламационно-речевых интонаций, составляющих динамическую основу творческого процесса композитора. Обнаружены параметры композиции Пуленка, имеющие элементы общности с принципами композиции К. Монтеверди, Дж. Верди, М. Мусоргского и К. Дебюсси — музыкантов, которым посвящено произведение. Исследована проблема структурирования музыкального времени в опере. Определены векторы развития музыкального смысла, воздействующие на формообразование и формирование драматургической концепции интонируемого смысла, существенные составляющие интонационной фабулы произведения, носители музыкального смысла. Рассмотрены новые способы взаимодействия регулярных и нерегулярных метроритмических элементов, варьируемых сквозных интонационно-тематических комплексов, участвующих в логической организации целого. Дано новое истолкование взаимодействия основных интонационно-драматургических сфер: литургической, метафизической тревоги и страха смерти, социальных трансформаций, благодати Святого Духа.

Ключевые слова: опера, диалоги кармелиток, Франсис Пуленк, композиция, драматургия, интонация, логика, смысл, христианство, контрапункт

DOI: 10.7256/2454-0625.2017.12.24872

Дата направления в редакцию: 02-12-2017

Дата рецензирования: 06-12-2017

Дата публикации: 12-12-2017

Abstract. The subject of the research is the unfolding of 'internal action' that makes the concept of intoning message viewed as a synthetical coordinated phenomenon. This is a stage action, musical composition, multidimensional space of musical dramaturgy analyzed in terms of the artistic thinking of the second half of the 20th century in line with the Catholicism tendency in the French musical theatre. The purpose of the research is to perform a hermeneutical reconstruction of the process of developing the aforesaid concept by using the method of a detailed de visu analysis of a note text. In her research Azarova has applied conceptual critical research methods to analyzing the ideas of Georges Bernanos and composition ideas of Francis Poulenc. The author of the article has also used the methods of historical and theoretical analysis of musical compositions, in particular, the theory of musical intonation. For the first time in the Russian academic literature the author analyzes connections between Poulenc's opera music and Catholic tradition, defines genre codes of intonational-thematic opera elements and describes the function of declamatory voice intonations comprising the dynamic basis of the composer's creative process. The author also discovers parameters of Poulenc's compositions that have common elements with the composition principles used by Claudio Monteverdi, Giuseppe Verdi, Modest Mussogorsky and Claude Debussy, i.e. musicians the opera is devoted to. The author of the article also touches upon the problem of structuring the musical time in the opera, defines vectors for the development of the musical message that influence the formation of the dramaturgical concept of the intoning message, essential elements of the intonational fable and bearers of the musical message. Azarova analyzes new ways of interaction between regular and irregular rhythmic elements, variable pervasive intonational thematic units participating in the logical organisation of the whole. The author also gives a new interpretation of the basic intonational dramaturgical spheres: liturgic, metaphysical anxiety and death fear, social transformations, gifts of the Holy Spirit.

Keywords: Christianity, sense, logic, intonation, dramaturgy, composition, Francis Poulenc, opera, Dialogues of the Carmelites, semantic counterpoint

Опера Франсиса Пуленка «Диалоги кармелиток» написана на текст известного французского католического мыслителя, писателя, публициста и общественного деятеля Жоржа Бернаноса (1888–1948). В лекциях и беседах, прочитанных автором в 1946–1947-х годах, рассмотрены проблемы возвращения современному человеку утраченной им духовной свободы и проявления «божественной экстравагантности Духа — Духа, который дышит, где хочет». [\[1, с. 147, 264\]](#). Разработка проблемы нравственной свободы человека расширила пространство духовного смысла в христианской литературе и искусстве XX века. В пьесе Бернаноса «Диалоги кармелиток» (1948) факт из истории французской революции 1789 года представлен в свете христианского видения мира. Бернанос показал духовный путь монахинь-кармелиток из города Компьень, ставших жертвами революционного террора 1794 года, как парадигму жизни/смерти и бессмертия мучениц, причастных к Вселенской церкви. Смысл пьесы заключен в обнаружении воздействия благодати Святого Духа на сознание и нравственное поведение монахинь Кармеля, добровольно принявших мученическую смерть на гильотине; передача

благодати показана как главное событие в жизни и смерти главной героини произведения — молодой монахини Бланш де Лафорс. [2, с. 63].

Сочиняя «Диалоги кармелиток» по заказу миланского театра La Scala в период 1953–1957-х годов, Пуленк неотступно следовал логике художественного смысла пьесы, сохраняя максимальную близость к тексту Бернаноса. Это проявилось, в частности, в особенностях композиции, в структурировании музыкального материала. Опера состоит из трех действий и двенадцати картин; между картинками имеются семь Интерлюдий (две оркестровые Интерлюдии в I действии и пять, включающих действие на сцене, — в II и III действиях).

В 1953 году, в «Беседах» с Клодом Ростаном, Ф. Пуленк выразил собственное понимание смысла пьесы Бернаноса: «Если эта пьеса о страхе, то равным образом, по-моему, также о благодати и о передаче благодати». [3, с. 76]. О духовном смысле пьесы Пуленк писал другу — певцу Пьеру Бернаку (баритон) 19 августа 1955 г. [4, с. 827]. Стратегии многогранного истолкования идей, высказанных Пуленком, в каждом структурном элементе оперы и во взаимосвязи ее композиционных составляющих соответствует логика развертывания музыкального смысла или «внутреннее действие» — процесс, в котором «музыка существует помимо слов» (выражение И. Стравинского).

В музыкальной драматургии оперы функционируют сквозные варьируемые темы, ритмоинтонационные тематические комплексы, «ритмические персонажи» и звуковые символы, которые характеризуют изменения психологических состояний героев, раскрывают и комментируют эмоционально-психологический подтекст происходящего и выступают в качестве основополагающих смысловых параметров оперы. Многоуровневое музыкально-драматургическое целое «Диалогов кармелиток» Пуленка — концепция интонируемого смысла, основанная на сосуществовании и взаимодействии образно-смысловых интонационно-драматургических сфер, обобщающих явления синтетического вокально-симфонического целого произведения. К ведущим сферам музыкальной драматургии оперы принадлежат: литургическая сфера; сфера метафизической тревоги и страха смерти; La Grâce (сфера благодати Святого Духа и передачи благодати); сфера социальных трансформаций.

Среди сквозных варьируемых структурных единиц оперы находятся тематические комплексы: *смерти; экзистенциальных вопросов и молитвенных вопрошаний к Богу; метафизической тревоги; социальных трансформаций; страха; Бланш; Констанции; Настоятельницы монастыря госпожи Лидуан; материи Марии от Воплощения; мирной обители; монашеского послушания; тема утешения и надежды.* Наряду с варьируемыми сквозными тематическими структурами в музыкально-драматургическом развитии оперы функционируют тематические элементы, принимающие активное участие в развертывании музыкального смысла. Например, *мотив прощания Шевалье и Бланш; тема активных действий матери Марии; тема святых и мучеников; тема передачи благодати Святого Духа; тема дарованных привилегий Пресвятой Девы Марии Кармельской; тема «желание мученичества»* и другие.

В процессе развертывания музыкальной драматургии оперы образно-семантические, формообразующие, композиционные функции симфонического обобщения и «обобщения через жанр» (А. Альшванг) выполняют отдельные тематические структуры, имеющие жанровую основу: это колыбельная песня, ассоциируемая с образами сна (смерти), и французская революционная массовая песня *Ça ira*. К семантически значимым звуковым образам «Диалогов кармелиток» с обширным диапазоном музыкально-исторических

ассоциаций принадлежат: пространственный звуковой символ креста; образы колокольного звона — набата и удары погребального колокола на сцене.

Семантический контрапункт духовного и социально-исторического аспектов драматургии является особенностью пьесы Ж. Бернаноса «Диалоги кармелиток» и многомерного пространства музыкальной драматургии одноименной оперы Ф. Пуленка. В антиномичном единстве названных параметров действия на первом плане находится аспект духовной жизни монахинь-кармелиток. Христианский концепт благодати Святого Духа обобщает смысл музыкальных элементов литургической сферы оперной драматургии, что определяет принадлежность этой лирико-психологической, трагедийной концепции к явлениям «оперного католицизма» (выражение М. Мугинштейна) в музыкальном театре XX века. Духовное измерение является ведущим семантическим и композиционным аспектом оперы Пуленка. «Социальное измерение», содержащее фрагмент текста подлинного исторического документа 1794 года («Акта Революционного Трибунала» о смертной казни сестер-кармелиток), оказало решающее воздействие на формирование художественной концепции оперы.

I действие

1 картина I действия. Действие на сцене

Пуленк объединил в 1 картине содержание двух сцен Пролога пьесы Ж. Бернаноса. Композитор указал место и время действия: «Библиотека в парижском особняке маркиза де Лафорс. Апрель 1789 года. Слева видна двустворчатая дверь; справа находится небольшая дверца. Большой камин. Окно расположено в глубине помещения. Роскошное убранство». [\[5, с. 1\]](#). В момент поднятия занавеса Маркиз дремлет в просторном кресле «бержере» стиля эпохи Людовика XV. Стремительно входит Шевалье, который разыскивает младшую сестру.

Сцена 1. Своим шумным появлением Шевалье нарушил отдых только что погрузившегося в сон отца (Маркиз был вынужден пренебречь послеполуденным отдыхом из-за визита двоюродного брата). Маркиз недоумевает, почему Шевалье не узнает у служанок, где Бланш; отец желает знать: что нужно Шевалье от Бланш?

Принеся извинения отцу, Шевалье рассказывает ему о том, что Роже де Дамас (брат Маркиза) по пути к себе домой дважды возвращался, чтобы избежать столкновения с взбунтовавшейся толпой (пронесли слухи, что бунтовщики в скором времени сожгут чучело фабриканта Ревейона на Гревской площади).

Маркиз, рассеянно слушая Шевалье, благодушно рассуждает: «Этой весной дешевое вино подогреет головы, но это все пройдет...».

Шевалье высказывает отцу опасение по поводу экипажа Бланш, поскольку дядя, возвращаясь, видел, как карету Бланш остановила толпа на перекрестке Бюсси. Маркиз отвечает, что видения с участием кареты и охваченной паникой толпы часто беспокоят его во сне. Маркиз вспоминает случай, произошедший пятнадцать лет назад, в апреле 1774 года, когда в толпе парижан, собравшихся по поводу празднования свадьбы Дофина, вспыхнул пожар. Началась паника. Карета, где находилась супруга маркиза, подверглась нападению бунтовщиков. Смертельно напуганная маркиза вскоре после возвращения домой скончалась, родив Бланш.

Извинившись перед отцом за свое взбалмошное поведение, Шевалье слушает его воспоминания. Маркиз уверяет сына в том, что с Бланш не случится никакой беды: его карета вполне надежна, кучер Антуан служит ему уже более двадцати лет. Шевалье

заявляет, что он опасается не за физическую безопасность Бланш, а за ее расстроенное воображение. Маркиз считает, что юная девушка имеет право до замужества быть боязливой; счастливое замужество и появление детей устроят все опасения. Тревоги за здоровье и жизнь Бланш — это необоснованные страхи, которые могли бы оказаться под стать суеверному селянину... Бланш всегда казалась отцу бодрой и веселой. Шевалье возражает отцу. Он читает в глазах Бланш болезненный страх. Маркиз считает, что все тревоги Шевалье рассеются, когда он увидит сестру, а та позабудет о своем страхе. Тема разговора глубоко волнует Шевалье. Он утверждает, что страх подтачивает Бланш, как червь, уничтожающий фрукт. Маркиз склонен отнести тревоги сына к ребяческим домыслам.

Сцена 2. На пороге внезапно появляется Бланш. Маркиз с облегчением сообщает ей, что брат ждет ее возвращения. Бланш нежно отвечает: «Мой брат очень добр к Зайчонку». Вступив в разговор с сестрой, Шевалье узнает, что в карете, окруженной толпой, Бланш держалась «как боязливая персона». Шевалье рассказывает, что Роже де Дамас видел из своей кареты окно экипажа Бланш, и вид племянницы показался ему спокойным, но сильно испуганную Бланш отделяла от нахлынувшей толпы лишь дверца кареты. Ей кажется, что подобное испытывает человек заходя в ледяную воду по шею...

Утомление Бланш так сильно, что она, едва не лишившись чувств, удерживается за спинку стула. Объяснив свою усталость долгой поездкой в монастырь и попросив разрешения у Маркиза покинуть его и Шевалье, чтобы немного отдохнуть перед ужином, Бланш направляется к выходу.

Беспокоясь, Шевалье советует сестре не оставаться одной в темноте; он напоминает, что в детстве Бланш говорила: «Каждую ночь я умираю, чтобы воскреснуть утром». Остановившись на пороге, Бланш с волнением говорит о страхе Христа в час смерти: «Каждая ночь, в которую мы погружаемся, — это ночь Святой Агонии, но есть единственный день. Это Святая Пасха». [\[5, с. 22\]](#). Произнеся эти слова, она выходит.

Маркиз и Шевалье озадачены: что означает сказанное? Маркиз считает, что воображение Бланш не имеет пределов. Шевалье отправляется проверить, распрягли ли лошадей, и расспросить кучера, возившего Бланш в Компьень. Задремавший Маркиз остается в своем кресле.

Сцена 3. Внезапно раздается крик Бланш. Маркиз вскакивает, бросается к двери и зовет на помощь. В тишине слышатся шаги приближающегося слуги Тьеры, который докладывает хозяину, что он разжигал факелы, когда мадмуазель Бланш вошла в комнату. Слуга думает, что Бланш сначала увидела тень на стене... Тьеры занавешивал окна...

Сцена 4. Бланш, мертвенно бледная, появляется на пороге. Ее голос, поза обнаруживают решительность и смирение; вместе с тем, в изменившемся выражении ее лица заметна обреченность. Маркиз ласково утешает дочь, говоря, что ничего, к счастью, не произошло. Называя его самым добрым и любящим отцом, Бланш отвечает: «Отец, на свете не происходит ничего несущественного, в чем не проявлялась бы воля Господа...». [\[5, с. 25\]](#).

Бланш просит отца позволить ей принять послушание в монастыре кармелиток. Стараясь не обнаружить удивления, Маркиз говорит о набожной экзальтации добродетельной дочери, о том, что не стоит идти в монастырь из-за досады по поводу мелкого недоразумения — испуга. Бланш твердо заявляет, что не могла бы жить в мире шума,

суеты, испытаний. В монастыре она надеется избавиться от мучительного страха, и тогда все увидят, на что она способна. Маркиз отвечает дочери: «Моя дорогая! Только Вы сами можете рассудить, является ли испытание для Вас непомерным, или же — нет». [5, с. 29].

Встав на колени, Бланш отчаянно умоляет Маркиза оставить ей надежду на возможность избавления от главного несчастья ее жизни (страха). Бланш верит в то, что ее предназначение состоит в монашеском служении. Посвящая Богу свою жизнь, она все оставляет, отказывается от всего, чтобы снискать благодать Святого Духа. Задумавшись, Маркиз гладит ее по голове.

Атмосфера тревоги и неопределенного беспокойства в особняке Маркиза вызвана переменами в социально-политической жизни Франции в период революции 1789–1794 годов; одновременно изменяются взаимоотношения отца с подростками детьми. Постоянный страх и болезненное отчаяние Бланш формируют эмоционально-психологический подтекст происходящего.

Музыкальная композиция, «внутреннее действие», музыкальная драматургия 1 картины I действия

Изменения эмоционально-психологических состояний героев формируют и определяют развитие музыкального смысла произведения (его *внутреннее действие*). Логика развития «внутреннего действия» формирует концепцию интонируемого смысла как в каждом структурном компоненте произведения (сцена, картина, Интерлюдия, действие), так и в опере в целом. В музыкальной драматургии оперы «Диалоги кармелиток» доминирует христианский концепт благодати и связанные с ним явления обретения благодати, передачи благодати Святого Духа. В процессе разворачивания звуковой ткани произведения функционирует тематический комплекс благодати (*La Grâce*), сублимирующий основные смысловые интонации оперы. Тематический комплекс благодати получает сквозное варьированное развитие, выполняя драматургическую функцию симфонического обобщения, а также обрамления музыкальной формы. Интонационно-тематический комплекс благодати изложен в первых четырех тактах оперы в виде восходящей мелодической последовательности: I — III — VII (н) — I ступеней в ладу минорного наклонения (е). Названный комплекс и его варианты преобразования формируют одноименную обобщенную интонационно-драматургическую сферу *La Grâce*. (К данной сфере также принадлежат варьируемые темы оперы: *передачи благодати, святых и мучеников, дарованных привилегий Пресвятой Девы Марии Кармельской*).

Мотивный комплекс I — III — VII (н) — I функционирует в двух произведениях, обладающих общностью духовного смысла. В 1937 году комплекс I — III — VII (н) — I был найден Пуленком для завершающего мотива с латинским текстом «Dona nobis pacem» в *Agnus Dei* (V часть, a-moll) мессы G-dur, написанной для смешанного хора *a cappella*. В качестве сквозной варьируемой темы интонационный комплекс *благодати* завершает оперу «Диалоги кармелиток» созвучием с — es — b — c (I — III — VII (н) — I).

В экспозиции оперы (сцена 1) представлен сквозной варьируемый интонационный комплекс темы *социальных трансформаций*, которая формируется в процессе разворачивания «внутреннего действия». Данный комплекс образован нисходящим движением параллельных секстаккордов в оркестровой партии (2 такта до ц. [3]). [5, с. 3]. Названный тематический элемент завершает вокальную фразу Маркиза о свойственном человеку его возраста стремлении хранить верность сложившимся привычкам;

варьируемый элемент формируемой темы *социальных трансформаций* обнаруживает присутствие тревожных симптомов перемен в повседневной жизни Маркиза и его семьи. Интонационно-драматургическая сфера социальных трансформаций в опере «Диалоги кармелиток» объединяет аспекты музыкального смысла, связанные с показом вторжения якобинской власти в светскую и религиозную жизнь французской нации; террор якобинцев был прекращен 9 термидора, с окончанием режима Робеспьера, через 10 дней после казни 16 монахинь-кармелиток. [3, с. 46-47]. Одна из монахинь (мать Мария от Воплощения) осталась в живых. Она описала историю казни сестер-монахинь, ставших невинными жертвами революционного терроризма. Энергичный варьируемый мотив у медных духовых инструментов (*ff*) служит вступлением к вопросу Маркиза: «Но что Вам нужно от Бланш?» (ц. [4]). Данный мотив в опере является элементом музыкальной характеристики одной из главных героинь оперы — матери Марии от Воплощения. Вокальная партия Шевалье (ответ Марикизу) изложена на фоне семантически значимого тематического комплекса *страха* (ц. [4], такты 5-6). В секвентном изложении варьируемого в партиях высоких струнных и духовых инструментов сквозного тематического комплекса представлена «ломаная» последовательность хроматических созвучий (*pp*); шаг секвенции равен полутону; верхние голоса тематического комплекса *страха* содержат два восходящих «шага» на большую секунду. Возвратное появление тематического комплекса *страха* завершает эпизод воспоминаний Маркиза о несчастном случае, ставшем причиной смерти его жены. Повтор варьируемого тематического комплекса *страха* (ц. [12]) обнаруживает развитие музыкального смысла произведения: тревогу Шевалье, опасавшегося за Бланш, которая охвачена внутренним страхом («как бывает обледеневшей сердцевина дерева...»). [5, с. 13]. Партия Шевалье изложена в контрапункте с варьированным тематическим комплексом *страха* (*pp*).

Первое появление ритмоформулы сквозной темы *смерти* в оркестровой партии (ц. [14]) расширяет область музыкального смысла. [5, с. 13]. Варьируемые тематические элементы *страха* и *смерти* формируют в опере «Диалоги кармелиток» обобщенную интонационно-драматургическую сферу метафизической тревоги и страха смерти, музыкальное содержание которой определяет «эмоционально-психологический настрой и характер внутреннего "я" произведения» [6, с. 47].

В звуковом пространстве сцены 2 (диалог Шевалье и Бланш) впервые возникает оркестровая тема Бланш — обобщенная «формула» внутреннего мира главной героини. В разработке способов музыкально-театральной декламации, методов произнесения и интонирования слова Пуленк опирался на новаторские достижения вокальной музыки М. Мусоргского и К. Дебюсси. Вокальная партия Бланш содержит интонации речевого интонирования и широкой оперной кантилены, которые формируют неповторимо индивидуальный мелодический облик оркестровой темы Бланш (рисунок вокальной партии дублируется верхними голосами оркестровой партии). Интонационный комплекс темы Бланш включает мелодический распев, состоящий из двух ритмически сходных фраз: «Боже мой, это может быть опасно, как холодная вода на глубине, которая перехватывает дыхание, когда Вы вошли в нее по шею...». Эмоционально выразительные мелодические интонационные ходы на октаву вверх в вокальной партии уравниваются октавными ходами в противоположном направлении; мелодическая линия поддержана аккордовой вертикалью, образованной терцовым сопоставлением тональностей далекой степени родства (*Es* — *C* — *A*).

Мелодический рисунок вокальной партии Бланш в 1 картине I действия обладает дифференцированной динамикой: усиление драматического тонуса наступает при экспрессивном интонировании слов («Пасха», «Агония Иисуса»), когда от способа

интонирования названных слов (путем акцента и повышения тесситуры) изменяется интонационный облик и направление мелодической линии, а также обнаруживается смысл интонируемого слова. Пуленк проявил совершенное владение искусством органично объединять вокальные реплики Бланш, усиливать и уменьшать интенсивность тона, избегая «формального» речитатива. Интонационно гибкая мелодическая линия, обнаруживающая движение мыслей и чувств героини, неразрывно связана с изложением оркестровой партии. Пуленк делает необходимую смысловую паузу в речи Бланш, акцент и повышение голоса на ключевом слове, на отдельной фразе, подчеркивая интонационным изгибом вокальной линии смысловой подтекст происходящего.

Тематический комплекс *метафизической тревоги* в сцене 2 представлен в соединении с ритмоформулой *смерти* в партиях духовых инструментов (низкие деревянные и духовые с сурдинами, *ppp*). Содержащий тритоны многозвучный аккорд с форшлагом — инвариантный тематический элемент — изложен половинными длительностями (4 такта до ц. [23]). Голоса аккордовой вертикали соединены межтактовыми лигами. «Статичность» гармонической вертикали тематического комплекса *метафизической тревоги* отчасти преодолена характерным повтором восходящей синкопированной мелодической формулы в басу (ритмический акцент перенесен на начало второй и третью доли такта). Сквозной тематический комплекс *метафизической тревоги* включает семантически значимый элемент музыкального содержания — долгую паузу с фермой (более полутора тактов). Данная фигура молчания (полтора такта до ц. [23]) комментирует смысл происходящего: молитвенный контекст слов Бланш, назвавшей имя Христа.

Интонационно-драматургическая сфера метафизической тревоги и страха смерти расширяется за счет добавления оstinatного мотива в четырехдольном движении равными четвертями (ц. [27]). [5, с. 25]. Названный «ритмический персонаж» имеет сквозное вариантное развитие в музыкальной ткани оперы. В сцене 3 варьируемый тематический комплекс *смерти* служит семантическим вектором «внутреннего действия», определяющего направление избранного Бланш пути монашеского служения. [5, с. 25]. Появление ритмоинтонационных элементов темы *смерти* опережает ход событий, определивших судьбу Бланш. В сцене 4 ритмоформула темы *смерти* и тематический комплекс *благодати* (I — III — VII (н) — I), чередуясь в партии оркестра, сопровождают эмоционально выразительные фразы вокальной партии Бланш, посвящающей свою жизнь Богу. Музыкальная атмосфера финала 1 картины складывается на основе синтеза нравственно-психологического и лирического аспектов драматургии; доминирует тонкий лиризм.

В 1 картине I действия Пуленк разрабатывает дифференцированную и глубокую эмоционально-психологическую характеристику образа главной героини Бланш. Исследователь Ж. Солье отметил: «Это *странное* поведение Бланш подводит нас к пониманию сути ее характера и даже всего произведения. Бланш — это *страх*, которому смотрят в лицо, и к нему привыкают, пытаясь его превозмочь». [3, с. 10]. Данное определение близко известному высказыванию Бернаноса о страхе смерти, переживаемом каждым человеком перед кончиной. В эпиграфе к пьесе «Диалоги кармелиток» сказано, что страх человека — это «дитя Господне, искупленное в ночь Страстной Пятницы». [2, с. 11]. В соответствии с идеей Бернаноса Пуленк обнаружил эмоционально-психологический импульс страха смерти, определяющий строй чувств и мыслей Бланш, молитвенно устремленных к предсмертной агонии Христа. Мучительное переживание страха смерти объясняет сделанный Бланш выбор имени для монашеского

служения в монастыре (сестра Бланш от Смертной муки Христовой).

2 картина I действия. Действие на сцене

В монастыре с Бланш беседует Преподобная мать-настоятельница мадам де Круасси, которая тяжело больна. Она спрашивает Бланш: «Что влечет Вас в Кармель?». Услышав ответ соискательницы («героизм»), монахиня начинает ей объяснять правила, соблюдаемые в монастыре. Упомянув о строгости устава и об опасности заблуждений тех, кто не знает истинного назначения монашества, Настоятельница ясно излагает главную мысль о единственной цели существования монахинь — молитве.

Несмотря на сильное утомление, Настоятельница не осталась равнодушной к внутренней беспомощности Бланш. Понимая, что душевная слабость не может препятствовать христианскому спасению, Настоятельница сказала Бланш: «Возможно, Он (Христос) хочет испытать не силу Вашу, но слабость». [5, с. 46]. Преподобная мать поняла, что в скором будущем Бланш встретится с суровыми испытаниями, одно из которых — самая неприглядная бедность.

Беседа стала для Бланш серьезным нравственным событием; она с достоинством выслушала строгие наставления главы монастыря. Сдержав слезы, Бланш произнесла: «Ваши слова суровы, но окажись они еще более суровыми, я не изменила бы своего решения». [5, с. 46].

Узнав, что юная соискательница избрала для своего монашеского служения имя, связанное с Крестной Мукой Христа, Настоятельница внезапно почувствовала сильное душевное волнение: это имя когда-то не осмелилась принять она сама. Сохранив внешнее спокойствие, глава монастыря завершила аудиенцию, приняв Бланш послушницей в общину монахинь-кармелиток.

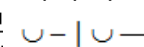
Музыкальная композиция, «внутреннее действие», музыкальная драматургия 2 картины I действия

Со сцены диалога Настоятельница и Бланш Пуленк начал сочинять музыку оперы. Общим принципом композиции «Диалогов кармелиток» является сквозное вокально-симфоническое развитие музыкальной ткани. Обусловленные логикой последовательного развертывания музыкального смысла («внутреннего действия») закономерности развития музыкального материала служат основанием для условного подразделения единого звукового пространства 2 картины на три раздела: разомкнутое по форме оркестровое Вступление, за которым следуют три раздела. Первый раздел (цц. [34] — [35]) исполняется до поднятия занавеса на сцене. Средний раздел (цц. [39] — [46]) содержит кульминацию развития «внутреннего действия». Заключительный раздел представляет собой итог диалога Настоятельница и Бланш (цц. [46] — [50]). Условные границы названных разделов Пуленк отметил долгими паузами: *Grande Pause* (1 такт до ц. [39]) обозначает переход от первого раздела к среднему; пауза с ремаркой *long* (в конце второго такта ц. [46]) указывает на начало заключительной фазы развития действия. [5, с. 45].

Выполняющее драматургическую функцию обобщения музыкального смысла происходящего лаконичное оркестровое Вступление к 2 картине I действия *Lentement* построено на чередовании варьируемых интонационных комплексов темы *социальных трансформаций* [А] и *мирной обители* [Б]. Внезапная смена ритма ($\frac{3}{4} - \frac{2}{4} - \frac{3}{4}$), обусловленная «вторжением» размера $\frac{2}{4}$ на короткий промежуток времени (четыре такта), оказала

воздействие на формообразование: форма Вступления к 2 картине разомкнута.

Начало первого оркестрового раздела 2 картины, исполняемого до поднятия занавеса на сцене, содержит три контрастных тематических комплекса. Первый из них представляет мелодическую фразу верхнего из двух голосов, изложенную в остром пунктирном ритме (восьмая с двумя точками и тридцатьвторая). Мелодическая линия заполняет нисходящий скачок на квинту, продвигаясь в противоположном направлении к исходному тону и завершаясь его опеванием. Второй тематический комплекс представляет нижний голос начальной фразы; равномерно чередуясь с восьмыми паузами, данный тематический элемент движется вниз по тонам фригийского тетра хорда, обладающего семантикой скорби. Четырехголосное изложение второй фразы (*f*), основанное на варьированном проведении тематического комплекса *мирной обители*, в одном из средних голосов включает ритмоформулу в остром пунктирном ритме (восьмая с двумя точками и тридцатьвторая). Первый оркестровый раздел 2 картины включает многоголосное аккордовое изложение тематического комплекса *метафизической тревоги* (*ppp*).

Изложение вокальной партии Настоятельницы мадам де Круасси (контральто) — открывается полным проведением темы *смерти* в оркестровой партии (ц. [\[35\]](#)). [\[5, с. 33\]](#). Инвариантным элементом темы *смерти* является сквозной интонационно-драматургический комплекс: секундовый ямбический мотив в размере $\frac{3}{4} = \frac{9}{8}$. Тема *смерти* в опере «Диалоги кармелиток» обобщенно характеризует один из аспектов многогранного музыкально-психологического портрета Настоятельницы (мадам де Круасси). Мелодические фразы вокальной партии содержат прямые интонационные совпадения с оркестровым изложением темы *смерти*. Начальная мелодическая формула образована нисходящим ходом на малую секунду в синкопированном ритме ($\frac{3}{4}$ ); развитие данной темы в оркестровой партии отличает ритмическое варьирование ($\frac{3}{4} = \frac{9}{8}; \frac{2}{4}; \frac{4}{4} = \frac{12}{8}$) и контрастные смены динамики и типов фактуры. Сочетание контрастных тематических формул в пределах одной и той же темы было изобретено Пуленком в 1938 году, во время сочинения Концерта для органа с оркестром (данный факт отмечен исследователем Ж. Солье). [\[3, с. 12\]](#).

Сольная партия Настоятельницы в 2 картине I действия содержит широкий диапазон видов вокального интонирования, применяемых с целью внятного донесения смысла речи. Это плавный распев протяженных фраз, сдержанная речитация на одном тоне в духе псалмодирования *a cappella*; интонирование широко развернутых фраз в аффектированной манере скандирования — декламационно-речевого произнесения слов по слогам, с акцентом на каждом звуке, эмоционально напряженное интонирование кратких восклицаний — реплик, характеризующих взволнованную речь; интонирование гибких лаконичных мотивов-вопросаний с восходящим ходом на тритон; распевание коротких закругленных мелодических формул, прерываемых экспрессивными паузами. Смысловые фигуры речи (паузы) в партии Настоятельницы являются изобразительным средством выражения «затрудненного», прерывистого дыхания страдающего, измученного болезнью человека. Концепция интонируемого смысла оперы формируется в процессе экспозиции и разработки интонационной фабулы, представленной в партии Настоятельницы.

Развитие вокально-симфонической ткани в 2 картине I действия устремлено к кульминации. Нерегулярность ритмической организации и динамический контраст (*ff* — *subito pp*) обнаруживают напряженность «внутреннего действия». Мелодическая линия прерывиста, декламационна. Взволнованность речи отражена в изложении

мелодического рельефа, содержащего скачки, вторгающиеся паузы. В структуре вокальной речи преобладают краткие синтаксические единицы. Вокальная интонация вырастает из произнесения, пропевания слова. Членение фраз на отдельные слова как метод озвучивания литературного текста в опере допускает сравнение с камерной вокальной и оперной музыкой М. Мусоргского. Отношение Пуленка к слову является детализированным; внимание композитора сосредоточено на фиксировании отдельных интонаций речи. Характер интонирования слов в вокальных партиях солистов изменяется в зависимости от контекста, в котором появляется то или иное слово; ряд вопросительных вокальных фраз в партии Настоятельницы требует исполнения *a cappella* (Преподобная мать стремится донести до Бланш смысл сказанного). Композитор отметил ремаркой *rudement* сурово-сдержанный, а затем — все более жесткий и авторитарный тон речи главы монастыря: *Pressé, très violent*.

Кульминация 2 картины — вершина развития «внутреннего действия», содержащая утверждение центрального тезиса речи Настоятельницы о всеобъемлющей значимости молитвы (ц. [44] — [45]). Ведущая роль в развитии вокально-симфонической музыкальной ткани принадлежит вокальной партии. Тихое звучание оркестровой партии и обилие пауз напоминает о послужившей для Пуленка образцом звуковой атмосфере лирических кульминаций в музыкально-театральных произведениях К. Дебюсси (опера «Пеллеас и Мелизанда», мистерия «Мученичество Святого Себастьяна»).

Начало третьего раздела диалога Настоятельницы и Бланш отмечено композиторскими ремарками: «Более умиротворенно и спокойно»; «спокойно и нежно» (*très à l'aise et calme; calme et doux*). Тихие звучности чередуются с резкими динамическими вспышками (*sf — ppp; mf — pp — ff*), напоминающими об экспрессивных моментах предыдущего раздела 2 картины. Знаки ферматы продляют время звучания долгих пауз; ремарка *très essoufflée* сопровождает фразы и утомленные вздохи Настоятельницы, силы которой на исходе. Оттенки речи больной монахини отмечены детализированной композиторской ремаркой: «более спокойно, без жесткости» (*Plus calme et sans dureté*). В заключительном разделе 2 картины (декламация *a cappella*) сольная партия Настоятельницы изложена в полифоническом соединении с тематическим комплексом *метафизической тревоги*. Продолжительные аккордовые педали у низких деревянных и медных духовых инструментов с сурдинами (*pp*) разделяют следующие одна за другой вокальные фразы. [5, с. 47-48]. Третий раздел 2 картины содержит интонационные реминисценции из ее первого раздела; логика композиции следует принципу симметрии. Композиционная арка — повтор «на расстоянии» элементов тематических комплексов *метафизической тревоги, смерти* — появляется в кульминационный момент развития «внутреннего действия»: Бланш называет избранное ею для монашеского служения имя — «сестра Бланш от Смертной Муки Христовой». Имя, избранное Бланш, побуждает Настоятельницу «принять на себя» ее судьбу. Мистический «обмен судьбами» между Настоятельницей и будущей послушницей Кармеля составляет основу развития «внутреннего действия». Итогом обнаружения последнего является изложение тематического комплекса *смерти* ($\frac{3}{4} = \frac{9}{8}$) в оркестровой партии (*Très lent, p — ppp*). Тема *смерти* обрамляет, таким образом, финальную фразу Настоятельницы *a cappella* («ступайте с миром, дочь моя»). [5, с. 48].

Развертывание музыкальной драматургии 2 картины осуществляется на эмоционально-психологическом, ментальном и метафизическом уровнях. Драматургическая функция 2 картины состоит в обнаружении оттенков психологического взаимодействия мудрой монахини и будущей послушницы: Бланш мучительно переживает непреодолимый страх; Настоятельница осознает неотвратимое приближение своей смерти. Внезапное

появление необъяснимой тревоги заставляет Игуменью в минуты смерти пренебречь опытом следования нравственному канону и одновременно ощутить себя «в сердцевине сотворенного мира и самой тайны Бога». [1, с. 262]. Между собеседницами возникает духовная общность, которая в час смерти Настоятельницы благодаря властному движению ее души приведет к некоему подобию мистического обмена судьбами: Настоятельница, «полностью ощутив себя в милосердии Христовом» (выражение Бернаноса), примет на себя судьбу Бланш.

Интерлюдия между 2 и 3 картинами I действия

Оркестровая Интерлюдия содержит контрастное сопоставление тематических комплексов *мирной обители* (разделы **A** и **B**) и *метафизической тревоги* (раздел **C**). Архаически-ладовая линия мелодической горизонтали, переменный ритм, гомофонно-гармонический склад в сочетании с скрыто-двухголосным изложением подвижного баса, умеренный темп, тихое звучание составляют основу «внутреннего действия», примечательное явление автономного, замкнутого на своих ритмических трансформациях художественного времени. Начальный вид мелодико-гармонического изложения тематического комплекса *мирной обители* с четко оформленным кадансом и предсказуемым, как могло бы показаться, характером разворачивания музыкальной формы, включает переменность ритма — вектор «внутреннего действия», воздействующий на процесс формообразования. На протяжении пяти тактов разворачивания тематического комплекса *мирной обители* происходит четыре смены ритмической организации $(\frac{4}{4} - \frac{3}{4} - \frac{5}{4} - \frac{4}{4})$, благодаря чему принцип варьирования мелодических и ритмических формул оказывается доминирующим в композиции Интерлюдии.

Последовательности залигованных диссонантных созвучий тематического комплекса *метафизической тревоги* основаны на применении полной двенадцатиступенной хроматики. В одном из басовых голосов названного тематического комплекса (такт 16) имеет автономную логику оstinatный мотив: репетиция восходящей малой секунды (*ppp*) у струнных инструментов низких тембров. Наделенный семантикой смерти автономный сквозной оstinatный мотивный комплекс функционирует в форме Интерлюдии и в музыкальной ткани оперы (в виде варьируемого оstinatного скрыто-двухголосного элемента темы смерти) и в качестве существенного элемента интонационной фабулы оперы, носителя музыкального смысла. Разомкнутая музыкальная форма Интерлюдии динамизирует действие оперы. Благозвучная «ночная серенада» (определение Ж. Солье) растворяется в атмосфере «метафизической и духовной тревоги» (выражение Пуленка).

3 картина I действия. Действие на сцене

В развитии сценического действия 3 картины участвуют две героини оперы (Бланш и Констанция), ведущие беседу. В диалоге юных послушниц можно условно обозначить границы трех сцен; деление на сцены обусловлено семантикой словесного текста.

Находясь в монастыре, Бланш и другая молодая послушница — Констанция от Сен-Дени — получают от сестры-привратницы переданную жителями Компьеня провизию и предметы обихода (согласно уставу, насельники кармелитских монастырей должны жить на подаяние мирян). «Говорят, захватчики придерживают муку и что в Париже не будет хватать хлеба», — замечает Бланш. Смысл слова «захватчики» (*les accapareurs*) указывает на приближение событий революционного террора. Констанция не разделяет тревожных опасений Бланш. Ее радует и веселит все вокруг. Она с нежностью

вспоминает о родной деревне в Бретани; на свадьбе брата Констанция вместе с крестьянами от души танцевала весь день («пять контрдансов подряд»), и она готова скакать и кружиться от радости, как и шесть недель тому назад, до вступления в орден. Жизнь в монастыре и несение послушания неизменно представляются Констанции «забавными». Бланш дает понять Констанции неуместность веселья в часы приближающейся смерти мадам де Круасси.

Сцена 2. Бланш спрашивает, думала ли когда-либо Констанция о смерти, и та с беспечностью отвечает, что смерть раньше представлялась ей столь же забавной, как и жизнь («почему бы и нет?»). Не находя объяснения безудержному веселью Констанции, Бланш снова напоминает ей о скорой смерти Настоятельницы. Констанция заявляет: «Пятьдесят девять лет — вполне подходящее время, чтобы умереть»). [5, с. 56-57]. Строгий, встревоженно-сдержанный тон Бланш, ее настрой на размышления о смерти постепенно изменяют направление разговора послушниц. Очередная вспышка искрящегося веселья Констанции прерывается долгим молчанием.

Сцена 3. Внезапно Констанция предлагает Бланш преклонить колени, вверив сердца и свои жизни Богу, и этим поступком искупить спасение души Настоятельницы. Побуждение Констанции Бланш называет «ребячеством». Констанция признается, что Бог явил ей благодать: впервые увидев Бланш, она поняла, что, не успев состариться, они умрут вместе с Бланш, в один день. Неприятные мысли о собственной скорой смерти вызвало негодование Бланш, запретившей Констанции высказывать «безумную идею» (то есть мысль о том, что жертва Констанции может послужить спасением для другого человека...). [5, с. 65-66]. Констанция уверяет Бланш, что она не хотела ее обидеть.

Музыкальная композиция, «внутреннее действие», музыкальная драматургия 3 картины I действия

В сквозном вокально-симфоническом развитии звуковой ткани 3 картины I действия можно условно обозначить внутренние границы композиционных разделов. Лаконичное оркестровое Вступление *Lentement* выполняет функцию обрамления в композиции 3 картины I действия, образуя драматургическую «рифму» с лаконичным фрагментом *Subito molto lento* в финале данной картины (2 такта до ц. [74]). За оркестровым Вступлением *Lentement* (цц. [51] – [52]) следуют три сцены. В имитационном двухголосном изложении двух фраз, основанных на ладовой переменности (*ff*), линейная графика горизонтали контрастирует аккордовой вертикали (*ppp*) тематического комплекса *метафизической тревоги* (ц. [52]).

Сцена 1 *Allegro giocoso* (цц. [53] – [63]) содержит музыкально-психологический портрет Констанции. Сцена 2 (цц. [64] – [68]) включает вопросы о смерти, а также драматическую кульминацию (ц. [67]), которую отличает долгое молчание участниц диалога (продолжительность звучания паузы с фермой равняется целому такту). Сцена 3 *Très calme* (цц. [69] – [74]) выполняет функцию симфонического обобщения «внутреннего действия» 3 картины, участвуя в формировании общей концепции интонируемого смысла.

Отличительные особенности «внутреннего действия» сосредоточены в развернутом музыкально-психологическом портрете Констанции, написанном в духе скерцо, атмосфера которого составляет яркий драматургический контраст тревожному и мрачному характеру 2 и 4 картины I действия оперы. Трогательная детская чистота, неотразимое обаяние юности, радостная доверчивость к жизни — свойства характера Констанции, которые объясняют отношение Пуленка к этому персонажу. «Само собой

разумеется, я влюблен в сестру Констанцию», — писал композитор П. Бернаку 1 сентября 1953 года. [3, с. 761]. Интуитивное знание тайн жизни и смерти, дар религиозного ясновидения — глубинное эмоционально-психологическое измерение музыкальной характеристики образа Констанции, которая не только осознает, что ей суждено умереть молодой, но и не боится смерти. В общении с Констанцией еще не освободившаяся от страха перед жизнью и смертью Бланш впервые открывает глубину смысла «жизни перед Богом» (выражение С. Аверинцева). Пуленк выразил собственное отношение к религиозному видению мира в той форме, в какой героиня его оперы (Констанция) понимает и принимает смысл жизни и смерти: «Я люблю, когда религиозный дух выражается ясно, солнечно, с тем же реализмом, какой мы видим в римских куполах. Мой отец, как и вся его семья, отличался глубокой, но очень терпимой религиозностью, без малейшего догматизма». [6, с. 85]. Религиозный идеал композитора представлял, по его словам, соединение «мистического реализма» и «аскетической чистоты» [6, с. 86].

В сцене 1 тема Констанции *Allegro giocoso* (f) содержит чередование контрастных элементов. Это нисходящие скачки (*staccato*) по тонам мажорного трезвучия в широком диапазоне (две с половиной октавы), сменяемые поступенным подъемом к мелодической вершине, за которой вновь следует мелодический спад в виде каскада мелких длительностей (ц. [53]). Облик вокальной партии обладает интонационной выразительностью, которая отличает естественную речь, изобилующую радостными восклицаниями. Констанция вспоминает о свадьбе брата, на которой она весело танцевала: «внутреннее действие» эпизода, в котором господствует стихия народного французского танца (контрданс), содержит объединение вокально-речевых интонаций и танцевальных ритмоформул (ц. [60]). Интонации народного французского танца выполняют важную семантическую функцию в формировании оперы как концепции интонируемого смысла. Изложение вокальной партии Констанции сопровождается композиторскими ремарками: «более нежно», «просветленно», «более спокойно», «веселее» (цц. [62] — [63]).

Развитие музыкального смысла в диалоге Бланш и Констанции обнаруживает взаимодействие противоречивого мира чувств Бланш и радостного мироощущения Констанции. Фразы вокальных партий изложены на фоне тематического комплекса *экзистенциальных вопросов и молитвенных вопрошаний к Богу* (pp и rrr). [5, с. 60]. Самостоятельное движение верхних и нижних голосов способствует преодолению «статичности» в развитии звуковой ткани, обусловленной присутствием залигованных тонов в средних голосах аккордовых вертикалей. Обилие пауз, включенных в структуру семантически значимых тематических комплексов *экзистенциальных вопросов* — характерная примета развития «внутреннего действия» данной сцены. Глубина смысла вопросов о смерти, интонируемых Бланш в полной тишине, выявлена *par excellence* благодаря дифференцированной нюансировке вокально-речевых интонаций (ц. [67]). Тематический комплекс *экзистенциальных вопросов и молитвенных вопрошаний к Богу* — обобщенный звуковой концепт, имеющий в опере сквозное развитие. Молитвенные обращения («воззвания») человека к Богу показательны ввиду сходства этих жизненных вопросов с топиной псалма 90/91: «воззовет ко Мне, и отвечу ему, / с ним буду в скорбях, / избавлю его и прославлю его, / долгою дней насыщу его, / и явлю ему спасение Мое». [8, с. 58]. «Все вообще так называемые жизненные вопросы в таком контексте — вопросы человека, живущего жизнью перед Богом, к своему Богу». [8, с. 128].

Кульминация 3 картины I действия (сцена 3) — рассказание Констанции в том, что она без должного сострадания относилась к предсмертным мучениям Настоятельницы — отмечена возвращением темпа *Allegro giocoso* (f — ff — fff). Характерная манера оживленного высказывания Констанции и движение музыкального времени воссоздают атмосферу скерцо сцены 1. Выразительная артикуляция эмоционально насыщенной речи, максимальная громкость (fff) и высота звучания (b_2 и h_2) — параметры экспрессии, отмечающие готовность Констанции к самопожертвованию. Долгая пауза (*long*) отмечает узловую точку развития «внутреннего действия».

Раздел *Très calme* сцены 3 (ц. [69] — [74]) содержит динамическое *crescendo* от *pp* до fff ; прием «крещендирующей динамики» напоминает о драматургической стратегии кульминаций в операх Дж. Верди, имя которого Пуленк назвал в числе тех музыкантов, памяти которых он посветил «Диалоги кармелиток». Пуленк показал мастерское владение вердиевским приемом обнаружения психологического подтекста происходящего, когда вокальные партии участников ансамбля образуют контрапункт смыслов, а партия симфонического оркестра выполняет задачи формирования единого звукового пространства, обобщения параметров «интонируемого смысла».

Композиторское обозначение *très humblement* («смирненно») указывает на характер исполнения сольной партии Констанции (*pp*), сопровождаемой семантически контрастным проведением в партии оркестра темы Бланш, отмеченной ремаркой «очень нежно» (ц. [71], такты 4 — 9).

Обрамляющий 3 картину I действия эпизод (*molto lento*) — драматургическая реминисценция тематических элементов оркестрового Вступления к данной картине — изобилует динамическими контрастами в оркестровой партии (*sf* — *cresc.* — *pp*). Изложение завершающей фразы Констанции («Я не хотела Вас обидеть») объединяет репетитивную речитацию с заключительным восходящим скачком на октаву. Мелодико-гармоническая модуляция в оркестровой партии приводит к заключительному тональному кадансу, в котором контрастным противопоставлениям динамических параметров соответствует красочное сопоставление тональностей, отстоящих друг от друга на большую терцию: изменение ладового наклона (F — a) и проявление динамического контраста (p — ff) усиливают эффект внезапного появления форшлага в заключительном диатоническом аккорде (*a-moll*).

Диалог Бланш и Констанции представляет собой семантический контрапункт, сложную реальность, в которой молодые героини оперы, находясь в одной и той же ситуации подготовки к принесению монашеского обета, обнаруживают разную степень понимания теологических правил, оттенков христианского поведения. Радость, полное подчинение обету и ежечасная готовность принести в жертву свою жизнь характеризуют христианское поведение Констанции как послушницы-кармелитки с уже сложившимся, внятным представлением о спасении души и благодати.

Интерлюдия между 3 и 4 картинами I действия

В основе лаконичной оркестровой Интерлюдии (1'55") между 3 и 4 картинами I действия лежит чередование соло английского рожка ($\frac{2}{4}$ и $\frac{4}{4}$) и аккордово-гармонической вертикали, содержащей ритмоформулу темы *смерти* (*tutti* духовых инструментов, *pp*, $\frac{4}{4}$ — $\frac{3}{4}$ — $\frac{4}{4}$). Три полноразмерных проведения мелодии (f) в хроматическом ладу (гексахорд с увеличенной секундой и увеличенной квартой) дважды прерваны вторжением варьированного сквозного тематического комплекса *метафизической тревоги*. Энгармоническое переизложение архаически-ладовой мелодической формулы

«застывает» на тоне *c*, оказавшись в секундовом соотношении с исходным тоном *b*; таким образом, векторы движения сквозных тематических элементов оперы образуют пространственный звуковой символ креста. Возникновение названного символа в развитии музыкального смысла Интерлюдии (позднее — в других разделах оперы и в финале произведения) связано с глубинной основой «внутреннего действия» произведения. Музыкальный смысл оперы «Диалоги кармелиток» обнаруживает свойственную христианству идею синтеза времени и вечности.

4 картина I действия. Действие на сцене

В сценическом действии данной картины условно можно обозначить границы трех сцен, которые отмечают смену ситуаций. Действие происходит в лазарете монастыря. Мать Мария от Воплощения стоит у изголовья постели Настоятельницы. На протяжении всей сцены поведение и манеры Настоятельницы не соответствуют тревожному и растерянному выражению ее лица. [\[5, с. 68\]](#).

Сцена 1. Ожидая прихода Бланш, умирающая Настоятельница ведет откровенный разговор о смерти со своей помощницей — матерью Марией от Воплощения, на которую она намерена возложить ответственность за Бланш перед Господом. Прошедшая ночь, давшая Настоятельнице незначительное облегчение от мучительных страданий (благодаря лекарству), принесла ей ясное понимание неотвратимости смерти. Настоятельница просто и сурово говорит о своем страхе перед смертью, о полном одиночестве души и об отсутствии утешения. [\[5, с. 72-73\]](#). Она тревожно спрашивает мать Марию: «Сколько еще мне осталось жить?».

Настоятельница и ее помощница обсуждают имя, избранное Бланш для монашеского служения. Вспоминая слова, много лет назад сказанные прежней главой монастыря, мадам Арну, Настоятельница заключает: «Кто однажды вошел в Гефсиманский сад, тот уже не выйдет оттуда». Необходима смелость для пребывания «в плену Смертных Мук Христовых». Настоятельница высказывает свою последнюю волю. Мать Мария принимает назначенное послушание.

Стук в дверь сообщает о приходе Бланш. Мать Мария подходит к двери, пропускает Бланш и выходит.

Сцена 2. Бланш становится на колени возле кровати Настоятельницы. Мадам де Круасси нежно обращается к Бланш, как к дочери, наиболее дорогой ее сердцу. Настоятельница готова пожертвовать своей жизнью и смертью во имя Христа, чтобы духовно укрепить Бланш накануне грядущих испытаний.

Настоятельница говорит с Бланш о святых и мучениках, совершивших подвиги служения Христу, а также о людях бедных, смирение и простота которых не менее угодны Богу, чем подвижничество святых. Последнее напутствие Преподобной матери («Никогда не расставайтесь с простотой в душе»), выражающее суть устава кармелитов, глубоко проникло в сердце Бланш, осознавшей многообразие форм нравственного поведения человека. Духовная связь судеб Настоятельницы и Бланш — семантический подтекст оперы «Диалоги кармелиток».

Сцена 3. После ухода Бланш мать Мария входит с доктором и сестрой-монахиней Анной от Креста. Настоятельница желает проститься с сестрами-монахинями, но мать Мария сурово отклоняет это намерение и советует Преподобной матери отныне оставить все заботы и обратиться к Богу (жесткость характера матери Марии Пуленк отмечал в письме к П. Бернаку от 1 декабря 1953 года). [\[4, с. 777\]](#). Страдающая от боли Настоятельница

замечает: «Пусть сначала Бог обо мне позаботится!». [5, с. 92]. Черты ее лица искажаются, взгляд делается неподвижным. [5, с. 94]. Мать Мария находит речь Настоятельницы бредом, считает ее поведение неподобающим. Она дает указание сестре Анне от Креста встать на колени и молиться.

Эпизод пророческого ясновидения Настоятельницы (разграбление монастыря обезумевшей толпой, кровь на монастырских плитах, разбитый алтарь, опустевшая часовня) — узловой момент развития действия 4 картины, в котором доминирует драматургический аспект социальных трансформаций. Трагедийным пафосом окрашено восклицание Настоятельницы: «Господь нас оставляет!». [5, с. 95].

Мать Мария пытается приостановить поток речи отчаявшейся больной. Настоятельница, приподнявшись на кровати, жалуется, что язык отказывается ей повиноваться, а отчаяние сковывает ее лицо, «как восковая маска». Обессиленная, она откидывается на подушку.

В приоткрывшуюся дверь входит Бланш и замирает на месте. Мать Мария подсказывает Бланш, чтобы та приблизилась к Настоятельнице. Бланш становится на колени возле кровати. Настоятельница опускает свою руку на ее голову. Умиравшая пытается выразить последнее желание, но безуспешно: внезапно она начинает задыхаться.

Мать Мария уверена в том, что монахини не должны видеть Игуменью в столь неподобающем виде; она дает указание сестре Анне от Креста предупредить монахинь о том, что сегодня они не увидят Преподобную мать; сестра Анна выходит.

С трудом высказав еще несколько слов («Умоляю о прощении... Смерть... страх... страх смерти...»), Настоятельница умирает. В эту минуту Бланш не может произнести ни слова; она рыдает, зарывшись лицом в простыни.

Музыкальная композиция, «внутреннее действие», музыкальная драматургия 4 картины I действия

Условные границы трех сцен в непрерывном вокально-симфоническом развитии звуковой ткани обусловлены логикой развертывания музыкального смысла (эти границы обозначают, например, долгие паузы между сценами, смены музыкального материала, темпов, динамики и музыкальной фактуры).

Множественные композиторские ремарки раскрывают смысл происходящего. Подобно М. Мусоргскому, автор «Диалогов кармелиток» организует элементы композиции «ради достижения максимальной силы воздействия» (выражение Б. Асафьева). Отмечая эффективность метода тщательного отбора определенных элементов, исследователь сделал вывод о том, что благодаря данному методу композиции образ оперного персонажа становится «пластически-изобразительно-жизненным». [9, с. 28]. То или иное драматическое действие, отмеченное композиторской ремаркой, является, при этом, не заданной схемой, не «формальной предпосылкой», а важнейшим аспектом художественной выразительности, в котором рождается «интонационная сфера», характерная для того или иного оперного персонажа.

Тщательная проработка драматических ситуаций «в их конкретнейших и характернейших чертах» (Б. Асафьев), являвшаяся основополагающей для творческого метода М. Мусоргского, стала определяющей для Пуленка во время работы над оперой. Основную функцию в формировании той или иной интонационно-драматургической сферы в опере

Пуленка, как и в операх М. Мусоргского, выполняют вокально-речевые интонации. Эмоционально-динамическую основу творческого процесса Мусоргского Пуленк находил образцовой, достойной восхищения. Поэтому Пуленк упомянул имя русского композитора наряду с теми музыкантами, которым была посвящена эта опера.

Формообразующую функцию в 4 картине выполняет оркестровое Вступление *Modéré mais très allant* (*ff — fff — pp*), которое воспроизводит звучание колокольного звона; колокол (на сцене) использован при этом всего один раз, в заключительных тактах 1 действия, во время закрытия занавеса. Реминисценция музыкального материала оркестрового Вступления в кульминации 4 картины (ц. [117]) придает цельность композиции данной картины и утверждает доминирующую роль музыкально-драматургической сферы метафизической тревоги и страха смерти в I действии оперы.

Переменная ритмическая организация начальной темы оркестрового Вступления ($\frac{4}{4} - \frac{3}{4} - \frac{2}{4}$) с акцентом на сильном времени каждой доли такта была определена Пуленком как «ритм смерти Настоятельницы» (ц. [75]). [3, с. 20]. Данная тематическая формула в качестве композиционной рифмы объединяет далеко отстоящие эпизоды 4 картины; эта ритмоформула является одним из параметров музыкально-драматургического времени. В опере «Диалоги кармелиток» Пуленк разрешил проблему структурирования метроритма музыкальных фраз (музыкального времени) на основе выстраивания новых соотношений музыкальной и словесной речи; композитором найдены новые способы взаимодействия и чередования регулярных и нерегулярных метроритмических элементов, участвующих в логической организации оперной формы как концепции интонируемого смысла.

В сцене 1 (цц. [78] — [94]) решительный характер сквозного мотивного комплекса матери Марии у медных духовых инструментов в пунктирном ритме (ц. [81]) образует антиномичное единство с нежными и сдержанными репликами ее вокальной партии.

Появление мотивного комплекса на основе фригийского тетрахорда в оркестровой партии вносит в музыкальное содержание эмоции скорби, моральной депрессии. Восходящие ходы на тритон и малую септиму приходят на смену взволнованному речитативу, фразы которого прерываются выразительными паузами — «вынужденными» цезурами, характеризующими затрудненное дыхание больной. Интонации вопросов и жалоб чередуются в вокальной партии героини, говорящей об одиночестве, охватившем ее, когда «Бог обратился в тень, увя! <...> Я размышляла о смерти ежечасно, и теперь мне это ни к чему» (ц. [84]). Смысловая модуляция в речи Настоятельницы, спрашивающей у помощницы, сохранила ли Бланш свое намерение избрать для монашеского служения имя «сестра Бланш от Смертной Муки Христовой», отмечает новую фазу развития «внутреннего действия» (т. 3, ц. [86] и ц. [88]). В оркестровой партии представлено широкое изложение темы смерти (*f*), а также варьируемые элементы тематических комплексов темы метафизической тревоги (*Poco più mosso*, $\frac{2}{4}$). [5, с. 77].

Тема страха ($\frac{2}{4}$) состоит из двух звеньев секвенции (шаг секвенции — малая секунда). Мотив секвенции (восходящий ход на большую секунду) гармонизован комплексами хроматических созвучий. Варьируемые элементы сквозной темы страха функционируют в виде семантического контрапункта, своеобразного эмоционально-психологического комментария к мысли Настоятельницы о смелости и твердости духа, необходимых той монахине, которая решится «пребывать в плену смертной муки» (6 — 7 такты, ц. [88]).

Лаконичный эпизод *Très calme* (цц. [89] — [90]) подготавливает локальную кульминацию сцены 1. Размеренный речитатив ясно артикулируемых фраз вокальной партии изложен в контрапункте с проведением в вокальной партии тематического комплекса

метафизической тревоги (*pp*), обнаруживающего смысловой итог монашеского служения Настоятельницы (ц. [91](#)).

В данном эпизоде представлена новая фаза развертывания «внутреннего действия», связанная с драматургическим аспектом монашеского служения матери Марии. Аккордовые комплексы темы *смерти*, изложенные в оркестровой партии (*ff*), сопровождают вокальную партию Настоятельницы. Эти аккорды сменяет звучание унисонов (*tutti*), линии голосов которых «расслаиваются», разворачиваясь в диапазоне от секунды до квинты; так образуются объемные консонантные гармонические вертикали, формирующие контуры сквозной варьируемой темы «желание мученичества» (ц. [91](#), такты 4 — 13). Данное Пуленком определение характеризует тему, которая обозначает цель монашеского служения матери Марии. Варьируемые сочетания одних и тех же интервалов в различных оркестровых тембрах изменяют параметры объема и плотности звуковой ткани; верхние голоса аккордов, продолжительность звучания каждого из которых равна целому такту, обрисовывают контур восходящего тетра хорда (*a — b — c — d*).

Динамическая модуляция (*fff — p — pp*) сопровождает завершающую фазу развития сцены 1. Оркестровая партия содержит контрапунктическое изложение прочувствованно нежных, гибких вокальных фраз Настоятельницы и проведение варьируемых элементов мотива матери Марии в партиях медных духовых инструментов.

Тембровый колорит темы *Excessivement lent* в начале сцены 2 (*pppp*) у струнных и деревянных духовых инструментов в высоком регистре, сопровождающей композиторской ремаркой: «Бланш опустилась на колени подле кровати» (ц. [94](#)), напоминает об особенностях оркестрового письма в некоторых операх Дж. Верди. Прозрачность голосоведения, красочность тембров и тонкая дифференцированность голосов оркестровой ткани отличают оркестровую Прелюдию с темой умирающей Виолетты (III д. оперы «Травиата»), тему Аиды, звучащую на протяжении одноименной оперы у инструментов различных тембров. Вокально-симфоническое письмо Пуленка отличает сходство с названными образцами. Мелодическая линия вокального соло Настоятельницы утратила строгость и напряженность, свойственные ее партии в предыдущей сцене (диалог с матерью Марией). Линии мелодического рисунка совершенны: восходящие мотивы фраз уравновешены движением голоса в противоположном направлении. Эмоционально-психологическое состояние Настоятельницы выразительно характеризует партия оркестра, тесно взаимодействующая с ритмом, синтаксисом, смысловыми акцентами и динамикой вокальной речи (цц. [95](#) — [96](#)). Широкий сольный распев вокальных фраз с лирически скорбными интонациями нисходящей малой секунды составляет единое целое с искусным ведением голосов в оркестровой партии. Секундовые нисходящие интонации-вздохи представлены в совместном изложении с варьируемым повтором темы *смерти* (*pp*). «Эти вздохи, столь характерные для выражения страдания в операх Верди», Ф. Пуленк чередует с выразительными паузами — носителями музыкального смысла. [\[10, с. 321\], \[5, с. 84\]](#). Паузы составляют неотъемлемую часть концепции интонируемого смысла.

Сквозной тематический комплекс, связанный с характеристикой обобщенного образа *святых и мучеников*, пострадавших во имя Христа, получает развитие в хоральном фрагменте (*ppp, $\frac{2}{4}$*) в ритме колыбельной (ц. [97](#)). Активное развитие тематического комплекса *святых и мучеников* сопровождает изложение вокальной партии Настоятельницы, которая говорит о том, что «святые не всегда противостояли искушениям дьявола» (ц. [101](#), *très rude, $\frac{3}{4}$*). Активное развитие «внутреннего действия»

ведет к обнаружению будущего проступка матери Марии.

Примечательно возвратное появление в сцене 3 (цц. [105](#) — [116](#)) тематического комплекса *святых и мучеников* в контрапунктическом соединении с одной из прощальных фраз Настоятельницы, благословляющей Бланш (ц. [104](#)). Хоральное изложение темы *святых и мучеников* в характере колыбельной здесь выступает в виде смысловой характеристики святой монашеской жизни умирающей Игуменьи. Натурально-ладовые гармонические последовательности, сопровождающие выразительную линию вокального соло (мелодизированный речитатив), восходят к аналогичным по смыслу эпизодам опер М. Мусоргского.

II действие 1 картина II действия. Действие на сцене

Сцена 1. Действие происходит по разные стороны занавеса, размещенного на сцене. Констанция и Бланш несут ночное бдение у тела умершей Настоятельницы (гроб стоит посреди монастырской часовни). Встав на колени, послушницы читают на латыни фрагмент Псалтири и заупокойные молитвы. Погребальный колокол бьет два раза. Констанция встает с колен и, оставив Бланш одну, удаляется, чтобы привести сестер-монахинь на замену.

Сцена 2. Бланш пытается молиться, но все время задерживает испуганный взгляд на мертвом теле. Встав, она направляется к двери, где встречается с матерью Марией, которая строго расспрашивает Бланш о причине ее уклонения от молитв. Видя страх Бланш, мать Мария как будто смягчается, но затем еще более сурово распоряжается, чтобы Бланш отправлялась в свою келью. Опустив руку на плечо Бланш, мать Мария подталкивает ее к двери.

Музыкальная композиция, «внутреннее действие», музыкальная драматургия 1 картины II действия

Предваряющее сцену 1 оркестровое Вступление содержит сопоставление тематических комплексов *монашеского послушания* и *метафизической тревоги*. Первый из них основан на нисходящем фригийском тетра хорде ($g - f - es - d$), изложенном в партиях струнных инструментов (f) в виде ритмоинтонационной формулы, представляющей имитацию исходного мотива в квинту. Полифоническое изложение линейного ладово-мелодического комплекса *монашеского послушания* (ff) и варьированной темы *метафизической тревоги*, исполняемой духовыми инструментами и арфой (ppp), образуют семантическое единство.

Сцена 1. Контрастное сопоставление тематических комплексов отличает композицию данной сцены: чередуясь, следуют одна за другой канонические фразы заупокойной службы. Вокальную партию Констанции, читающей о Лазаре, сопровождают лаконичные одnogолосные мелодические формулы в оркестровой партии, основанные на фригийском тетра хорде.

Вокально-речитативные фразы заупокойной молитвы, читаемые Бланш, изложены на фоне варьiruемой аккордовой темы *метафизической тревоги* у струнных и духовых инструментов низких тембров (ppp), ансамбль которых по тембру напоминает звучание органа ($\frac{3}{4}$, ц. [2](#)). [\[5, с. 102\]](#). Выявляя образно-интонационные связи с католической традицией, исследователь Ж. Солье отметил происхождение ладово-мелодического склада вокальной «мелопеи» от григорианского пения. [\[3, с. 22\]](#). Фразы «dona requiem, et locum indulgentiae. Amen» (окончание заупокойной службы) — благозвучный дуэт «согласия» на фоне выдержанных педалей у духовых инструментов (ppp); оркестровая

партия содержит вертикально-гармоническую проекцию ладово-мелодических формул из вокального дуэта. Звучание колокола (на сцене) на фоне аккордовой темы *метафизической тревоги* в партии оркестра и долгая пауза с ферматой (*un très long silence*) отмечают границу между сценами 1 и 2.

Диалог Бланш и матери Марии (сцена 2) содержит чередование кратких звукоподражательных «реплик-восклицаний», обнаруживающих страх и растерянность Бланш. Вокальную партию Бланш сопровождают короткие мотивные формулы с форшлагами (*staccato*) в партиях струнных и высоких деревянных духовых инструментов. Композиторская ремарка «*mystérieux et inquiet*» («таинственно и тревожно») относится к характеру исполнения названных мотивов изобразительного характера, вступающих в контрапункт с изложением вокальной речи матери Марии; речитативные мелодические формулы сольной партии включают вопросительные и утвердительные интонации, характеризующие оттенки «внутреннего действия». В изложении вокальной партии Бланш доминирует речевое интонирование лаконичных фраз, прерываемых паузами.

На первом плане музыкально-драматургического развития находится эмоционально-психологическая характеристика образа матери Марии. Вокальная речь героини смягчается, характер изложения вокальной партии изменяется: структура фраз становится протяженной. Оркестровая партия (*pp*) содержит композиторскую ремарку «очень нежно» (ц. 7). [\[5, с. 106\]](#).

В сцене 3 динамические контрасты в партии оркестра (*p* — *subito f*) и настойчивые повторы слов на одной и той же высоте в единообразном ритме (триоли) в вокальной партии снова отмечают суровое недоумение героини (ц. 8). [\[5, с. 107\]](#). Назидательный и строгий тон речи матери Марии, как и в начале сцены 2, отражен в структуре интонационных формул и в ритмическом рисунке вокальной партии. Логика развития интонационной фабулы в партии матери Марии — один из основных векторов оперы как концепции интонируемого смысла. Партия оркестра содержит изложение тематических элементов четырехдольной ритмоформулы *смерти* Настоятельницы, варьируемого тематического комплекса *страха* (цц. 9 — 10), а также мотивного комплекса темы *монашеского послушания*. [\[5, с. 108\]](#). Варьированное изложение имитационной мелодической формулы данной темы выполняет функцию интонационного обобщения музыкального смысла 2 картины: тема *монашеского послушания* образует семантический контрапункт с вокальной партией матери Марии, властно направляющей Бланш к двери со словами: «Держитесь смелее».

I Интерлюдия. Действие на сцене

I Интерлюдия содержит диалог Констанции и Бланш о жизни и смерти. Констанция рассуждает о действии благодати Святого Духа. На сцене 4 раза бьет колокол. Констанция едва удерживает в руках большой крест из цветов, который предназначен для украшения могилы умершей Настоятельницы; у Бланш также в руках цветы. Послушницы беседуют о новой Настоятельнице, предполагая, что ею будет мать Мария от Воплощения. Констанция возвращается к мысли о мучительной, «неблаговидной» смерти Настоятельницы, считая данное событие не проявлением отдельного случая, как может показаться на первый взгляд, но закономерностью, предустановленной Господом. Констанция пытается разъяснить Бланш, что «это должна была быть чья-то другая смерть (которой должен был умереть кто-то другой...)». Бланш спрашивает, что Констанция имеет в виду, и та отвечает: «Это значит, что когда придет час смерти той, другой, то она удивится легкости, с которой это произойдет. *Мы не умираем каждый сам по себе, но*

одни за других, или даже одни вместо других». (Курсив мой. — В. А.). [\[5, с. 114\]](#). Затем обе они уходят.

Музыкальная композиция, «внутреннее действие», музыкальная драматургия I Интерлюдии

В звуковом пространстве I Интерлюдии *Très calme* (между 1 и 2 картинами II действия) взаимодействуют новые локальные тематические комплексы и варьируемые тематические элементы сквозного симфонического развития действия. К новым интонационно-драматургическим структурам композиции принадлежат: субмотив (*pp*) колокола (на сцене) с ритмоформулой темы смерти — символ заупокойной литургии (ц. [\[11\]](#)) — и хоральный тематический комплекс (*ppp*) диалога Бланш и Констанции о смерти и передаче благодати (ц. [\[11\]](#), такты 3—10). Названные композиционные элементы обрамляют музыкальную форму I Интерлюдии.

Хоральный склад отличает функционировавшую в предыдущих разделах оперы в виде пространственного звукового символа тему креста, который в опере Пуленка является одним из основных звуковых концептов (ц. [\[17\]](#)). [\[5, с. 114\]](#).

Среди варьируемых тематических элементов сквозного симфонического развития оперы находятся интонационно-драматургические комплексы *экзистенциальных вопросов и вопрошаний человека к Богу*; оstinатный скрыто-двухголосный мотивный комплекс темы смерти (ц. [\[15\]](#)) и тема Бланш (ц. [\[16\]](#)), проведение которой образует антиномичное целое с изложением вокальной партии Констанции (мелодическая линия вокальной партии Констанции дублирует линию верхних голосов секвентного аккордового изложения темы Бланш в оркестровой партии).

В I Интерлюдии осуществлено расширение пространства «внутреннего действия» благодаря сублимации в партии Констанции основной идеи оперы — передачи благодати Святого Духа. Узловая точка развития «внутреннего действия» находится в зоне семантического контрапункта, когда сквозная тема Бланш представлена в одновременном изложении с партией Констанции. [\[5, с. 113\]](#).

Динамический план I Интерлюдии следует логике развития музыкальной ткани в диапазоне тихой звучности (*pp* — *ppp*). Исключение составляет эпизод, в котором Констанция пытается определить причину «неблаговидной» смерти Настоятельницы; в названном эпизоде интенсивность динамического развития достигает максимальной силы (*f* — *ff*). [\[5, с. 112—113\]](#).

В развитии «внутреннего действия» I Интерлюдии доминирует вокальная партия Констанции, в изложении которой мелодизированный речитатив чередуется с распевом фраз широкого дыхания. Как и в вокальной партии Бланш, в интонационной фабуле партии Констанции присутствуют интонационные формулы сквозной темы *экзистенциальных вопросов и вопрошаний к Богу*, которая определяет суть оперы Пуленка как концепции интонируемого смысла.

В масштабе музыкальной драматургии всей оперы I Интерлюдия функционирует в качестве семантического центра, содержащего истолкование таинства передачи благодати Святого Духа, и в качестве раздела, обобщающего структурные элементы драматургической сферы метафизической тревоги с страха смерти. Расширение интонационно-драматургической литургической сферы происходит в связи с появлением субмотива колокола — символа заупокойной литургии и изложением развернутой

хоральной темы креста как символа христианства. В звуковом пространстве I Интерлюдии доминирует развитие тематических элементов интонационно-драматургической сферы метафизической тревоги и страха смерти. Смерть — невидимый персонаж оперы, который бродит вокруг монастыря и внутри него. Ритмоинтонационные элементы и отдельные комплексы варьированной темы *смерти* имеют сквозное развитие в музыкальной драматургии оперы.

2 картина II действия. Действие на сцене

Место и характер действия данной картины разъяснены в соответствующей ремарке Пуленка. Монахини собираются в зале капитула для принесения обета послушания новой Настоятельнице. С поднятием занавеса церемония близится к завершению. Монахини располагаются на скамьях, поставленных вдоль стен. Бланш и Констанция входят последними. [\[5, с. 115\]](#).

Вопреки ожиданиям монахинь увидеть мать Марию от Воплощения преемницей бывшей Настоятельницы, новой главой монастыря стала госпожа Лидуан. Кандидатура матери Марии от Воплощения была отклонена, поскольку было известно, что она — внебрачная дочь Людовика XV. [\[3, с. 24\]](#). Принадлежность к монаршей особе, находящейся вне закона, могла послужить причиной разногласий между церковью и государственной властью. С целью избежать репрессивных мер со стороны представителей политического режима церковными властями было решено настоятельницей монастыря в городе Компьене монахиню простонародного происхождения, дочь торговца скотом.

2 картина содержит три сцены: обет послушания новой настоятельнице с ее развернутой речью, обращенной к монахиням-кармелиткам (сцена 1); резюме матери Марии, сделанное по просьбе Настоятельницы на основе речи последней (сцена 2); молитву *Ave Maria* монахинь вместе с новой Настоятельницей (сцена 3). На заре христианства главной задачей первых христианских общин в Палестине, на горе Кармель, было строительство часовни в честь Пресвятой Девы Марии. В начале XIII века в монастырях ордена кармелитов, основанного в честь Девы Марии, монахи и монахини приносили обеты послушания и бедности Богу и Деве Марии, которая для кармелитов была Сестрой. В XIV веке был установлен порядок торжественных богослужений в честь Пресвятой Девы Марии Кармельской. Коллективная молитва в опере «Диалоги кармелиток» Пуленка напоминает о многовековой традиции богослужебных песнопений *Ave Maria*, сохраняет связь с католической традицией.

Сцена 1. Мадам Лидуан принимает на себя ответственность за судьбы живущих в монастыре монахинь. Считая их духовными дочерьми, Преподобная мать полагает необходимым высказать лишь главное из того, что было ею продумано за годы монашеского служения. С воодушевлением, но просто и кратко Настоятельница говорит о том, что уход из жизни мадам де Круасси произошел в такой момент, когда она была более всего необходима монашеской общине. Пришел конец спокойным временам, и неизвестно, чего следует ожидать от наступившей эпохи.

Настоятельница верит в силу тех добродетелей, которые охотно назовут презренными те из людей, кто имеет власть. Монахиням более, нежели кому бы то ни было, необходимы сохранение доброй воли, терпение, примирение с действительностью.

Виды отваги, которые присущи героям, не оставляют возможности выжить людям скромного происхождения, беднякам. Повторяя, что монахини Кармеля — это бедные люди, собравшиеся вместе для молитвы, Настоятельница призывает монахинь отказаться

от всего того, что может их отвлекать от главного дела их жизни, в том числе — от мыслей о подвиге мученичества. «Если молитва есть обязанность, то мученичество является наградой». [5, с. 122]. Говоря о смирении и о своем недоверии к идее мученичества, новая Настоятельница словно желает предупредить появление возможных разногласий в общине. Она советует монахиням не слишком полагаться на получение награды, живя в ожидании случая, который дал бы «слугам» возможность уподобиться «хозяевам». Монахиням, как «служанкам», надлежит помнить об основных обязанностях и не спешить навстречу искушениям. Госпожа Лидуан завершает свою речь просьбой обобщить высказанное, обращенной к матери Марии.

Сцена 2. Повторив слова Настоятельницы о том, что первой обязанностью монахинь является молитва, мать Мария напоминает о том, что монахини должны принести в своем сердце обет: во всем следовать воле Настоятельницы.

Сцена 3. Вместе с новой Настоятельницей монахини приступают к молитве.

Музыкальная композиция, «внутреннее действие», музыкальная драматургия 2 картины II действия

Лаконичное оркестровое Вступление Andante (*pp*, ц. [18] — [19]) в переменном метроритме ($\frac{3}{4} - \frac{2}{4}$) содержит основные тематические элементы развернутой арии новой Настоятельницы. Искренность, проникновенность, эмоциональная выразительность — отличительные качества музыкально-психологического портрета госпожи Лидуан. Неотъемлемой гранью характера героини является горделивая смелость и решительность. Два контрастных тематических комплекса, представляющие основные аспекты музыкально-психологического портрета Игуменьи, отделены один от другого проведением темы *социальных трансформаций* (*mf*). Данная тема в оркестровом Вступлении к арии Настоятельницы представлена в переменном метроритме, в виде восходящего и нисходящего движения параллельными хроматическими созвучиями (ц. [18], такты 5-7).

Первый тематический комплекс оркестрового Вступления к арии Настоятельницы (ц. [18]) содержит волнообразное движение верхних голосов (*legato*) многоголосной мелодизированной фактуры в соединении с прерывистым басовым голосом *pp* (*pizzicato* у струнных инструментов низких тембров). Второй элемент темы оркестрового Вступления основан на соединении ритмоинтонационной формулы фригийского тетрахорда, изложенного в остром пунктирном ритме (восьмая с точкой и две тридцатьвторых), с последовательностью из двух восходящих скачков на кварту.

Сцена 1. Устремленное к кульминации развитие арии обобщает интонации из широко распеваемых вокальных фраз, репетиции тонов псалмодированного речитатива, эмоционально насыщенных скачков на широкие интервалы, экспрессивного арпеджированного движения по тонам уменьшенного септаккорда, а также по тонам хроматического звукоряда.

В кульминации 2 картины в арии Настоятельницы (*f*) доминируют никнувшие интонации скорби в соединении с мелодическими оборотами, свойственными народной французской музыке (ц. [26]). В общей концепции интонируемого смысла «Диалогов кармелиток» мелодические формулы партии госпожи Лидуан, как и танцевальные элементы из партии Констанции (3 картина I действие, сцена 1), указывают на принципиальную важность присутствия в опере Пуленка интонаций народной французской музыки. Партия оркестра выполняет драматургическую функцию истолкования эмоционально-психологического

подтекста происходящего: к проведению второго тематического комплекса из оркестрового Вступления к арии присоединяются элементы темы *социальных трансформаций* и оstinatный скрыто-двухголосный тематический комплекс *смерти*, изложенный равными длительностями; верхний голос данного комплекса движется по тонам аккордов в широком расположении (арпеджио); нижний голос сохраняет ритмоформулу темы *смерти*. Автономный оstinatный мотивный комплекс темы *смерти*, изложенный равными длительностями (четверти) у струнных и деревянных духовых инструментов низких тембров, образует нижний пласт многоголосной музыкальной ткани (ц. [28]).

Мотив матери Марии обнаруживает полемический настрой помощницы Настоятельницы, не разделяющей идеи мирного сосуществования ордена и политической власти.

Окончание арии Настоятельницы сопровождает второй тематический элемент из оркестрового Вступления к данной арии, который представляет характерную составляющую многогранного музыкально-психологического портрета главы монастыря. Данный тематический элемент изложен в контрапункте с мотивным комплексом эмоционально-психологической характеристики матери Марии. Семантический контрапункт вновь оказывается вектором развития музыкального смысла оперы, ее «внутреннего действия».

Сцена 2 (ц. [32]). Резюме матери Марии, сделанное по просьбе Настоятельницы, выполняет функцию дополнительного эпизода, в котором динамично развивается «внутреннее действие» 2 картины. Вокальная партия матери Марии включает три фразы мелодико-речитативного склада с прозрачным аккордовым сопровождением. Как и в I Интерлюдии (между 1 и 2 картинами II действия), тип хорального изложения оркестровой партии доминирует в заключительной сцене 2 картины, образуя композиционную «рифму». Ритмоформула темы *смерти* в соединении с интонацией нисходящей малой секунды в кадансовом обороте генерируют семантически обобщенный тематический элемент интонационно-драматургической сферы метафизической тревоги и страха смерти.

Коллективная молитва монахинь *Ave Maria* в сцене 3 (ц. [33]) обнаруживает духовную основу оперы «Диалоги кармелиток», связь с традициями музыкального католицизма. Интонационно-драматургическая сфера литургии выходит на первый план музыкально-драматургического развития оперы. Первая фраза (*a cappella, solo*) исполняется Настоятельницей; к ней присоединяются голоса остальных монахинь. Пение (*pp*, с закрытым ртом) соединено с изложением хорального аккомпанемента. Варьированное проведение тематического комплекса *смерти* включает долгие паузы в качестве смысловых единиц музыкальной ткани. Вокализ-соло *Sancta Maria* (ц. [34]) в партии матери Марии изложен по тонам минорного трезвучия в широком диапазоне децимы с последующим «спадом» к квинтовому тону, опевание которого вновь завершается паузой; унисон женских голосов образует пространственный звуковой фон, выдержанную педаль.

Куплет «*Ora pro nobis*» представлен в виде ансамбля, исполняемого в сопровождении оркестра; в заключительных тактах сольное исполнение *a cappella* чередуется с ансамблевым пением в сопровождении хорального оркестрового аккомпанемента, воспроизводящего звучание органа (*ppp*). Энгармоническая перегармонизация в плагальном кадансе (*Amen*) служит цели обобщения музыкального материала сцены 3. Завершающий оркестровый раздел *Rossopio mosso* (ц. [35]) выполняет композиционную функцию обрамления музыкальной формы. Драматургическое единство интонируемого

смысла 2 картины достигнуто методом синтетического соединения материала в заключительном разделе с элементами тематического комплекса *социальных преобразований*. Таким образом, Пуленк показал взаимодействие контрастных аспектов музыкальной драматургии оперы: литургической сферы и сферы социальных трансформаций.

II Интерлюдия II действия. Действие на сцене

Занавес на сцене условно обозначает границу между внутренним помещением обители и внешним пространством территории монастыря.

Звучный голос колокольчика оповещает монахинь о визите незнакомца. Констанция сообщает, что прибывший желает видеть Настоятельницу. Мать Мария, направленная Игуменьей узнать причину прибытия гостя, возвратившись, докладывает о намерении брата Бланш де Лафорс увидеть сестру перед отъездом за границу.

Полагая, что обстоятельства позволяют пренебречь строгостью устава, Настоятельница распоряжается, чтобы пригласили Бланш. Мать Мария получает задание незаметно присутствовать во время беседы Бланш и Шевалье. Помощница Игуменьи пыталась уклониться от выполнения данного поручения, но Настоятельница, не пускаясь в объяснения, строго повторила: «Вы, матушка, и никто иной». Мать Мария повиновалась.

Музыкальная композиция, «внутреннее действие», музыкальная драматургия II Интерлюдии

II Интерлюдия (между 2 и 3 картинами II действия) содержит два неравных по продолжительности композиционных раздела. Первый развернутый раздел *Molto agitato* (ц. [36] — [41]) содержит сценическое действие; условно в нем можно выделить три раздела, непрерывно следующие один за другим. Второй лаконичный оркестровый раздел II Интерлюдии *Très calme* (ц. [42]) выполняет функцию трансформации «внутреннего действия». [5, с. 133]. Данный раздел исполняется при опущенном занавесе перед началом 3 картины II действия.

В начале первого раздела *Molto agitato* (*ff*) варьированное оркестровое изложение сквозного тематического комплекса *мирной обители* предшествует обмену краткими фразами между Настоятельницей и Констанцией (ц. [36] — [37]). Переменность ритмической организации ($\frac{3}{4} - \frac{4}{4} - \frac{3}{4}$), воздействуя на изменение движения музыкального времени, способствует выстраиванию новых временных соотношений в оперной драматургии.

В лаконичном оркестровом эпизоде *Subito très calme* (средний раздел II Интерлюдии) на первом плане оказывается семантика благодати; данную музыкально-драматургическую сферу представляет варьированное развитие тематически-основного мотива оперы — структурного архетипа *La Grâce* (ц. [38]). Повторы «на расстоянии» названного комплекса, образующие интонационно-тематические арки, реализуют логику музыкального смысла произведения. В узловой точке процесса развития музыкальной драматургии тематический комплекс благодати выполняет доминирующую смысловую и драматургическую функцию (ц. [39]). Возвратное появление тематического комплекса *La Grâce* в оркестровой партии проведено в контрапунктическом соединении с изложением партии Настоятельницы; музыкальная речь Преподобной матери сохраняет интонационную общность с атмосферой ее развернутой арии (начало 2 картины II действия).

Аккордовое проведение темы *экзистенциальных вопросов и молитвенных вопрошаний к Богу* в переменном ритме сопровождает партию Настоятельницы, направляющей мать Марию находиться поблизости от Бланш во время ее встречи с братом (ц. 40). Заключение фразы Настоятельницы дополняет полифоническое соединение тематических комплексов из характеристики образа матери Марии и острого «ритмического персонажа» темы *смерти*. Первый раздел II Интерлюдии завершает варьированный повтор второго тематического комплекса музыкально-психологической характеристики образа Настоятельницы. Энергичная и решительная ритмоинтонационная формула этого тематического элемента отмечена композиторским указанием *très brillant* (*ff*). [5, с. 132]. Долгая пауза (полный такт) и мотивный комплекс темы *смерти* (*fff*) обозначают границу между первым разделом II Интерлюдии, содержащим действие на сцене, и вторым разделом *Très calme* (*pp*). [5, с. 133].

Продолжительность звучания оркестрового раздела II Интерлюдии составляет 3'45". Звуковое пространство оркестрового раздела II Интерлюдии является узловой точкой «внутреннего действия». Крайние части простой трехчастной формы содержат варьированное развитие тематического комплекса *La Grâce*. Средний раздел B, состоящий из 8 тактов, основан на развитии темы *передачи благодати* (*fff*), которая является основополагающим смысловым концептом оперы «Диалоги кармелиток».

Музыкально-драматургические функции раздела *Très calme* II Интерлюдии состоят в подготовке эмоционально-психологической и звуковой атмосферы 3 картины, в обнаружении взаимодействия интонационно-драматургических аспектов оперы и обеспечении симфонического обобщения оперной формы.

Тема *благодати* варьируется в широком диапазоне тембров и динамики: от прозрачного звучания у высоких духовых инструментов (*pp*) до громогласных диссонантных аккордовых *tutti* участием ударных инструментов (большой барабан, литавры). Раздел A (тт. 1-12) содержит резкие динамические контрасты: мелодическая формула темы *благодати* изложена поочередно в линейно-горизонтальной и аккордово-вертикальной проекциях (*pp* — *ff*). Инвариантная мелодическая формула трансформирована: исходная интонация восходящей секунды заменена на нисходящую малую терцию, которая становится локальной тематической формулой данного раздела II Интерлюдии (тт. 5-12). Вертикально-гармоническую проекцию тематического комплекса *благодати*, состоящую из последовательности восходящих интервалов: малая терция, чистая квинта и большая секунда (a — c — g — a), утверждают четыре повторения данной темы оркестровым *tutti* (*ff*).

Раздел B (тт. 13-20) представляет тему *передачи благодати* (*fff*) в экспрессивном звучании струнных и духовых инструментов светлых тембров. Данная тема состоит из двух контрастных симметричных фраз. Первую нисходящую фразу, изложенную ровными четвертями в виде хроматической аккордовой последовательности, обрамляет симметричная ритмическая фигура (половинная и четверть; четверть и половинная). Вторая фраза, построенная по принципу «вопрос — ответ», включает варьированный элемент мотивного комплекса *экзистенциальных вопросов или вопрошаний к Богу*. Эмоционально-экспрессивным содержанием наделена кадансовая мелодическая формула темы *передачи благодати* (такт 20), включающая ход на малую секунду (задержание к терцовому тону мажорного трезвучия).

Возвратное проведение темы *благодати* в разделе C (тт. 21-31) сопровождает выразительное соло большого барабана, к которому присоединяются там-там и другие ударные инструменты. В гармоническом облике темы *благодати* доминируют резкие

диссонантные созвучия, включающие перечень в голосоведении. Усиление драматического напряжения достигнуто в разделе *Très calme* II Интерлюдии благодаря применению форшлагов перед аккордами с контрастными динамическими оттенками (*pp* — *ff*). Свободное применение диссонансов отличало музыкальный стиль К. Монтеверди, имя которого названо среди имен композиторов, которым Пуленк посвятил «Диалоги кармелиток». Музыкальный материал 3 картины вступает *attacca*.

3 картина II действия. Действие на сцене

Данная картина содержит две сцены; в первой сцене показана встреча Шевалье и Бланш, вторая сцена содержит диалог матери Марии и Бланш.

Пуленк сопровождал начало сцены 1 следующей ремаркой: «Перед наполовину поднятым занавесом Бланш беседует с братом (ее лицо не закрыто покрывалом). За опущенной частью занавеса, невидимая публике, мать Мария присутствует при беседе (ее лицо закрыто покрывалом)». [\[5, с. 134\]](#).

Сцена 1. Шевалье выражает удивление и обеспокоенность крайне сдержанным тоном Бланш, которая замечает, что нисколько не желала бы его огорчить. Шевалье передает сестре мнение отца, который полагает, что нынешнее положение Бланш небезопасно. Собираясь примкнуть к контрреволюционным отрядам принца за границей, Шевалье решительно говорит Бланш о тревожащем его положении отца; как и Бланш, Шевалье покидает родной дом, но он надеется, что сестра возвратится к отцу, так как никто в монастыре не станет этому препятствовать.

В данном разделе диалога Пуленк сократил фрагменты текста Бернаноса, в которых Шевалье напоминает Бланш о необходимости подчинения родительской воле, но Бланш твердо объявляет брату об изменении, произошедшем с ней в монастыре: облачившись в монашеское покрывало, она перестала быть зависимой от воли отца.

Не разделяя тревоги брата, Бланш заявляет, что ее пребывание в монастыре более не связано с переживанием страха. Она считает, что находится в безопасности. Шевалье отмечает изменившиеся манеры Бланш, ставшие принужденными, напряженно-искусственными, однако Бланш утверждает, что она счастлива. Заметив, что «невозможно противиться природе», Шевалье сомневается в правдивости слов Бланш об исчезновении страха из ее жизни. Бланш отвечает, что жизнь монахини-кармелитки, возможно, лишь со стороны кажется «согласной с природой». [\[5, с. 139\]](#).

Шевалье согласен с тем, что в настоящее время положение Бланш многим дамам аристократического происхождения могло бы показаться завидным, и нашлись бы, возможно, те, кто охотно изменили бы свою жизнь именно так, как это сделала Бланш.

Перед глазами Шевалье возникает образ покинутого отца. Бланш хочет, чтобы брат поверил в исчезновение ее страха и боязни перед страхом. Шевалье пытается убедить Бланш в том, что истинная смелость предполагает победу над страхом: «Можно подвергнуть риску страх, как подвергают риску жизнь под угрозой смертельной опасности. Подлинная смелость заключена именно в таком риске». [\[5, с. 141\]](#).

Бланш видит смысл в другом: отныне ее монашеская жизнь в монастыре — это жертва, и Господь поступит с ней сообразно своей воле. Шевалье задается вопросом: что произошло с той, кого он в детстве называл «Крольчонком»? В этот миг в свете монастырской лампы он будто бы увидел картину их детства. Стали ли они с сестрой чужими с той поры? Шевалье отметил: когда он увидел Бланш после разлуки, та была

готова упасть от усталости. Брат встревожен, ему жаль Бланш. Он чувствует духовную близость с сестрой.

Бланш гордо заявляет, что жалость брата «отравляет ее, подобно яду». Пытаясь убедить в сказанном прежде всего себя, Бланш утверждает: «Я стала другой». Не желая признавать утрату духовной общности с сестрой, Шевалье продолжает размышлять: окончательно ли исчез страх Бланш? Брату хорошо известно о том, что для Бланш не существует безопасности ни в мирской, ни в монастырской жизни. Страх живет в ее душе. Бланш повторяет, что в монастыре ее жизни ничто не угрожает... Учтиво простившись с сестрой, Шевалье направляется к выходу. Бланш взволнована. Она просит брата не покидать ее, «как будто завершив формальный визит к кому-то из друзей». Шевалье задерживается в дверях.

Бланш продолжает настаивать на факте как будто свершившегося с нею преобразования, на способности противостоять грядущим опасностям (прежде всего, Бланш пытается убедить себя в том, что она способна к борьбе). Со спокойной гордостью Бланш говорит: «Я всегда относилась к Вам с нежностью, но я больше не "Крольчонок". Я монахиня Кармеля, готовая пострадать за Вас, и теперь я прошу Вас считать меня соратницей в борьбе. Мы, каждый на своем месте, будем сражаться. Мой путь так же полон опасности, как и Ваш». Молча задержав на Бланш «неопределенный» взгляд, Шевалье уходит.

Едва держась на ногах от напряжения и усталости, Бланш хватается за решетку, чтобы не упасть.

Сцена 2. Мать Мария приближается к ней, говоря резко и кратко: «Крепитесь, сестра Бланш». Бланш признается матери Марии в том, что сказала неправду, пытаясь казаться бесстрашной. На самом деле, она знает всю правду о себе, но ее мучает жалость отца и брата. Будет ли она для них всегда только ребенком?

Неспособная к сопереживанию мать Мария сухо предлагает Бланш покинуть приемную. Встревоженная произошедшим, Бланш раскаивается: «Я была гордой и получу наказание». Мать Мария отвечает: «Единственный способ усмирить гордость — это стать выше нее». Подбадривая Бланш, мать Мария произносит: «Держитесь смелее». Обе монахини выходят, придерживая покрывала.

Музыкальная композиция, «внутреннее действие», музыкальная драматургия 3 картины II действия

«Я нашел точную температуру для дуэта брата и сестры. Смесь тревожного беспокойства и нежности», — писал Пуленк Анри Элю — автору первой монографии о композиторе. [\[4, с. 785\]](#).

В непрерывном вокально-симфоническом развитии действия 3 картины условно можно выделить две сцены; условную границу между сценами определяет смена ситуации (уход Шевалье и появление матери Марии рядом с Бланш). Названная граница также отмечена паузами, появлением нового музыкального материала в начале сцены 2, сменами темпа и динамики.

Сцена 1 *Très calme* (ц. [\[42\]](#) — [\[46\]](#)) содержит дуэт Шевалье и Бланш, состоящий из трех разделов. В начальном разделе элементы вокальной партии Шевалье содержат декламационно-речевые интонации, чередование репетиций и интонаций вопроса (восходящие ходы на кварту). Партия тенора изложена на фоне темы *прощания Шевалье и Бланш*, мелодические формулы которой дублируются в средних голосах оркестровой

партии. Данная тема состоит из контрастных ритмоинтонационных комплексов: лаконичный нисходящий мотив с ямбическим затактом составляет рельеф единого пульсирующего в синкопированном ритме аккордового комплекса, задающего равномерное ритмическое движение. Автономные оstinatные мотивы, равными длительностями движущиеся по полутонам в басовом голосе, создают элементы полифонизации ткани (цц. 42 — 44).

Вторая оркестровая тема дуэта, сопровождающая изложение партии Бланш, сходна с мелодическим рисунком партии Шевалье (вплоть до прямых интонационных совпадений). Как и начальная тема дуэта, вторая тема содержит затактовый сквозной ритмоинтонационный мотивный комплекс *прощания Шевалье и Бланш* (восходящий затактовый ход на малую секунду в пунктирном ритме); данный элемент взаимодействует с синкопированной ритмоформулой первой темы дуэта. Патетический характер темы прощания Шевалье и Бланш соответствует ситуации: усиление драматического напряжения наступает в момент вступления партии Бланш. Тематический комплекс прощания Шевалье и Бланш доминирует в сквозном развитии музыкальной драматургии оперы; в кульминации дуэта (ц. 58) данная тема является основным носителем музыкального смысла оперы как концепции интонируемого смысла. Эмоционально-психологическая атмосфера «тревожного беспокойства и нежности» доминирует в музыкальном содержании сцены 1. Мотивный комплекс, характеризующий образ матери Марии, образует контрастно-полифоническое соединение с вопросительной фразой Бланш: «Полноте, жизнь кармелитки Вам представляется столь сообразуемой с природой?» (ц. 46).

Психологически напряженные моменты дуэта сосредоточены в непрерывной последовательности эпизодов *molto agitato* (цц. 47 — 56). Речитативно-декламационное изложение вокальных партий отражает сдержанность чувств, стремление героев сохранять внешнюю видимость спокойной беседы. Содержащие эмоционально-психологический подтекст подвижные вокально-симфонические разделы чередуются с фрагментами в умеренном движении. В развитие оркестровой партии Пуленк включил семантически значимый элемент музыкально-психологической характеристики образа новой Настоятельницы. Появление данного тематического элемента, обнаруживая развитие «внутреннего действия» оперы, предшествует проведению темы *благодати*. В полифоническом соединении с партией Шевалье данная тема обобщенно характеризует доминирующий аспект психологического состояния Бланш; партия героини отмечена ремаркой «очень выразительно» (ц. 48). [5, с. 140].

Центральный раздел дуэта включает последовательность из трех контрастных эпизодов: *Très calme* (ц. 49), *Molto agitato* (ц. 50) и *Très calme et tendre* (цц. 53 — 54), в которых выявлены различия светского мировоззрения и поведения Шевалье и духовно-религиозного состояния и нравственного поведения ставшей монахиней Бланш. Развитие декламационно-выразительных фраз партии Шевалье, вспомнившего годы детства, и интонационно сходных мелодических формул в партии Бланш, не желающей говорить о неизбежном детском страхе, приводит к формированию проходящей темы *психологических противоречий Шевалье и Бланш* в оркестровой партии. Данная тема в виде аккордовой последовательности C — A — Fis — G — C с неразрешенным модулирующим аккордом в кадансе составляет единое целое с вопросительной фразой в партии Шевалье («Страха для Вас больше не существует?»). Смысловой подтекст уклончивого ответа Бланш («Здесь я в безопасности») обнаруживает оркестровое проведение тематического комплекса *страха* (pp, ц. 55). Бланш напрасно пытается показаться брату бесстрашной: варьированный повтор названного комплекса выполняет

функцию обнаружения показной храбрости Бланш.

В лирико-драматической кульминации *Molto agitato* (цц. [57] — [59]) доминирует развитие партии Бланш, изложение которой включает интонации вопросов (восходящие скачки на чистую кварту) и горестных восклицаний, а также ходы на хроматические интервалы, волнообразные мотивные формулы восхождений/спадов, декламационно-речитативные интонационные обороты, патетически-горестные окончания фраз, «повисающие» в кадансах без разрешения в основной тон. Фразы партии Бланш изложены на фоне проходящих последовательностей хроматических созвучий, не имеющих определенного тонального наклонения.

Реплика Шевалье, с горечью отметившего «жесткость» упрека Бланш (в готовности брата поспешно завершить встречу), изложена на фоне эмоционально взволнованной темы прощания *Шевалье и Бланш*.

Момент крушения надежды Шевалье на возможность убедить Бланш возвратиться к отцу отмечен применением «красноречивой» паузы с фермой *long silence* («долгое молчание»). Тайна неудавшегося обмана Бланш была сохранена в любящих сердцах брата и сестры; эту тайну Шевалье унес с собой, покинув Бланш навсегда.

Патетически-взволнованные интонации партии героини образуют единое целое с реминисценцией темы прощания *Шевалье и Бланш*. В драматической кульминации дуэта доминируют тихие звучности (*ppp — pp — mf — f — p — pp — ppp*). В заключительных фразах Бланш слово «борьба» отмечено ремаркой «*parlando*»; речевая просодия – интонирование интервала нисходящей малой сексты (*pp — cresc. — ppp*) – обнаруживает психологическую неуверенность, растерянность Бланш, понимающей иллюзорность собственных горделивых уверений. В момент молчаливого ухода Шевалье в оркестровой партии проведен тематический комплекс *страха*, характеризующий психологическое состояние Бланш.

Сцена 2 (цц. [61] — [62]) содержит диалог Бланш и матери Марии, которая не выражает сочувствия к раскаявшейся в своей гордыне Бланш. Чередование отдельных фраз в партиях монахинь обнаруживает глубокое различие их характеров. Мелодические формулы взволнованной речи Бланш (интонации вопроса, широкие восходящие скачки на октаву, прерываемые короткими паузами, *ff*) контрастно оттеняет рисунок гибких вокальных фраз в партии матери Марии, содержащих внезапные динамические спады (*fff — pp*). В резюмирующей фразе матери Марии о возможном способе победить гордость («став выше нее»), преобладают фигуры монотонных репетиций, чередуемые с мелодическими формулами, включающими речевые интонации: нисходящие ходы на малую терцию и восходящие скачки на квинту (интонации вопроса). Заключительная реплика матери Марии, советующей Бланш «держаться смелее», содержит угловатый скачок на уменьшенную септиму (*ff*).

Финал 3 картины II действия объединяет тематические элементы семантически контрастных интонационно-драматургических сфер оперы — благодати и метафизической тревоги и страха смерти. Варьированное изложение (*fff*) тематического комплекса благодати (*La Grâce*) образует антиномичное единство с неподвижным органическим пунктом в басовых голосах; в кадансе, на фоне проведения темы *благодати*, «застывает» многослойный, украшенный аккордовым форшлагом, диссонирующий аккордовый комплекс темы *смерти* (*ff*), исполняемый оркестровым *tutti*, с участием расширенной группы ударных инструментов. [\[5, с. 150\]](#).

4 картина II действия. Действие на сцене

Данная картина состоит из семи сцен, непрерывно следующих одна за другой; границы между сценами условны. Действие происходит в ризнице монастыря, имеющей две двери; одна выходит на галерею, другая — к монастырской ограде. Из окна ризницы открывается вид на галерею.

Сцена 1. Завершив мессу, священник причащает монахинь; затем он убирает в шкаф дарохранительницу. Сообщив монахиням о своем изгнании из монастыря, священник прощается с общиной. Алтарь открыт, дарохранительница пуста; священник должен разделить судьбу гонимых христианских святых.

Сцена 2. Благословив монахинь, вставших на колени, священник читает молитву «*Ave verum corpus natum ex Maria Virgine*».

Сцена 3. Бланш встревожена смертельной опасностью, угрожающей священнику. Пообещав приходить как можно чаще, священник уходит. Мать Мария энергично закрывает тяжелые дверные засовы.

Сцена 4. Монахини молча обмениваются взглядами. Констанция вслух спрашивает, что произошло с соотечественниками, если «в христианской стране» французы смогли допустить подобное обращение со священником? Сестра Матильда ей отвечает, что страх парализовал всех и вся, будто эпидемия, несущая смерть. Бланш соглашается с тем, что страх — это болезнь. Констанцию волнует будущее изгнанного священника; может ли он надеяться на защиту «добрых граждан»? Мудрая Настоятельница замечает, что могут последовать смертные казни священников. Определенное количество мучеников сможет «уравновесить» недостаток священников: таково проявление благодати Святого Духа. Игуменья уверена в том, что монахини-кармелитки должны спокойно исполнять обет служения. Мать Мария, вступив в диалог, говорит с едва сдерживаемым волнением о том, что для сохранения священников во Франции монахиням-кармелиткам ничего не остается, как принести в жертву свои жизни. Настоятельница решительно возражает матери Марии: решение о том, будут ли имена кармелиток записаны среди мучеников, принимается не монахинями. Настоятельница выходит в сопровождении старшей из монахинь — матери Жанны. Озадаченные монахини молча смотрят на мать Марию.

Сцена 5. Раздаются удары башенного колокола. Внезапно входит священник, которого едва не схватил патруль. Приближающийся гул толпы, охваченной революционным энтузиазмом, побуждает монахинь (всех, кроме матери Марии) собраться в группу. Священник спасается, быстро исчезая в двери, выходящей на галерею. Слышны сильные удары: уличная толпа, приблизившись к portalу монастыря, требует открыть двери. Мать Мария велит Констанции отодвинуть засовы, и та уверенно выполняет распоряжение.

Сцена 6. Появляются четыре комиссара; двое останавливаются на страже у дверей. Стражники сдерживают взволнованную толпу длинными копьями. Первый комиссар, обращаясь к матери Марии, сообщает о необходимости зачитать монахиням приказ об их выселении из монастыря. Второй комиссар читает вслух Постановление Законодательной Ассамблеи от 17 августа 1792 года, согласно которому все здания монастырей должны быть оставлены монахами и монахинями и поступить в ведомство административного аппарата (для продажи). Первый комиссар спрашивает мать Марию: «Готовы ли Вы выразить протест?». Мать Мария спокойно отвечает: «Что можем мы требовать, если уже ничем не владеем? Нам необходима одежда, так как Вы запрещаете носить эту...». Первый комиссар насмешливо предлагает монахине сбросить монашескую одежду и одеться «как все люди». Мать Мария парирует: ее одежда — это все же не солдатская форма; монахини в любом облачении являются всего лишь служанками. Первый

комиссар заявляет, что народ не имеет нужды в служанках. «Но народ нуждается в мучениках. И мы готовы выполнить свое назначение», — заявляет мать Мария. Комиссар с презрением замечает, что во время революции смерть ничего не стоит. Мать Мария соглашается, уточнив: «только ваши денежные ассигнации имеют цену». Комиссар, не желая выглядеть в глазах уверенной в своей правоте монахини грубым захватчиком, пытается найти примирительный тон, говоря, что и сам он «вынужден выть с волками». Однако не стоит видеть в нем лишь одного из «этих кровопийц». До революции он служил ризничим в Шельском приходе; викарий приходится ему молочным братом. В ответ на вежливое предложение матери Марии делом подтвердить правдивость сказанного и благожелательность его намерений, первый комиссар обещает до вечера увести из монастыря комиссаров и патруль. Он шепотом добавляет: «Не доверяйте кузнецу Бланкару. Это доносчик». [5, с. 177].

Сцена 7. Наступает продолжительная тишина; комиссары уходят, слышен смех в уличной толпе. Мать Мария, закрыв дверные засовы, подходит к монахиням, которые не знают, что им делать. Бланш, как раненая птичка, опускается на скамеечку (во время предыдущей сцены она пряталась за другими монахинями). Мать Жанна, войдя, сообщает, что Настоятельница скоро придет со всеми проститься, так как она должна незамедлительно ехать в Париж.

Видя отчаянье Бланш, мать Жанна направляется к киоту, вынимает из шкафа статую Младенца Иисуса и протягивает ее Бланш со словами: «Сестричка Бланш, в ночь Рождества Царь Славы бывал в каждой келье. Надеюсь, он придаст Вам мужества». Бланш, держа статую, произносит: «Ах, какой он маленький, какой он слабый!». В это время с улицы вновь доносится нарастающий шум толпы. Мать Мария, глядя на Бланш, резко возражает: «Нет, какой он могущественный, несмотря на свою малость!».

Толпа скандирует слова из революционной песни *Ça ira*. Дрожа от страха, Бланш роняет статую, которая разбивается. Словно покрытая позором, Бланш произносит: «Царь Славы умер. У нас остался только Агнец Божий». Движущаяся вблизи монастыря толпа распевает: *Ça ira*.

Музыкальная композиция, «внутреннее действие», музыкальная драматургия 4 картины II действия

«Архаическая ладовость» лаконичного оркестрового вступления (продолжительность звучания 45") утверждает значимость ладово-мелодического стилистического измерения в звуковом пространстве оперы как концепции интонируемого смысла. Оркестровое вступление *Très calme et recueilli* ($\frac{4}{4}$, *p*) состоит из двух синтаксически сходных фраз. Первая фраза изложена в виде монодии у солирующего кларнета в ладу модаального типа; проведение второй фразы монодии включает гармонические созвучия (*tutti*, *pp*) в высоком регистре. Заключительные фразы солирующего кларнета утверждают доминирующее значение ладово-мелодического принципа в композиции данного раздела.

Речитативные фразы каноника в сцене 1 (цц. [63] — [64]) изложены в спокойном темпе *Modéré*. Развитие вокальной партии соответствует темпу естественной речи. Равномерная пульсация восьмыми длительностями у низких струнных инструментов поддерживает непрерывное движение звуковой ткани. Обряд причастия монахинь завершается псалмодирующей речитативной фразой в партии священника, изложенной на фоне хоральной темы в оркестровой партии.

Коллективная молитва в сцене 2 (ц. [65] — [66]) *Ave verum corpus natum ex Maria Virgine* содержит традиционное для католической литургии чередование соло (каноник) и хора (монахини). Партии солиста и хора изложены в переменном ритме ($\frac{3}{4}$ — $\frac{4}{4}$ — $\frac{2}{4}$). Совместное проведение тематического комплекса *смерти* и партий хора (богослужбное пение) обнаруживает взаимодействие человека и Бога, земного и небесного, преходящего и вечного. Смерть неизменно находится подле монахинь, поющих молитву «благому Телу, рожденному от Марии Девы».

Тематический комплекс *экзистенциальных вопросов и вопрошаний к Богу* из лаконичного диалога священника и Бланш в сцене 3 (ц. [67] — [68]), проведенный в оркестровой партии, содержит речевую интонацию вопроса (восходящий скачок на чистую кварту). Переменность ритмической организации ($\frac{3}{4}$ — $\frac{4}{4}$ — $\frac{2}{4}$) и интонационные трансформации отличают варьированное изложение данного тематического комплекса, динамизирующего развитие «внутреннего действия» оперы.

Сцена 4. Интонационно-ритмическое развитие сцены 4 (ц. [69] — [73]) связано с музыкальным содержанием предыдущих действий. Обмен вопросительными репликами между монахинями (сестра Констанция, сестра Матильда, Бланш) и проведение контрастных тематических элементов в оркестровой партии образуют динамичное вокально-симфоническое единство. Взволнованной речи Констанции предшествует появление мелодической формулы с украшением (форшлаг), которая соединена с мотивом, содержащим нисходящий скачок на тритон; окончание фразы Констанции («неужели французы так трусливы?») совпадает с эффектным появлением темброво-ритмических «персонажей» — лаконичных тематических комплексов у струнных, имитирующих тремоло ударных инструментов.

Вокальная декламация сестры Матильды (*mezzo soprano*) — «Это страх. Всё охвачено страхом» — составляет единый тематический комплекс с аккордовым судорожно-прерывистым звуковым элементом изобразительного характера (*ff, tutti*). Речевые интонации фразы Бланш («страх — это, должно быть, проявление болезни») соединены с проведением варьированного тематического комплекса *страха* в оркестровой партии (*Très lent, pp*). [5, с. 159].

Вторая реплика *a cappella* Констанции вновь соединена с резким аккордово-изобразительным форшлагом у низких духовых инструментов («неужели никто из добрых граждан не встанет на защиту нашего священника?»). Фразы партии Настоятельницы (*Très calme*) составляют антиномичное единство с проведением тематического комплекса *смерти* (ц. [71]). [5, с. 159]. Раскрывая смысловой подтекст происходящего, партия оркестра динамизирует развитие «внутреннего действия» оперы. Реплика вступившей в диалог матери Марии (f) изложена в контрапункте с проведением мотивного комплекса у медных инструментов, характеризующего образ помощницы Настоятельницы.

Действенное участие «ритмического персонажа» (элемента темы *смерти*) в развитии музыкального смысла сцены 4 в виде комплекса из равных четвертей в четырехдольном размере отмечает один из ключевых моментов в драматургическом развитии оперы. В интонационном облике партии Настоятельницы (ц. [73], такты 3-4) присутствуют реминисценции ее арии в 1 картине II действия (ц. [28]). [5, с. 121]. Развернутое изложение тематически-основной темы *смерти* образует интонационную арку с материалом 4 картины I действия (смерть прежней Настоятельницы); интонационные реминисценции обеспечивают единство музыкально-драматургической концепции оперы.

События сцены 5 *Allegro molto* (цц. [74] — [77]) с участием взбунтовавшейся толпы (хор за сценой и в кулисах) содержит параллель с аналогичными вокально-симфоническими сценами бунта крестьян и подданных Синей Бороды в I и III действиях оперы П. Дюка «Ариана и Синяя Борода». Динамичная массовая сцена — драматическая кульминация оперы Пуленка. Композитор следовал принципу индивидуализации голосов оркестра и хора. После удара башенного колокола и реплик Констанции, изложенных на фоне чередования лаконичных мотивных формул в разных голосах многослойной оркестровой фактуры, к движению вокально-симфонического звукового потока присоединяются фразы партии внезапно появившегося священника; мелкие мотивы в оркестровой партии, сопровождающей соло тенора, приобретают индивидуальную выразительность. Хоровые реплики приближающейся толпы (без слов) выполняют драматургические функции звукового «фона», который характеризует действия уличной толпы; одновременно хор является непосредственным участником действия. Театральной образностью отличаются яркие соло трубы (*ff, éclatant*) и соло ударных инструментов (там-там, большой барабан, литавры), сопровождающие краткую реплику «*Ouvre la porte!*» толпы (требование открыть двери). [5, с. 167]. Долгая пауза с ферматой и спокойная фраза матери Марии (*a cappella*), приказавшей сестре Констанции открыть засовы, отмечают условную границу между 5 и 6 сценами 4 картины.

Соло ударных инструментов (барабан, литавры, *f — p*) и изложенный в оркестровой партии ритмоинтонационный комплекс смерти (*tutti, ff*) открывают сцену 6 *Très calme* (цц. [78] — [84]) с участием комиссаров и матери Марии. Чтение вторым комиссаром (баритон) Постановления Законодательной Ассамблеи (мелодизированный речитатив) составляет семантический контрапункт с последовательным проведением в оркестровой партии тематических комплексов экзистенциальных вопросов и вопрошаний к Богу, смерти, страха, гармонизованного фригийского тетрахорда.

Безудержный хохот второго комиссара служит дополнением к фразе первого комиссара, адресованной матери Марии («готовы ли Вы выразить протест?»); тематический комплекс смерти представлен здесь в ритмическом увеличении (ц. [80]). Партия матери Марии включает две сдержанные декламационно-речитативные фразы, изложенные в диапазоне кварты. В диалоге первого комиссара и матери Марии (ц. [81] — [84]) Пуленк, солидарный с роялистскими убеждениями Бернаноса, создал впечатляющий музыкально-психологический портрет представителя революционной власти. Партию первого комиссара композитор сопровождал ремаркой *goguenard* («иронично-насмешливо»); оркестровая партия содержит указание *léger et mordant* («легко и отрывисто»). Восходящие и нисходящие скачки на широкие интервалы *staccato*, акценты, подчеркивающие смысл слов, обилие кратких пауз — выразительные стилистические штрихи к музыкальному портрету исполнителя республиканской власти. Пуленк обнаружил безнравственное, корыстное, беспринципное и трусливое поведение атеистов в монастыре. Отношение композитора к революционному террору 1792 года было критичным.

Изложение партии первого комиссара, проведение в партии оркестра мотивного комплекса, характеризующего образ Настоятельницы и звукового символа креста, образуют контрапункт смыслов — особенность развития «внутреннего действия» 4 картины II действия. Сдержанный речитатив заключительной фразы матери Марии исполняется *a cappella*. Композиторская ремарка *Très librement* («Очень свободно») характеризует исполненное спокойного достоинства поведение монахини, не испытывавшей страха во время вторжения в мирную обитель захватчиков — исполнителей новой политической власти. Фразы матери Марии представлены в полифоническом соединении

с тематическим комплексом *экзистенциальных вопросов и вопрошаний к Богу* (f). Декламационно-речитативная фраза первого комиссара о его вынужденном решении действовать заодно с «кровопийцами» и тематический комплекс *страха* образуют вокально-симфоническое целое в концепции интонируемого смысла.

В сцене 7 *Bien lent* (ц. [85] — [90]) вокальная партия матери Жанны, сообщающей монахиням об отъезде Настоятельницы и передающей Бланш статую Младенца Иисуса, изложена на фоне варьированного развития тематических элементов характеристики образа Настоятельницы и тематического комплекса *экзистенциальных вопросов и вопрошаний к Богу*. Фразу Бланш «Ах! Как он мал, как он беззащитен!» дублируют верхние голоса аккордового тематического комплекса *метафизической тревоги*, создавая контрапункт смыслов (ц. [87]). Явление семантического контрапункта динамизирует развитие «внутреннего действия» оперы. Сквозное развитие тематического комплекса *монашеского послушания* образует интонационно-тематические арки между структурными элементами литургической сферы оперы, обеспечивая целостность вокально-симфонического развития произведения. Экспрессивная реплика матери Марии («Нет! Он мал, но его могущество велико!») содержит экстраординарные интонационные обороты: нисходящий скачок на нону и восходящий ход на тритон.

Тревожную тишину ожидания внезапно нарушают возгласы хора (f). Это толпа, охваченная революционным энтузиазмом (ц. [88]). Ритмически отчетливое скандирование четырехголосным хором фразы «*Ah! Ça ira...*» обнаруживает стихийную мощь потока людей. Партия хора и последовательности диссонансирующих аккордов в оркестровой партии (*tutti, staccato*), в которой преобладает звучание низких деревянных и медных духовых инструментов (фаготы, тромбоны, туба), образуют многоуровневое синтетическое единство.

Крик испуганной Бланш и окончание ее фразы о смерти Царя Славы отмечают кульминационную динамическую фазу вокально-симфонического развития (ц. [89]). В финальной сцене 2 действия принимают участие дифференцированные группы четырехголосного хора и оркестровое *tutti* (*fff — ff — fff*). Движение мощного звукового потока в заключительных тактах II действия характеризует ускорение темпа: *L e double plus vite (très enlevé)*. Индивидуальное развитие самостоятельных голосов в оркестровой партии, формирующих последования коротких фраз (*legato*), не приводит к снижению динамического напряжения жестких, неистово-яростного характера звучания, диссонантных хроматических вертикалей (ц. [90]). Музыкально-драматургическое развитие заключительной сцены 4 картины устремлено к финалу II действия оперы. Развернутая массовая сцена финала II действия и аналогичная сцена в финале III действия укрепляют драматургическую концепцию и композицию оперы, образуя симметрию, драматургическую «рифму» и обеспечивая устойчивость музыкальной формы произведения.

III действие 1 картина III действия. Действие на сцене

Данная картина содержит три сцены, непрерывно следующие одна за другой (деление на сцены является условным). Пуленк охарактеризовал ситуацию и мизансцены в следующей ремарке: «Монахини собрались в полностью опустошенной часовне. Кругом солома, черепица, штукатурка; решетка хоров частично разобрана. Одна монахиня стоит на страже у двери. В скромном гражданском облачении, забрызганном грязью, и в башмаках, полных грязи, появляется священник. Один из рукавов его одежды оторван. Вокруг спокойной и уверенной матери Марии собрались монахини. Констанция и Бланш держатся рядом; мать Жанна и сестра Матильда находятся на другой стороне сцены». [5.

[с. 182\]](#).

Сцена 1. Заместительница Настоятельницы предлагает священнику поговорить с монахинями, которые, по ее словам, «готовы к предстоящим испытаниям». Священник не считает возможным говорить с общиной в отсутствие Настоятельницы. Мать Мария убеждает монахинь в своевременности совершения подвига мученичества с целью спасения родины. Монахини молча переглядываются, не решаясь обнаружить своих сомнений или опасений. Мать Мария говорит, что на подвиг мученичества ее вдохновил Господь.

Мать Жанна начинает говорить о том, к чему обязывает монахинь следование обету: отрицательной стороной подобных обетов является то, что они часто приводят к разногласию умов и даже могут совершаться вопреки совести. Мать Мария заявляет, что исполнение обета мученичества откроет новые возможности, которые всем необходимо понимать. Возражение хотя бы одной из монахинь послужит достаточным основанием, чтобы отменить проведение обряда. Голосование должно быть тайным. Священник примет решение каждой монахини в виде Святой исповеди, за алтарем. Убедившись, что монахини не отклоняют данных предложений по существу порядка проведения обряда, мать Мария передает слово священнику.

Сцена 2. Священник проявляет готовность выслушать за алтарем решение каждой из монахинь; они подходят одна за другой. Когда к алтарю приближается Бланш, сестра Матильда вслух предупреждает монахинь о том, что один голос непременно будет против проведения обряда. Когда Бланш выходит обратно со скорбным видом, Констанция провожает ее взглядом. Священник приближается к матери Марии и что-то сообщает ей шепотом. Мать Мария объявляет, что имеется одно возражение против принесения обета; сестра Матильда добавляет, повернувшись к находящейся рядом монахине: «И мы знаем — чье».

Сцена 3. Неожиданно Констанция объявляет, что это она высказалась против. Наступает общее замешательство. Бланш плачет, уронив голову на руки. Констанция проголосовала против принесения обета мученичества, желая поддержать Бланш; она на время попыталась «встать на место Бланш», приняв на себя ее мучительный страх. Поняв свою ошибку, Констанция искренне призналась в полном согласии со всеми; ее решение принести свою жизнь во имя Христа является твердым. Поддержав признание Констанции, священник предлагает монахиням приблизиться к находящемуся на пюпитре Святому Евангелию. Бланш и Констанция первыми преклоняют колени, вверяя жизнь Богу; остальные монахини следуют за ними. Не дожидаясь окончания таинства, Бланш убегает из часовни и покидает монастырь.

Узловой точкой развития действия в 1 картине является принесение обета мученичества монахинями-кармелитками. Секретное голосование о принесении обета и сам обряд произошли в отсутствие Настоятельницы, ответственной за жизнь монахинь. Проведение обряда было инспирировано матерью Марией вопреки намерению главы монастыря, призвавшей монахинь со спокойным достоинством принять перемену участи. Проступок помощницы Настоятельницы состоял в противодействии волевой стратегии Настоятельницы, что являлось нарушением устава кармелитов.

Музыкальная композиция, «внутреннее действие», музыкальная драматургия 1 картины III действия

Тема оркестрового Вступления к 1 картине III действия (*ff*) в переменном метроритме ($\frac{4}{4}$)

— $\frac{3}{4}$) обозначена композитором как *Tempo de Sarabande*. Автор первой монографии о Пуленке Пьер Энкель упоминал о традициях монастырей кармелитов, имевших особые привилегии. Монастырь в Компьене когда-то допускал хороводы монахинь. Однажды, во время одного из частных визитов в Компьень, находящаяся поблизости от королевского замка королева Франции Мария Лещиньска — супруга Людовика XV — получила приглашение участвовать в хороводе монахинь. [3, с. 48 — 49]. С XIV века кармелиты торжественно почитают Пресвятую Деву Марию Кармельскую за дарованные привилегии. «Святой Симон постоянно просил Пресвятую Деву о даровании ордену особой привилегии, поскольку орден назван в честь Девы Марии, неоднократно повторяя: "Цветок Кармила, Плодоносный Виноградник, Краса Небес, Мать — Дева! О наиизбраннейшая! Мать нежная и кроткая, не познавшая мужа, удели кармелитам привилегии!"». [11, с. 56-57].

Вслед за К. Дебюсси, который включал сарабанды в инструментальные циклы (сюита «Pour le piano» (1901 г.) и «Образы», 1905 г.), Пуленк обратился к старинному жанру *çarabanda francesa*, получившему распространение во Франции с 1625 года. Тема оркестрового Вступления к 1 картине III действия (*Tempo de Sarabande*) связана по смыслу с концептом *дарованных привилегий Пресвятой Девы Марии Кармельской*. Тема *дарованных привилегий (ff)* образует семантический контрапункт с ритмически видоизмененным мотивным комплексом *монашеского послушания*. Семантический контрапункт является основным вектором формирования концепции интонируемого смысла.

В начале 1 картины III действия получает варьированное развитие основной тематический комплекс эмоционально-психологической характеристики образа матери Марии; речевые интонации партии помощницы Настоятельницы дублированы верхними голосами оркестровой партии (ц. [3]).

Диалог матери Марии и священника лаконичен. Тематически-основные комплексы, характеризующие отдельные грани цельного образа отсутствующей Преподобной матери, представлены в виде интонационных реминисценций в партии ее помощницы. Контрапункт смыслов дополняет тематический комплекс *монашеского послушания*, который образует синтетическое целое с краткими речитативными фразами партии священника. В партии матери Марии фразы взволнованной речи основаны на чередовании широких скачков на октаву и хроматизированного мелодического речитатива. В вокально-симфоническом тематически-основном комплексе, который Пуленк определил, как «*желание мученичества*», линия вокальной партии совпадает с верхними голосами оркестровой партии (ц. [5]). [5, с. 184-185]. Изложение темы *желание мученичества* в оркестровой партии опережает возвратное проведение основного мотива эмоционально-психологической характеристики матери Марии (*ff*) у медных духовых инструментов (валторны, трубы, тромбоны). Варьированное изложение тематического комплекса *желание мученичества*, характеризующего побуждения матери Марии, выполняет драматургическую функцию обнаружения смыслового и эмоционально-психологического подтекста высказывания матери Жанны (контральто) об опасной стороне обетов мученичества (ц. [8]). Последовательное проведение тематических комплексов *желание мученичества*, *монашеского послушания* (ц. [9]) и *смерти (pp, ц. [10])* ясно истолковывает логику «внутреннего действия» оперы.

В основе развития оркестровой партии в сцене 2 лежит динамический контраст (*pp — fff*). Появление Бланш, которая проголосовала за принесение обета мученичества (вопреки ожиданиям сестры Матильды), сопровождает повторное изложение темы

дарованных привилегий ($\frac{3}{4}$, *ff*). Благодаря развитию названной темы в 1 картине III действия оперы Пуленка возникает историческая связь католических традиций монашеской жизни в XVI и XVIII веках, своеобразный диалог с прошлым — историческим фактом вокального исполнения сарабанды во время погребальной церемонии, за которое автор-исполнитель этой сарабанды, П. де Фреджо, в 1569 году подвергался преследованию испанской инквизиции. [12, с. 848]. Варьированные элементы темы *дарованных привилегий* вступают во взаимодействие с основными мотивными комплексами оперы, расширяя пространство смысла литургической интонационно-драматургической сферы оперы. Симфоническое взаимодействие названных тем обнаруживает «спаянность синтаксиса» (выражение Б. Асафьева) как один из параметров музыкального стиля «Диалогов кармелиток».

Совместное развитие тематического комплекса *смерти* и элементов темы *желание мученичества* в начале сцены 3 (признание Констанции) составляет основу обнаружения музыкального смысла произведения. Партия Констанции, внешне сдержанно сопереживающей горестному отчаянию Бланш, изложена в виде интонационно выразительного мелодизированного речитатива, включающего лаконичные фразы, разделенные паузами в соединении с интонационно гибкими ходами на хроматические интервалы. Совместное проведение сквозных тематических комплексов *смерти* и *монашеского послушания* служит дополнительным комментарием развития «внутреннего действия» в узловой точке драмы: таинство принесения обета мученичества было совершено поспешно.

I Интерлюдия III действия. Действие на сцене

За 1 картиной действие I Интерлюдии следует *attacca* (ц. 16). [5, с. 194]. Композиторская ремарка в начале I Интерлюдии III действия содержит краткие пояснения: «Слева появляются три офицера. Справа выходят кармелитки во главе с Настоятельницей. Монахини идут с небольшими узелками в руках. Разговор ведет первый офицер». [5, с. 194].

В сцене ухода монахинь из монастыря комиссар, выражая одобрение общине за повиновение закону, вежливо разъясняет монахиням положение о новом социальном статусе гражданок республики и предупреждает, что за кармелитками будет установлено наблюдение властей. Им запрещены все виды общинной жизни, отношения с врагами республики (священники, римский Папа, особы монаршего происхождения). Сертификат гражданства, который монахини получают в суде, позволит им воспользоваться привилегиями свободы под надзором закона.

Навсегда покидая монастырь, Настоятельница предупреждает монахинь о риске, связанном с их намерениями служить мессу. Игуменья поручает матери Жераль предупредить священника об опасности. Настоятельница ожидает от матери Марии подтверждения сказанному. Излагая суть сделанных Настоятельницей распоряжений, мать Мария обнаруживает собственное отношение к происходящему, предложив Настоятельнице принять во внимание тот факт, что обет мученичества был принесен («что сделано — то сделано»). Продолжая свою мысль, мать Мария добавляет: «Как можно согласовать наши помыслы с подобной осторожностью?». Она непоколебимо верит в необходимость совершения подвига мученичества как угодного Богу нравственного поступка.

Настоятельница иначе рассматривает смысл и назначение монашеского служения и

правило следования канону нравственного поведения: «Каждая из нас ответит перед Господом, но я отвечу за всех вас». [5, с. 198-199]. Не приносившая обета лично, глава монастыря возлагает на себя ответственность за исполнение принесенного монахинями обета мученичества. Она может положиться на свой жизненный опыт и умение «приводить все расчеты в порядок».

Объявленная представителем новой политической власти «свобода под наблюдением закона» не содержала принципиальных отличий от существовавшей при Старом Режиме «свободы под наблюдением цензуры». Ж. Бернанос — автор трактата «Свобода... для чего?» — внес в речь первого комиссара скрытую иронию.

Пуленк, разделявший идеи Ж. Бернаноса, средствами музыкальной драматургии и музыкального языка обнаружил скрытый смысл провозглашенных властью гражданских полномочий монахинь. Бесполезность объявленной им свободы была очевидной, поскольку ни одна из монахинь не была заключена в монастырь против своей воли. Свободный выбор пути монашеского служения стал неотъемлемой частью их «жизни перед Богом».

Музыкальная композиция, «внутреннее действие», музыкальная драматургия I Интерлюдии III действия

I Интерлюдия (между 1 и 2 картинами III действия), включающая действие на сцене, состоит из лаконичного оркестрового Вступления (2 такта + 2 такта) и одной сцены (уход монахинь из монастыря). Монодия в диатоническом ладу лежит в основе лаконичного диалога бас-кларнета и первого фагота. Взаимосвязь архаически-ладовых фраз (*legato*) и спокойный характер движения (*Bien calme*, $\frac{4}{4}$) формируют звуковую атмосферу I Интерлюдии.

Начало партии первого комиссара (тенор) сопровождает репетитивный вид фигурации у инструментов струнной группы, основанный на равномерном повторении формулы, состоящей из восходящего хода на малую секунду с последующим возвращением к основному тону и его повторения (ц. [16]). Данный тематический комплекс образует антиномичное целое с самостоятельной мелодической линией в ладу модального типа, тоны которой украшены нисходящим терцовым мелизмом. [5, с. 194]. Образованный репетитивным и подвижным элементами тематический комплекс генерирует вариантно-полифонический тип развертывания партии тенора, сообщая многослойной вокально-симфонической фактуре стилистические особенности, присущие музыке русских композиторов (М. Мусоргский, И. Стравинский). Тематический рельеф с вариантно-полифоническим типом мелодической фигурации обуславливает развитие музыкальной ткани I Интерлюдии на основе закономерностей контрастной полифонии (ц. [17]). Чередование самостоятельной и фигуративно-репетиционной мелодических линий происходит в разных пластах вокально-симфонической ткани; мотивные формулы, отмеченные внутритактовыми акцентами, представлены в соединении с переменностью метrorитмической организации ($\frac{5}{4} - \frac{3}{4} - \frac{4}{4}$).

Речитативные фразы Настоятельницы, поручающей матери Жераль предупредить священника об опасности, изложены в соединении с вариантным проведением мотивной формулы, основанной на ритмическом подобию с темой *дарованных привилегий* (ц. [20]).

Партия матери Марии составляет единое целое с тематическим комплексом у духовых инструментов в пунктирном ритме. Данный аспект эмоционально-психологической характеристики образа матери Марии вступает в контрапунктическое соединение с

остинатной ритмоформулой темы *смерти*, содержащей внутритактовую синкопу. Композиционный принцип «производного контраста» применен Пуленком с целью объединения инвариантных элементов темы *смерти* с аккордово-гармоническими структурами темы *передачи благодати*. Содержащая симметричную мелодическую формулу ритмическая основа названной темы трансформируется в ритмоформулу темы *смерти* (*ff*). [\[5, с. 198\]](#).

Фраза Настоятельницы, готовой добровольно исполнить подвиг мученичества, отмечена композиторской ремаркой *Très calme e t ineffablement doux* («Очень спокойно и несказанно мягко»). В партии сопрано чередуются выразительные скрыто-двухголосные мотивные формулы, образующие лаконичные синтаксические структуры в виде секвентных звеньев. В оркестровой партии представлены интонации тематически-основных комплексов *страха* и *смерти*.

2 картина III действия. Действие на сцене

2 картина содержит одну сцену, которую условно можно разделить на четыре раздела.

В библиотеке Маркиза де Лафорс все разорено: мебель поломана, кровать стоит посреди помещения; вместо матраса поперек кровати натянуты ремни. В камине на тлеющих углях готовится еда в маленькой сковородке. Бланш, одетая как простая горожанка, следит за огнем.

Внезапно через большую дверь входит мать Мария, одетая в гражданскую одежду. Она выполняет поручение Настоятельницы разыскать Бланш. Несмотря на внешнюю растерянность и страх, Бланш самостоятельно приняла решение вернуться в особняк отца. Уверенная в том, что Бланш угрожает смертельная опасность, мать Мария заявила, что она действует во имя спасения жизни Бланш. Встревоженная словами наставницы, дрожа от страха, Бланш не сразу стала отвечать на заданные вопросы. Она пыталась отвлечь мать Марию разговором о подгоревшем в камине рагу. Мать Мария старается убедить Бланш в том, что все поправимо. Слова искреннего сочувствия тронули Бланш, но она хотела бы, чтобы никто о ней более не думал.

Стоя на коленях и рыдая, Бланш обращается к Богу. В чем ее вина? Кому она причинила зло? Грешна ли она перед Господом? Ведь страх — это не грех. Она родилась в страхе, жила и продолжает жить в боязни. Люди презирают страх, поэтому будет справедливо оставаться презираемой всеми. Бланш долго об этом думала. Выражать суждение подобного рода ей мог бы запретить только отец, но его больше нет. Неделю назад его гильотинировали в собственном доме. Бланш, считая себя недостойной носить имя отца, может быть лишь презренной служанкой; вчера ее даже ударили.

Мать Мария уверяет Бланш в том, что недопустимо жить в презрении к самой себе. Она повелительно взывает: «сестра Бланш от Смертной Муки Христовой!». Следуя каноническому правилу кармелитов, Бланш послушно внимает наставнице. Мать Мария внятно произносит адрес актрисы Розы Дюкор, в квартире которой Бланш надлежит появиться до следующего вечера. Бланш уверенно заявляет, что не сможет туда пойти; ее решение твердо: она остается на положении служанки в доме казненного якобинцами отца. Напомнив Бланш о послушании, мать Мария уходит.

В это время слышится женский голос: зовут Бланш. Получив распоряжение отправляться за покупками, Бланш исчезает за небольшой дверью библиотеки.

Музыкальная композиция, «внутреннее действие», музыкальная драматургия 2 картины

III действия

Звуковая атмосфера лаконичного оркестрового Вступления к 2 картине III действия *Calme et douloureux* обнаруживает смысл трагических изменений, наступивших в судьбе Бланш. Развитие «внутреннего действия» обнаруживает нарастание степени драматического напряжения в общей концепции интонируемого смысла. Вступление построено на чередовании восьмитактовой модулирующей темы (f — C) с нисходящим секундовым мелизмом и сквозной варьированной темы *благодати*, гармоническая вертикаль которой обладает высокой степенью диссонантной насыщенности. [\[5, с. 200–201\]](#).

Выразительная мелодическая формула начальной темы у высоких духовых инструментов (гобой, кларнет) украшена нисходящим секундовым мелизмом. Основная мелодия оркестрового Вступления проведена в партиях струнных инструментов в высоком регистре (*sautillé*) в соединении с консонантным двухголосным тематическим комплексом. Преобразование начальной ритмоинтонационной формулы с мелизмом в инвариантную ритмическую фигуру (восьмая с точкой и две тридцатьвторых) обнаруживает внутривидовую вариативность основных тематических элементов, которые органично включаются в процесс сквозного симфонического развития, наряду с мотивами оstinato и секвентного типа и «ритмическими персонажами».

Тематически-основной комплекс *благодати* (*La Grâce*) проведен в верхних и средних слоях многослойной полифонизированной фактуры. Автономный оstinato мотивный комплекс в басовом голосе, так же, как и начальная тема оркестрового Вступления, украшена мелизмом. Мелодический рисунок проходящей темы из раздела D содержит симметричное ритмическое преобразование тематического комплекса *смерти*. [\[5, с. 201\]](#).

В музыкальном материале, следующем за оркестровым Вступлением *attacca*, можно условно выделить четыре раздела. При непрерывном вокально-симфоническом развитии действия условные границы названных разделов отмечают долгие паузы и смены темпов движения при переходе от одного раздела к другому. Модификации ритмоинтонационных элементов и изменения в динамике соответствуют изменениям эмоционально-психологических состояний героев. Следуя традициям музыкально-театральных сочинений К. Дебюсси, в напряженных моментах развития действия «Диалогов кармелиток» Ф. Пуленк избегает мощного оркестрового звучания, предпочитая полнотонным оркестровым *tutti* тихие прозрачные звучности и паузы.

В 2 картине III действия функцию обрамления музыкальной формы и ритмоинтонационного обобщения тематического материала «на расстоянии» выполняет тема *активных действий матери Марии* (ц. [24] — [26]) *Très vite et agité (ff)*, изложенная в пунктирном ритме, в переменном метроритме ($\frac{4}{4}$ — $\frac{3}{4}$ — $\frac{4}{4}$). Скрыто-полифоническая фигурация у струнных инструментов в верхних голосах оркестровой фактуры представлена на фоне чередования в басовых голосах тонов большого мажорного септаккорда и фригийского тетрахорда (ц. [24]). [\[5, с. 202\]](#). Тема *активных действий матери Марии*, сопровождающая внезапное появление перед Бланш помощницы Настоятельницы, является новым дополнительным аспектом многогранной эмоционально-психологической характеристики образа матери Марии. Изложение темы *Très vite et agité* отделено долгой паузой от начальных фраз (*a cappella*) сольной партии Бланш (ц. [25]). На вторжение монахини-наставницы Бланш реагирует внешне сдержанно: «Это Вы...». Вместе с тем, обозначение *ff*, относящееся к декламационно-речитативным фразам партии Бланш, отмечает глубину ее страданий.

Мелодизированный речитатив, обобщающий психологические оттенки речи матери Марии, содержит нисходящий скачок на тритон, ритмическую нерегулярность и нерегулярные акценты.

В изложении партии Бланш (*mf*), отказывающейся покинуть родной дом, интонации псалмодирующего типа чередуются с выразительными мелодическими формулами; фразы, отделенные одна от другой короткими паузами, изложены в соединении с секвентным проведением мотивного комплекса *смерти* (*pp*). Секвентная тематическая формула с нисходящим ходом на малую секунду представлена в ритмическом увеличении в различных слоях полифонизированной фактуры. Ритмические метаморфозы присутствуют в изложении тематически-основного комплекса *экзистенциальных вопросов и молитвенных вопрошаний к Богу*, который предшествует повторному проведению темы *активных действий матери Марии* (ц. [26]).

Нарастание интенсивности «внутреннего действия» во втором разделе 2 картины (ц. [27] — [28]) соответствует ситуации усиления тревоги и горестной муки Бланш. Вопросительные фразы Бланш («кому понадобится искать меня здесь?») изложены на фоне остинатных повторов унисонных мотивов с малой секундой, обладающих семантикой скорби; секвентное, скрыто-двухголосное развитие самостоятельных тематических элементов драматургической сферы метафизической тревоги и страха смерти приводит к их развернутому объединенному проведению в виде полнозвучной четырехголосной вертикали (ц. [27]). Среди данных тематических элементов доминирует мотивный комплекс *смерти* (*ff*). Для обнаружения усиления эмоционально-психологического напряжения «внутреннего действия» Пуленк применил широкий спектр детализированных темпо-ритмических, динамических и эмоционально-психологических указаний: *angoissée* («тревожно»), *hagarde* («изможденно-устало»), *ellegrelotte* («она дрожит»), *Blanchesanglotte* («Бланш рыдает»), *crie* («кричит»). Репаркой *Presser* отмечены прерывисто-судорожные молитвенные вопрошания Бланш к Богу («*Mon Dieux! Mon Dieux!*»), исполняемые *a cappella*, на верхней границе тесситуры сопрано.

Второй раздел 2 картины (ц. [29] — [33], тт. 1-7) содержит попытку матери Марии выразить сопереживание горю Бланш (ц. [29]). Изложение самостоятельного голоса — нисходящего двухголосного ладово-мелодического пассажа — сопровождает утешительную реплику в партии матери Марии («Не мучьте себя, Бланш, все поправимо... Почему Вы плачете?»).

Драматическая кульминация 2 картины — апогей отчаяния Бланш (ц. [31] — [33]). Апогей развития интонационной фабулы в партии Бланш совпадает с драматической кульминацией оперы как концепции интонируемого смысла. В отдельных голосах развитой мелодизированной оркестровой фактуры поочередно появляется мелодическая интонация скорби (нисходящая малая секунда) — фигура музыкальной изобразительности, которая предшествует скорбно-патетическому моменту отчаянных возгласов Бланш (*ff*) в виде восходящих скачков на широкие интервалы (секста, большая септима); интонации отчаяния в вокальной партии составляют антиномичное целое с подчеркнуто жестким (*très marqué*) проведением темы *смерти* в аккордовом изложении, с форшлагами (ц. [31]).

Мелодизированный речитатив в кульминация 2 картины — апогее горестного отчаяния Бланш («В чем меня упрекают? Кому я причинила зло?») — содержит череду выразительных интонаций вопроса и утверждения; за проведением сквозного тематического комплекса *экзистенциальных вопросов и молитвенных вопрошаний к Богу* следует развертывание трансформированной темы *благодати*, структура которой преобразована в мелодическую последовательность, состоящую из интервалов малой и

большой секунды, разделенных широким интервалом большой сексты. Тема *благодати* изложена в виде трех звеньев секвенции, в которой заключительное звено повторено дважды (шаг секвенции — большая секунда). Полифоническое соединение темы *La Grâce* и декламационно-речитативных фраз Бланш о насильственной смерти ее отца отмечают вершину драматургического развития оперы.

Семантический контрапункт характеризует логику «внутреннего действия» в драматической кульминации оперы. Тематический комплекс *смерти* (*ff* — *fff*) содержит регулярные акценты, которые усиливают оттенки трагедийного смысла данной сцены (Бланш в отчаянии прибегает к самоуничтожению). Вокальная партия главной героини оперы обнаруживает высшую степень эмоционального напряжения. Изложенная в полифоническом соединении с интонационными элементами мотивного комплекса *смерти*, данная партия содержит декламационно-речитативные интонационные обороты, мелодические формулы, включающие движение по хроматическим интервалам, широкие арпеджио по тонам септаккордов, напряженный скачок на уменьшенную септиму (ц. [33], такт 5). Синтез контрастных элементов музыкального синтаксиса применен композитором с целью создания дифференцированной характеристики противоречивого смыслового подтекста эмоционального порыва Бланш, одновременно исполненного благородного негодования, оскорбленного нравственного достоинства и отчаяния. Пуленк обозначил данный момент кульминации ремаркой *avec une espèce de défi* («с вызовом»). [5, с. 209].

Возвратное проведение темы *активных действий матери Марии* в оркестровой партии (третий раздел 2 картины) выполняет драматургическую функцию истолкования причины, по которой произошло нервное потрясение Бланш. Изложение речитативно-декламационных фраз в партии матери Марии (*ff*, ц. [33], т. 8 — ц. [36]) основано на движении по тонам фригийского тетрахорда; репетиции тонов (*g — f — es — d*) в оркестровой партии обнаруживают непоколебимую уверенность помощницы Настоятельницы в правоте собственных слов.

Возвращение тематически-основного комплекса *смерти* (*ff*) в четвертом разделе 2 картины на полтакта опережает появление повелительной реплики матери Марии, призывающей Бланш к послушанию; мелодическая линия вокальной партии соединена с развитием темы *желание мученичества*, обнаруживающей цель действий героини. На приближение неизбежных последствий изгнания монахинь-кармелиток из монастыря указывает очередное проведение тематически-основного комплекса *смерти* (*fff*), изложенного здесь крупными длительностями, в виде хорала.

Важную драматургическую функцию выполняет автономный семантический компонент темы *смерти* — остигатный мотивный комплекс с органным пунктом у низких деревянных и духовых инструментов (*pp*), который расширяет диапазон образно-семантических аспектов и структурных элементов обобщенной интонационно-драматургической сферы метафизической тревоги и страха смерти.

Проведение сквозного варьируемого мотива *монашеского послушания* (ц. [35]) объединено с изложением фразы матери Марии, выражающей надежду на то, что Бланш выполнит указание явиться по адресу проживания актрисы Розы Дюкор (улица Св. Дени, 2).

Отказ Бланш искать спасения — узловым момент музыкальной драматургии оперы, в котором сдержанный мелодизированный речитатив партии сопрано образует полифоническое соединение с вариантным проведением тематического комплекса *смерти*; последний имеет вариантное симфоническое развитие в виде разделенных

паузами лаконичных мотивных формул, некоторые из которых содержат восходящий скачок на квинту. Данный интонационный ход составляет основу интонируемого смысла в интонационно-драматургическом комплексе экзистенциальных вопросов или молитвенных вопрошаний к Богу.

Заключительная фраза вокальной партии матери Марии сопровождается композиторской ремаркой: «noblement mais avec douceur» («достойно, с нежностью»).

Редуцированное проведение темы *активных действий матери Марии* в 4 разделе 2 картины III действия содержит примечательную смысловую единицу звуковой ткани в виде долгой паузы с ферматой, продолжительностью в целый такт (Бланш, повинувшись зову невидимой госпожи из якобинцев, убегает из библиотеки). Заклучительная тема (*Lent, ff — pp*) обобщает элементы интонационной фабулы 2 картины: репетиции отдельных тонов трансформируются в ритмоформулу изобразительного характера. Состоящая из контрастных длительностей, данная формула обобщенно передает напряженно-«судорожный» вид движения, который характеризует развитие музыкального времени в опере. [\[5, с. 212\]](#).

Завершение 2 картины сопровождается композиторской ремаркой: «После долгой паузы следует данный фрагмент продолжительностью 1'30". В ц. [\[37\]](#) исключается барабан, но следует оставить wood-block (деревянную коробочку)». [\[5, с. 215\]](#). За кулисами слышен шум, отголоски барабанной дроби (*ad libitum*).

II Интерлюдия III действия. Действие на сцене

Перед специальным занавесом на сцене, на котором изображена улица квартала Бастилии, шепотом переговариваются две пожилые женщины и старый господин. Появляется аристократ почтенного возраста, которого арестовывают несколько санкюлотов, вооруженными пиками. Одна из собеседниц говорит, что в скором будущем беды ожидают всех. Пожилой господин соглашается: жить в Париже становится все труднее.

На сцене появляется Бланш, держащая корзинку с листьями салата. Горожане продолжают делиться впечатлениями, говоря, что и в остальных местах не лучше, чем в Париже, если не хуже. Пожилая женщина сообщает, что она приехала из Компьене. В разговор вступает Бланш, услышавшая о Компьене. Словоохотливая горожанка продолжает: «Там две дюжины злодеев, которые боятся друг друга и для уверенности шумят, как шесть сотен человек. Вчера они арестовали монахинь-кармелиток». [\[5, с. 215\]](#). Так Бланш узнала о судьбе сестер-монахинь.

Собеседница спросила ее: «У Вас там родственники?». Изменившимся голосом Бланш ответила, что никогда не бывала в Компьене. Она — служанка, находится в Париже всего шесть дней, приехав сюда с хозяевами из Рош-сюр-Ион. Пожилая дама сомневается в правдивости слов Бланш: «Странная Вы служанка, милочка». [\[5, с. 215\]](#).

Музыкальная композиция, «внутреннее действие», музыкальная драматургия II Интерлюдии

II Интерлюдия (между 2 и 3 картинами III действия), включающая действие на сцене, часто купируется во время театральных постановок оперы. В таких случаях режиссеру необходимо найти решение, чтобы объяснить зрителям, каким образом Бланш могла узнать об аресте монахинь-кармелиток в Компьене, а также о месте и времени их казни.

Данная Интерлюдия исполняется в манере *parlando*, в сопровождении ударных инструментов.

Краткое оркестровое Вступление к II Интерлюдии *Lugubre et bien lent* («Мрачно и очень медленно») — простая трехчастная форма, основанная на варьировании тематических элементов оперы. II Интерлюдия содержит интонационные реминисценции с 3 картиной II действия (дуэт Шевалье и Бланш). Синкопированная пульсация в размере $\frac{3}{4}$ в сочетании с мотивами в остином ритме формируют неоднородный контрастно-полифонический тип фактуры, одним из голосов которой является рельефное соло кларнета. Это мелодическая фраза в пунктирном ритме с восходящим ямбическим мотивом в виде хода на малую секунду.

Среднюю часть простой трехчастной формы образует секвенция (шаг секвенции — чистая квинта), построенная на восходящей интонации «шагов» (малая секунда) — мотиве *восхождения*; данный сквозной варьируемый мотив принимает активное участие в развитии интонационной фабулы оперы, ее «внутреннего действия». Варьированный повтор начальной фразы II Интерлюдии завершает данное оркестровое Вступление.

Композиционная функция данного раздела состоит в симфоническом обобщении музыкального материала, сосредоточенного в узловых точках развития действия. Драматургическая функция II Интерлюдии состоит в обнаружении факта ареста монахинь-кармелиток в Компьене, о котором узнает Бланш, случайно услышавшая уличную беседу двух горожанок. В музыкальной драматургии оперы оркестровое Вступление к II Интерлюдии также выполняет семантическую функцию характеристики психологического состояния Бланш, размышляющей о подробностях недавней встречи с братом; отсутствие Шевалье, который защитил бы осиротевшую сестру от оскорблений якобинцев, является одной из причин горя Бланш. [\[5, с. 215\]](#).

Музыкальный материал 3 картины следует *attacca*.

3 картина III действия. Действие на сцене

Тюрьма Консьержери. Монахини расположились на старых скамьях в камере. Рядом с ними на ветхом стуле сидит Настоятельница. Зарешеченные окна выходят на тюремный двор. Массивная дверь заперта снаружи. Раннее утро. После проведенной в заточении ночи Настоятельница обращается к монахиням со словами утешения и надежды. Она уверена в том, что, достигнув предела несчастья, монахиням следует сохранять надежду. «Смена декораций не может привести к потере главного — внутренней свободы». [\[5, с. 216\]](#). Говоря о принятом монахинями обете мученичества, Настоятельница повторяет, что ее отношение к произошедшему событию осталось прежним, но она принимает на себя всю ответственность за выполнение обета и готова разделить судьбу своих дочерей. Преподобная мать призывает монахинь к спокойствию.

Высказанные Настоятельницей слова утешения и надежды вызывают благодарный отклик матери Жанны.

Настоятельница напоминает монахиням об отчаянии Иисуса Христа, испытывавшего страх смерти в Гефсиманском саду. Описанная в Евангелиях истина побуждает Констанцию заговорить о Бланш, о которой ничего не было известно. Констанция уверяет, что Бланш вернется, потому что она видела сон... Заявление Констанции удивляет и отвлекает монахинь, сосредоточенных на мысли о скорой смерти.

Внезапно входит тюремщик, разворачивает вердикт и читает: «Революционный трибунал

постановил, что бывшие кармелитки, пребывавшие в Компьене (департамент Уазы), — Мадлен Лидуан, Анна Пеллера, Мадлен Туре, Мари-Анна Аннисе, Мари-Анна Пьекур, Мари-Анна Бридо, Мари Сиприен Брар, Роза Кретьен, Мари Дюфур, Анжелика Руссель, Мари-Габриэль Трезель, Мари-Женевьева Мюнье, Катрин Суарон, Тереза Суарон, Элизабет Везоло затевали секретные собрания против Революции и состояли в фанатической переписке, распространяли контрреволюционные депеши. Они составили общество мятежниц и заговорщиц, которые питают преступную надежду: видеть французский народ в оковах тиранов и свободу — в реках крови, которая породила их нечистые махинации во имя Господа Бога.

Вследствие этого, Революционный трибунал заявляет, что все вышеназванные приговариваются к смертной казни». [\[5, с. 224-229\]](#).

Свернув вердикт, тюремщик выходит. Монахини опускают головы. Среди пятнадцати названных тюремщиком гражданских имен отсутствует имя Бланш де Лафорс, из чего следует, что она не была приговорена к смертной казни.

В последнем слове напутствия перед благословением Настоятельница говорит, что она от всего сердца желала арестованным спасения, как мать, которая ни при каких обстоятельствах не может пожелать несчастья своим детям. Надежды на спасение больше нет, и теперь остается только умереть. Торжественно налагая на монахинь послушание исполнить обет мученичества, Настоятельница их благословляет.

Музыкальная композиция, «внутреннее действие», музыкальная драматургия 3 картины III действия

В непрерывном музыкально-драматургическом развитии 3 картины условно можно выделить три сцены: речи Настоятельницы в тюрьме (сцены 1 и 3); приход/уход тюремщика (сцена 2).

Оркестровая тема *утешения и надежды*, изложенная в начале арии Настоятельницы (*Bien calme*, $\frac{4}{4}$), обнаруживает интонационное сходство с темами *дарованных привилегий* и *монашеского послушания*. [\[5, с. 216\]](#). Интонационный комплекс темы *утешения и надежды* в партии солирующего гобоя, включающий инвариантную ритмоформулу (восьмая с точкой и две тридцатьвторых), основан на нисходящем движении по тонам фригийского тетрахорда у деревянных и струнных инструментов в высоком регистре.

Фигура равномерного покачивания (в духе колыбельной) в средних голосах многоголосной полифонизированной фактуры лежит в основе автономного тематического элемента формирующейся темы *святых и мучеников*, которая расширяет диапазон литургической интонационно-драматургической сферы оперы. Рельефные мелодические формулы нижних голосов многослойной оркестровой фактуры выполняют функции гармонической опоры многозвучной вертикали, а также органного пункта в басовом голосе.

Ария Настоятельницы состоит из трех непрерывно следующих один за другим разделов, границы между которыми условны. Волнообразный рисунок партии сопрано (*très doux et calme*), изложенный в переменном метроритме, имеет ясное структурное деление на фразы; нисходящие мелодические ходы на октаву уравновешены поступенным восходящим движением (*mf*, ц. [\[40\]](#)). Повторы «на расстоянии» инвариантных интонационно-ритмических формул свидетельствуют о логической связи отдельных элементов композиции.

Проведение в оркестровой партии арии Настоятельницы мотива *прощания Шевалье и Бланш* из 3 картины II действия (ц. 43) сопровождает ее высказывание, которое лежит в основе оперы «Диалоги кармелиток»: «Никто не может отнять у нас свободу, от которой мы уже отказались».

Даная мысль открывает средний раздел арии (*mf*). Линия вокальной партии основана на «ломаном» движении по тонам уменьшенного септаккорда. Расширенное секвентное проведение мотива *прощания Шевалье и Бланш* в оркестровой партии и фраза Настоятельницы об обете мученичества, принесенном монахинями во время ее отъезда из монастыря, образуют контрапункт смыслов. Взмолвленную речь Настоятельницы характеризуют перенесение среднего раздела арии в высокую тесситуру, дробное членение вокальной линии на лаконичные фразы, смена тактового ритма и усиление силы звука (*f*).

Тематически и структурно обособлена кульминация арии, в которой обнаружен смысл нравственного поведения Настоятельницы: «Да, я принимаю на себя ответственность, оставляя вам все заслуги, поскольку я не приносила обет лично...» (ц. 42). Рисунок вокальной партии в переменном ритме представлен в контрастно-полифоническом соединении с полнозвучным проведением мотива у медных духовых инструментов, характеризующего образ матери Марии. В кульминации («Не беспокойтесь более ни о чем, я всегда готова ответить за всех вас») композиторская ремарка «очень нежно» сопровождает плавное мелодическое движение вокальной партии (*pp*). Оркестровая тема *желания мученичества*, характеризующая психологическое состояние матери Марии, представлена в полифоническом соединении с скрыто-двухголосным мотивом в остином ритме в басовых голосах многослойной полифонизированной фактуры: драматургическая логика контрапункта смыслов лежит в основе развития «внутреннего действия».

Тема *дарованных привилегий*, сопутствующая реплике матери Жанны («С Вашим преподобием вместе мы не боимся ничего»), отмечает границу среднего и заключительного разделов арии Настоятельницы (*pp*, ц. 45). Движение по тонам хроматического звукоряда в солирующей партии (*dolcissimo*) составляет единое целое с проведением сквозных тематических элементов в оркестровой партии: фигуры «покачивания» в характере колыбельной (в средних голосах оркестровой фактуры) и ритмоформулы *смерти* (в басовых голосах). Данные элементы формируют обобщенный звуковой комплекс, характеризующий молитвенный строй мыслей и чувств Настоятельницы, которая размышляет о страхе Христа в Оливковом саду.

Изложение финального раздела арии (*pp*) сопровождается подробными ремарками Пуленка, касающимися характера исполнения: *inéffablement doux, dolcissimo* («несказанно нежно»).

Вопросительная фраза *a cappella* Констанции о судьбе Бланш и вокальные фразы ее речи («Она вернется... потому что... я видела сон») изложены на фоне синкопированных аккордов темы *смерти* (*ppp*). После долгой паузы с ферматой заключительный аккорд с форшлагом, подобно резкому удару (*sff*), исполняется оркестровым *tutti*. [5, с. 223].

В начале сцены 2 *Sourdement agité* (цц. 47 — 52) основу партии появившегося в камере тюремщика (баритон), читающего смертный приговор, составляет псалмодированный речитатив (*ff*), фразы которого разделены короткими паузами. Репетиционная линия вокальной партии основана на изменении интервальной основы (сдвиги внутри фраз на терцию, сексту и кварту). В полифонии контрастных пластов оркестровой партии

вариантное развитие получают отдельные тематические элементы. В верхних и нижних голосах нерегулярными акцентами отмечены остинатные восходящие мотивы из двух и из трех звуков, которые рельефно проступают на фоне мелодической фигуры в средних голосах (кластеры в партии фортепиано и тремоло у альтов).

Средний раздел вокальной партии тюремщика (ц. [48]) *Le plus vite possible mais très articulé* (перечисление гражданских имен монахинь) обнаруживает детальную артикуляцию фраз; эмоционально окрашенная речитация содержит скачки на широкие интервалы; гомофонно-гармоническая фактура оркестровой партии содержит изобразительный тематический элемент гротескового характера — серию «скачущих» вертикальных созвучий у низких струнных (*pizzicato*) и медных духовых инструментов (*staccato*). Интонационный облик партии тюремщика образует индивидуальный аспект в общей концепции интонируемого смысла.

В кульминационном разделе (тюремщик перечисляет «контрреволюционные действия монахинь») равномерное чередование арпеджированных созвучий ($\frac{2}{4}$) сопровождается варьированным изложением тематически-основного комплекса *благодати*, который проведен трижды (ц. [49]). Таким образом, партия оркестра выполняет функцию обнаружения смыслового подтекста происходящего, раскрывая содержание «внутреннего действия».

В третьем разделе сольного эпизода тюремщика, отмеченном ремаркой *en animant progressivement* («постепенно все более оживленно»), вокальная партия обобщает характерные интонации из предыдущих разделов: репетиции, движение кратких мотивных ячеек по тонам хроматического лада, разнонаправленные скачки на кварту и сексту (ц. [50]). Смысловой подтекст эмоционально-экспрессивной речи представителя исполнительной революционной власти обнаруживает партия оркестра: ритмическое варьирование регулярно акцентированных гармонических вертикалей, соединенных с подвижными фигурациями басовых голосов у низких струнных инструментов, приводит к проведению мотива *смерти* у медных духовых инструментов (два такта до ц. [51]).

Окончание сольного эпизода тюремщика, зачитывающего итог «Постановления Революционного трибунала», отличается высокой степенью динамического напряжения. Отмеченные акцентами речевые интонации декламационных фраз (*ff*) отражают специфику развития музыкального смысла: обозначенные регулярными акцентами хоральные аккордовые вертикали в оркестровой партии изложены в переменном ритме, равными длительностями (ц. [51]). Арпеджио арфы (соло) предваряет произнесение заключительного слова в фразе *...sont condamnées à mort* («...приговорены к смерти»), интонируемой едва слышно (*pp* — *ppp*); момент ухода тюремщика отмечен появлением в оркестровой партии ритмически варьированного мотивного комплекса *страха* (ц. [52]).

Ариозо Настоятельницы следует *attacca* (сцена 3). Общность духовного смысла объединяет данное соло, первую арию в 2 картине II действия и развернутую арию из 3 картины III действия; мелодические фразы ариозо содержат реминисценции тематических формул из основных структурных разделов партии Настоятельницы. Возвышенный образ скорби является семантическим центром последней речи Настоятельницы в тюрьме. Образ Христа постоянно находится в душе Преподобной матери, доминирует в молитвенном строе ее мыслей, руководит последними поступками в ее жизни. Молитвенный контекст речи Игуменьи, готовой ответить перед Господом за жизнь и смерть каждой монахини-кармелитки, остается неизменным. С материнской нежностью и заботой благословляя монахинь исполнить обет мученичества, Настоятельница совершает подвиг монашеского служения во имя Христа.

Плавно восходящая репетиционная мелодическая линия ариозо (*pp*) изложена в соединении с оstinatным мотивным комплексом в нижних голосах оркестровой партии (ц. [53]). Мелодический рисунок вокальной партии образует разновидность скрыто-полифонической фигуры, рельефно выделяющейся на фоне отмеченной регулярными акцентами аккордовой последовательности *ppp* (хорал).

Интонационное сходство элементов из отдельных разделов вокальной партии, безупречность интонационной графики — закономерности музыкального синтаксиса оперы. Эти качества характеризуют неповторимую индивидуальность музыкально-психологического портрета госпожи Лидуан. В оркестровой партии ариозо содержится обобщение варьируемых тематических элементов музыкально-драматургической сферы метафизической тревоги и страха смерти.

Мотив прощания *Шевалье и Бланш* в оркестровой партии ариозо Настоятельницы имеет новый вариант развития в соединении с нисходящим движением равными длительностями («шаги») по полутонам. Подобные виды мелодического рисунка исследователь В. Янкелевич объединял понятием «геотропизм». «Геотропический» тип движения «никнувших долу» мелодических фраз-арабесок преобладает, по мысли исследователя, в формировании звукового облика Мелизанды в опере К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» (1902 г.). В опере «Диалоги кармелиток» «геотропизм» характеризует направление движения фраз в партии Настоятельницы, а также — виды движения мелодической линии в голосах отдельных оркестровых партий (в начале 2 картины II действия, ц. [18]; в дуэте Шевалье и Бланш из 3 картины II действия). В качестве «параметра экспрессии» (психологического качества музыки) «геотропизм» характеризует развитие «внутреннего действия» в 3 картине III действия.

Оркестровая партия прощального ариозо Настоятельницы содержит проведение мотива матери Марии (*f*), получившей от Настоятельницы поручение разыскать сестру Бланш от Смертной Муки Христовой; данный мотив изложен в полифоническом соединении с лаконичными оstinatными формулами, представляющими элементы скрыто-полифонической фигуры в басовых голосах музыкальной ткани (ц. [55]).

Лаконичные эпизоды литургического характера (наложение Настоятельницей послушания с целью исполнения монахинями обета мученичества и последнее благословение Преподобной матери следуют один за другим (цц. [56] - 57). Оркестровая партия содержит варьированную разработку сквозных интонационных элементов тем *дарованных привилегий и монашеского послушания*, мелодические формулы которых изложены в виде автономно развивающихся комплексов, полифонически соединенных с оstinatными мотивами у низких деревянных и медных духовых инструментов.

Скрыто-полифоническая мелодическая фигура в средних голосах многослойной полифонизированной фактуры формирует ритмоинтонационный облик характерной фигуры покачивания, наделенной жанровым кодом колыбельной песни. Жанр колыбельной имеет устойчивую семантическую и музыкально-психологическую связь с концептом смерти (сна). На фоне мелодической фигуры с формулой равномерного покачивания рельефно проступают линейные формулы секвентных проведений начального звена мотивного комплекса *монашеского послушания* в партии солирующего гобоя (далее — кларнета).

В заключительном разделе ариозо (благословение Настоятельницы) вокальная партия сохраняет автономную функцию в развитии голосов многоголосной полифонизированной фактуры; сольная партия изложена в контрапункте с проведением тематических

комплексов *смерти* и *монашеского послушания* (*pp*). На фоне органного пункта в басовых голосах оркестровой партии возникает краткая интонационная реминисценция модифицированного тематического комплекса *благодати*, мелодическая формула которого искусно соединена с тематическим инвариантом темы *смерти*.

III Интерлюдия III действия. Действие на сцене

III Интерлюдия, включающая действие на авансцене, содержит единственную сцену-диалог матери Марии и священника. Начало III Интерлюдии Пуленк сопроводил лаконичной ремаркой: «Внезапно входит священник. Мать Мария появляется из тени, где она его ожидала». [5, с. 233]. Священник сообщает, что монахини-кармелитки приговорены к смерти, казнь произойдет сегодня или завтра. Мать Мария не может сдержать бурного возгласа: «Боже! и...». Священник пытается понять, как ей помочь. Мать Мария заявляет, что она не оставит сестер, не допустит их смерти в ее отсутствие. Священник напоминает ей о том, что личная воля человека не может влиять на волю Господа.

Мысль о принесенном обете мученичества не оставляет мать Марию. Священник ей объясняет, что за принесенный перед Богом обет мученичества надлежит держать ответ перед Богом, а не перед сестрами. Если Господу угодно сохранить жизнь матери Марии, следует принять это как есть; Господь забирает лишь то, что ему принадлежит.

Мать Мария взволнована невозможностью объяснить монахиням причину ее отсутствия, ведь перед смертью они ее не увидят; священник советует матери Марии сосредоточиться на взгляде Всевышнего.

Музыкальная композиция, «внутреннее действие», музыкальная драматургия III Интерлюдии III действия

Музыкальное действие III Интерлюдии между 3 и 4 картинами III действия (*très agité*) следует *attacca*, после резко диссонирующего аккорда (*ff*) и долгой паузы с ферматой (ц. [58]). Многослойная мелодизированная фактура обнаруживает динамическое сопряжение двух линейных ладово-мелодических фраз, а также — оstinатность фигураций, основанных на чередовании ритмически однородных групп; самостоятельную тематическую группу образуют диссонантные вертикальные созвучия на слабых долях тактов, подчеркнутые нерегулярными акцентами. Найденное Пуленком фактурное решение имеет элементы сходства с вариантно-полифоническим методом развития звуковой ткани в некоторых инструментальных сочинениях И. Стравинского 1930-х годов.

Изложение псалмодирующего речитатива начальных фраз вокальной партии священника (начальный раздел) содержит повторы восходящего хода на кварту (речевая интонация вопроса). В кульминации (*ff*), отмечающей момент эмоционального воодушевления каноника (фраза о воле Всевышнего), в интонационной фабуле возникает нисходящий октавный скачок, уравниваемый восходящим поступенным движением по тонам минорного трезвучия. Названная мелодическая фигура изложена в соединении с хоральной аккордовой последовательностью в оркестровой партии. Развитие начального раздела диалога ($\frac{6}{4}$, *ff*) завершено половинным кадансом с задержанием к квинтовому тону малого мажорного септаккорда.

Исполняемые в высокой тесситуре фразы матери Марии содержат настойчивые репетиции тонов в однородном ритмическом движении. Выразительные мелодические формулы основаны на интонациях темы *желание мученичества* (ц. [60]). Движение

мелодических фраз («Я обещана! Их взгляды перед смертью...»), достигнув звуковой вершины (*ff*), «ломаным» движением устремляются вниз, «застывая» на фоне оstinатного мотива в басовом голосе, образующего полифоническое соединение с заключительным проведением тематического комплекса *монашеского послушания*.

В оркестровой партии III Интерлюдии представлена последовательность семантически значимых носителей музыкального смысла оперы. Это нисходящий ход («шаг») на малую секунду у двух автономных голосов на фоне выдержанной «педали» (*p*); фригийский тетрахорд, изложенный крупными длительностями, с акцентами (*ff*) и мотивный комплекс *монашеского послушания*. По смыслу доминирует тематический комплекс, принадлежащий к интонационно-драматургической сфере *благодати*. Данный комплекс образует единое целое с изложением фразы священника (ц. [61](#)). Верхние голоса хорального тематического комплекса *благодати*, изложенные в размере $\frac{4}{4}$, отмечены регулярными акцентами (на сильном времени). Чередование диссонирующих созвучий формирует звуковой образ колокольного звона, который создает драматургическую арку с атмосферой оркестрового Вступления к 4 картине I действия. Развитие «внутреннего действия» сублимирует, таким образом, суть христианского смысла оперы: возможность действия переданной благодати Святого Духа после смерти человека.

Начало 4 картины следует *attacca*.

4 картина III действия. Действие на сцене

В непрерывном драматургическом развитии 4 картины можно выделить две сцены; условной границей между сценами служит появление Бланш на месте казни монахинь-кармелиток. Таким образом, сбывается мистическое предсказание Констанции, верившей в возвращение Бланш (сцена 2). Находясь под воздействием благодати Святого Духа, Бланш не испытывает больше страха смерти. Она добровольно разделяет судьбу сестер-монахинь.

Сцена 1. Площадь Революции. Кармелитки спускаются с повозки (матери Жанне помогают другие монахини). Констанция почти радостно спрыгивает с телеги последней. Затем монахини во главе с Настоятельницей с пением подходят к эшафоту и поднимаются на него одна за другой. В первом ряду теснящейся толпы появляется священник во фригийском колпаке. Он шепчет последнюю молитву, украдкой совершает крестное знамение и быстро исчезает.

Ропот толпы слышен тише, чем пение кармелиток. [\[5, с. 240\]](#).

Казнь происходит на глазах удивленной, напуганной и жадной до зрелищ толпы. Пуленк следует принципу «единовременного контраста», обнаруживая взаимодействие социально-политического и духовного аспектов музыкальной драматургии.

В центре оперного действия находится поступок монахинь-кармелиток, добровольно принеших в жертву свои жизни во имя Христа. Свободный выбор человека составляет суть духовного смысла оперы Пуленка, следовавшего идеям Бернаноса. Спокойное достоинство, свойственное святым мученикам в момент смерти, обусловлено воздействием благодати Святого Духа и действием закона Причастия святых (верующих христиан) единому мистическому Телу Христову (невидимая общность христиан допускает передачу благодати Святого Духа).

Сцена 2. «Бланш, без тени страха на лице, прокладывает в толпе дорогу к эшафоту. Констанция замечает Бланш, и ее лицо сияет радостью. На мгновение Констанция

останавливается; приближаясь к эшафоту, она мягко улыбается Бланш». [\[5, с. 252-253\]](#). В единой молитвенной направленности мыслей и нравственного поведения перед смертью Констанции и Бланш состоит логический итог развития одной и основных сюжетных линий оперы. Бланш спокойно выбирается из толпы и с пением гимна *Veni Creator spiritus* поднимается на эшафот. Нож гильотины падает.

Толпа начинает расходиться.

Музыкальная композиция, «внутреннее действие», музыкальная драматургия 4 картины III действия

Христианский смысл произведения в финальной картине оперы Пуленк утвердил методами симфонического обобщения основных элементов композиции. Композитор применил полноту звучания голосов солистов, хора и симфонического оркестра (*ff*).

В начале оркестрового Вступления *Très calme* находится композиторская ремарка: «Незамедлительно после III Интерлюдии и перед 4 картиной III действия вступает следующий марш, продолжительностью 2'35''». [\[5, с. 237\]](#).

В оркестровом Вступлении Пуленк представил идеологическую основу трагического события оперы — казни невинных монахинь-кармелиток, показанной в 4 картине III действия. Террористические действия атеистов-якобинцев характеризуют противоречивую атмосферу социально-политической революции 1789 года; насильственная смерть монахинь являлась неизбежной.

Семантический контрапункт, в котором показано сосуществование и взаимодействие духовного и социально-политического измерений оперы, лежит в основе драматургического развития 4 картины заключительного действия оперы. Музыкальное содержание оркестрового Вступления и финала произведения образуют единое целое.

Вокально-симфоническое развитие звуковой ткани 4 картины основано на варьировании тематических комплексов из предыдущих частей произведения; вместе с тем, в данной картине функционируют новые ритмоинтонационные элементы. Пуленк обозначил буквами ABCDEF внутренние ориентиры трехчастной формы с заключением (F), в которой крайние разделы AB и DE построены на материале начального марша (A), а кульминация находится в разделе D. Раздел C основан на вариантной разработке материала, включающего ритмически видоизмененную мелодическую формулу темы *утешения и надежды*, впервые появившуюся в начале 3 картины III действия (данный тематический элемент изложен в разделе B). Заключение F (4 такта) основано на исходной ритмоформуле из начального раздела марша (восьмая с точкой и две тридцатьвторых; четверть с точкой и две восьмых). [\[5, с. 237-239\]](#).

Первая тема марша (a-moll / A-dur, *mf*) содержит контрастно-полифоническое взаимодействие тематических элементов. Это оstinатный ритмоинтонационный комплекс («ритмический персонаж»), который поддерживает тип движения равными длительностями. Сформированный в 4 картине II действия (сцена изгнания священника новой революционной властью якобинцев) оstinатный тематический комплекс имеет сквозное вариантное развитие до конца сцены 1, выполняя в данной сцене функцию организации музыкального времени.

Автономная репетиционная скрыто-двухголосная линия в минорном ладу проявляет «тенденцию к эмансипации временных отношений». [\[13, с. 29\]](#). О выстраивании временных отношений в опере Пуленк сообщал в письмах П. Бернаку и композитору Анри Соре. [\[4, с.](#)

[774, 828, 7821](#).

Варьируемый тематический комплекс *социальных трансформаций* образует автономный интонационно-драматургический пласт многослойной полифонизированной фактуры, выделяясь на фоне равномерной ритмической пульсации в нижних голосах звуковой ткани. Параллельные хроматические созвучия (*legato*) данного тематического элемента в одноименном мажорном ладу образуют многозвучную последовательность гармонических созвучий. В качестве автономной синтаксической единицы данная фраза содержит интонационно-тематическое развитие начального фанфарного мотива в пунктирном ритме (2 трубы и 3 валторны, *ff*), подчеркнутого акцентами. Тема *социальных трансформаций* впервые представлена в окончательном виде; формирование данной темы, осуществляемое на протяжении всей оперы, происходит в узловых точках развития действия: 2 картине II действия, ц. [\[21\]](#); 2 картине III действия, ц. [\[29\]](#); такты 3 — 4 из оркестрового Вступления к 4 картине III действия. Объединяющая отдельные структурные элементы одноименной интонационно-драматургической сферы тема *социальных трансформаций* в разделе А (*ff* — *fff*) обрывается резким диссонантным созвучием в момент смены метроритма ($\frac{4}{4} - \frac{3}{4}$). Отмеченное паузами на границе разделов А и В «усечение, или изъятие доли» (выражение Ю. Холопова) создает эффект «ускорения» в момент повторного, динамически мощного (*fff*) вступления фанфарной темы марша, изложенной тоном ниже.

В разделе В варьированное изложение темы марша (*ff*) объединено с мелодическими формулами темы *утешения и надежды*, характеризующей эмоционально-психологическую составляющую многогранного образа Настоятельницы; данная реминисценция образует интонационно-тематические арки с оркестровым Вступлением к III действию, с началом 3 картины II действия, а также — с мотивным комплексом *дарованных привилегий* из 1 картины III действия (такт 4). Интонационные арки обеспечивают единство звукового пространства оперы.

В разделе С две солирующие трубы в виде канона интонируют «скачущую» по восходящим квартам и квинтам скрыто-двухголосную тему (*mf*), изложение которой, в контрапункте с ритмическим остиinato басовых голосов, содержит мелодическую формулу темы *утешения и надежды*.

Кульминация (раздел D, *ff*) построена на разработке отмеченной акцентами темы марша (из раздела А) в одноименном (минорном) ладу, на фоне автономных голосов, один из которых функционирует как доминантовый органнй пункт.

Раздел Е оркестрового Вступления отмечен композиторской ремаркой: «Занавес. Толпа собирается на площади, ожидая появления приговоренных». [\[5, с. 239\]](#). Звучание темы марша приобретает победно-триумфальный характер: мотивная ритмоинтонационная формула в пунктирном ритме, усиленная акцентами и украшенная аккордовыми форшлагами (*ff*), насыщена диссонансами. Оставленные Пуленком без разрешения острые тональные тяготения хроматических вертикальных созвучий в заключительном кадансе «повисают» на фоне автономного скрыто-двухголосного сквозного остинатного тематического комплекса в басовых голосах многослойной фактуры (*fff*).

Вокально-симфоническая ткань сцены 1 финального действия оперы содержит развитие четырех взаимодействующих партий. Хоровая партия (толпа на площади) исполняется различными способами (с закрытым ртом, с открытым ртом, способом интонирования отдельных возгласов-междометий); ансамблевая партия монахинь-кармелиток исполняется на латыни (8 сопрано и 7 меццо-сопрано, в том числе 1 контральто);

сольная партия Бланш (исполняется на латыни); партия симфонического оркестра реализует развитие «внутреннего действия» и выполняет функцию обнаружения смыслового подтекста происходящего.

Одновременно с остигнутым тематическим комплексом в басовых голосах оркестровой партии вступает хоральное изложение литургического гимна *Salve Regina* (*Très calme et paisible*) в средних и верхних голосах музыкальной ткани (ц. [62]). К звучанию оркестрового гимна (*pp*, *sans crescendo*) присоединяется хор (уличная толпа). Добавление ансамбля монахинь-кармелиток во главе с Настоятельницей могло бы привести к чрезмерной плотности вокально-симфонической ткани, но этого не произошло. Пуленк достиг прозрачного звучания *pp*, чередуя ритм вступления сильных долей хора и ансамбля (унисоны), дублирующего линию верхнего голоса оркестровой темы хорала *Salve Regina* (ц. [63]).

Первое падение ножа гильотины отмечено возгласом толпы (*ff*); в звучании гимна происходит повтор начальной фразы (*ff*). Данный момент совпадает со сменой ритмического движения $\frac{2}{4} \rightarrow \frac{4}{4}$. Композиционный прием «изъятия долей» был аналогичным способом применен Пуленком в ритмическом развитии оркестрового Вступления к данной картине.

Ориентируясь на ведущую функцию ритма в формообразовании, Пуленк придавал первостепенное значение проблеме структурирования музыкального времени. В «Диалогах кармелиток» осуществлено ритмически выверенное взаимодействие параметров вокально-симфонической ткани: точно определены моменты начала и окончания вокальных фраз, соотносённых с изложением голосов в оркестровой партии; состав оркестра включает звучание механизма гильотины. Пуленк некоторое время находился в затруднительном поиске организации композиционных элементов: непрерывного движения вокальных фраз и моментов падения ножа гильотины. 9 сентября 1955 года композитор выразил суть данной проблемы в письме к П. Бернаку: «Ужасно трудно высчитать достоверное время отсекования головы тех несчастных [монахинь]. Эти моменты не должны совпадать с началом и окончанием фраз. Я выпутаюсь из этой ситуации, но это — головоломка (*c'est un puzzle*). В какой-то момент я думал взять за ориентир определенное количество тактов, но тогда получалось все автоматически <...> Полагаюсь на инстинкт». [4, с. 828].

Повтор начальной строфы гимна *Salve Regina* синхронизирован с вступлением партии хора, поющего без слов (открытым ртом); звучание хорала (*ff*) в партии оркестра украшено аккордовыми форшлагами; регулярные акценты отмечают все четыре доли марша (ц. [64]).

Чередование элементов темы *дарованных привилегий* (*Tempo de Sarabande*) и мотивного комплекса *монашеского послушания* (ц. [65]; такт 4 ц. [67]) приводит к развернутому изложению темы *смерти*. Смены ритма, совпадающие с окончаниями вокальных фраз католического гимна, сообщают динамизм процессу формообразования.

В лирико-драматической кульминации оперного финала (ц. [69]) хоровая тема *Salve Regina* (*a-moll*, *pp*) у ансамбля 6 голосов (монахини, оставшиеся на эшафоте) изложена в тональности *as-moll* (на полтона ниже ее первоначального звучания). Партии хора (без слов, исполняемые открытым ртом, затем — закрытым ртом) и симфонического оркестра (*pp*) отличаются высоким уровнем диссонантной насыщенности. Изложение тематического комплекса *монашеского послушания* в партиях высоких деревянных духовых и струнных инструментов сменяет хоральное изложение темы *смерти* (*tutti*).

Четыре голоса (легкое сопрано, меццо-сопрано, контральто и сопрано) принимают участие в пении литургического гимна в конце кульминации (ц. [71](#)). Партии Констанции, сестры Матильды и матери Жанны с ее помощницей, звучащие едва слышно (*ppp*), изложены на фоне выдержанных аккордов хора, поющего без слов.

Очередной удар ножа гильотины совпадает с окончанием фразы: «И Иисуса, благословенный плод чрева Твоего, яви нам...». [\[5, с. 251\]](#). Рисунок мелодических фраз партий Констанции и матери Жанны от Младенца Иисуса сопровождается обозначением «очень нежно» (ц. [71](#)).

Смены метроритма ($\frac{4}{4} - \frac{2}{4} - \frac{3}{4}$), долгие паузы (продолжительностью в два полных такта) в партии оркестра и звучание хора (*pp*) образуют вокально-симфоническое целое с развитием финального раздела партии Констанции (оставшаяся одна и не прекратившая молитвенного пения Констанция заметила Бланш, направляющуюся к эшафоту). Одна из завершающих фраз в партии Констанции («О, кротость») изложена в виде выразительного распева, в котором звучание широкого восходящего интервала большой сексты продлено ферматой. В изложении данной фразы *O clemens, O pia... dulcis Virgo Ma...* Пуленк отметил экспрессивный момент предсмертной радости Констанции, убедившейся в том, что ее мысль о возвращении Бланш являлась откровением. [\[5, с. 253\]](#). Момент мистического озарения Констанции отмечен появлением консонансов в аккордовой вертикали оркестровой партии, содержащей проведение ритмоформулы *смерти* (*pp*, $\frac{3}{4}$). Логика разворачивания «внутреннего действия» оперы представлена Пуленком как истолкование подвига непрерывной христианской молитвы, ставшей итогом развития партии Констанции.

Результатом прекращения равномерной ритмической пульсации автономного оstinатного скрыто-двухголосного тематического комплекса в нижних голосах многослойной полифонизированной фактуры стало утверждение прозрачной, разреженной оркестровой звучности, увеличение удельного веса консонансов.

Литургическая интонационно-драматургическая сфера оперы выходит на первый план разворачивания музыкальной драматургии. Коллективная молитва — гимн *Salve Regina* — образует семантическое целое с литургическими сценами предыдущих разделов оперы. Литургическая сфера музыкальной драматургии включает разделы из 4 картины I действия; из 1 картины II действия; коллективную молитву *Ave Maria* из 2 картины II действия (ц. [33](#)); молитву *Ave Verum corpus* из 4 картины II действия (ц. [65](#)); эпизод принесения обета мученичества из 1 картины III действия (ц. [14](#)); гимны *Salve Regina* и *Veni Creator spiritus* из 4 картины III действия. Общность духовного смысла названных разделов обусловила доминирующую функцию литургической сферы в музыкальной драматургии «Диалогов кармелиток». Духовное измерение сублимирует развитие музыкального смысла произведения; литургическая сфера оперной драматургии содержит квинтэссенцию ее музыкального смысла.

Сцена 2. После казни Констанции Бланш одна находится на эшафоте с пением седьмой (заключительной) строфы гимна *Veni Creator spiritus*. Финальный раздел партии Бланш (на латыни) представлен на фоне заливочных аккордов хора, поющего без слов (открытым ртом). Изложение партии Бланш сопровождается ремаркой: *un peu plus lent et extraordinairement calme* («немного медленнее и необычайно спокойно»).

От имени главной героини оперы композитор посвящает молитвенную хвалу Отцу Небесному, Сыну и Святому Духу. Бесконечная глубина смысла христианской молитвы является вечной.

В сцене 2 Пуленк утвердил христианскую идею единства конечного (человек) и бесконечного (Бог). Вокальные фразы напевно речитативной партии Бланш на латыни изложены в ладу модального типа; фразы разделены короткими паузами; мелодические формулы «вращаются» вокруг переменных устоев (с — а/as) в диапазоне терции, кварты. В изложении партий басовых голосов многослойной оркестровой фактуры композитор сознательно устранил присутствие автономного оstinatного скрыто-двухголосного тематического комплекса, организующего музыкальное время в финал оперы. О функциях данного «ритмического персонажа» напоминает лишь восходящая секундовая мелодическая формула («шаг по вертикали») на сильном времени такта, в средних голосах многослойной фактуры (ц. [\[74\]](#)). Лежащая в основе темы *смерти* мелодическая формула *восхождения* в финале оперы «освобождается» от семантической и структурной связей с оstinatным мотивным комплексом, ассоциирующимся с действиями невидимого персонажа — *смерти*. Хоральное проведение тематически-основного комплекса *смерти* ($\frac{3}{4}$) в верхних слоях многослойной оркестровой фактуры напоминает звучание колоколов.

Стук падающего ножа гильотины и последующие долгие паузы в партиях хора и оркестра отмечают момент смерти Бланш.

Заключительные 7 тактов оперы (ц. [\[75\]](#)) содержат повторные проведения многоголосного вертикального созвучия в партиях хора (*pp*), на фоне голосов которого рельефно проступают интонации отмеченной акцентами мелодической формулы *La Grâce* (с — es — b — с). Экспрессивное звучание долгой паузы отмечает глубину духовного смысла оперы. Заклучительный аккорд (*staccato*) представляет вертикальную проекцию обрамляющей музыкальную форму произведения темы *благодати*. Варьируемые элементы данной темы образуют в пространстве оперного финала звуковой символ креста. Таким образом, имманентно-музыкальные закономерности развития музыкального смысла обусловили формирование индивидуальной концепции интонируемого смысла в «Диалогах кармелиток» как «христианской концепции человека». [\[14, с. 729-741\]](#).

Драматургическая концепция «от света к мраку и к свету» символизирует идею круга, которая придает музыкальному содержанию оперы смысловую завершенность. Христианский концепт благодати является основной движущей силой «Диалогов кармелиток». Вечная благодать Святого Духа соединяет конечную жизнь человека с Богом, бытие которого бесконечно. «Слова "Бог" и "бесконечное" здесь синонимичны: сущее всегда самотождественно как совершенное и при этом вневременное, вечное». [\[15, с. 562\]](#).

В процессе музыкально-драматургического развития Пуленком раскрыты трансформации эмоционально-психологических состояний главной героини оперы Бланш де Лафорс и других монахинь-кармелиток, свободно избравших молитвенную христианскую «жизнь перед Богом». Композитор представил музыкально-театральное истолкование нравственного подвига жертв политического террора, совершивших действие христианского непротивления злу в мире социально-политического насилия. Музыкальная драматургия оперы Пуленка раскрывает духовный смысл явления *благодати, передачи благодати Святого Духа*, что «отвечает глубоким чаяниям человеческой свободы». [\[16, с. 422\]](#). Концепция интонируемого смысла представлена в опере Ф. Пуленка как многомерная композиционная структура, насыщенная высоким духовным смыслом, глубоким эмоциональным переживанием и имеющая ощутимые интонационные связи с народной французской музыкой и церковной католической традицией.

Библиография

1. Бернанос Жорж. Свобода... для чего? / под. ред. и с предисл. Пьера Жилия; пер. с фр. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. – 288 с.
2. Бернанос Ж. «Диалоги кармелиток» (Пьеса. Перевод Юлии Гинзбург). «Иностранная литература», октябрь 1993. С. 10 – 63.
3. Poulenc F. Dialogues des Carmélites. Avant-Scène OPERA №257. Juillet-août 2010. – 146 с.
4. Poulenc F. Correspondance. 1910–1963, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chymènes. Fayard, 1994. – 1129 с.
5. Poulenc F. Dialogues of the Carmelites. Opera vocal score series. Revised English version by Joseph Machlis. Ricordi, 1985. – 256 с.
6. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции. Учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. 2-е изд., испр. – М.: ООО «ПКЦ Альтекс», 2012 – 348 с.
7. Пуленк Ф. Дневник моих песен. Я и мои друзья. /Пер. с фран. Ж. Грушанской – М.: Издательский дом «Композитор», 2005. – 160 с.
8. Избранные псалмы. Перевод и комментарии С. С. Аверинцева. Свято-Филаретовский Православно-христианский институт. М., 2005. – 176 с.
9. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. III. Издательство академии наук СССР. М.: 1954. – 335 с.
10. Соловцова Л. А. Джузеппе Верди: монография. 3-е доп. и перераб. изд. – М.: Музыка, 1981. – 416 с.
11. История орденов средневековья / авт.-сост. И. Е. Гусев. – Минск: Харвест, 2007. – 432 с.
12. Музыкальная энциклопедия, т. 4. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: «Советская энциклопедия». – 976 с.
13. Холопов Ю. Н. О принципах композиции старинной музыки: Статьи и материалы / Ю. Н. Холопов; ред.-сост. Т. С. Кюрегян, – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. – 520 с.
14. Азарова В. В. Опера Ф. Пуленка «Диалоги кармелиток» как «христианская концепция человека» / Культура и Искусство №6(36) 2016. С. 729 – 741.
15. Конт-Спонвиль А., Ферри Л., «Мудрость современности. Десять вопросов нашего времени» / Пер. с фр. – М.: РУДН, 2009 – 604 с.
16. Русский перевод «Катехизиса Католической Церкви», 4-е издание, Copyright 2001, «Издательство "Libreria Editrice Vaticana"». – 2007. – 813 с.

References (transliterated)

1. Bernanos Zhorzh. Svoboda... dlya chego? / pod. red. i s predisl. P'era Zhilya; per. s fr. – SPb.: Izd-vo Ivana Limbakha, 2014. – 288 s.
2. Bernanos Zh. «Dialogi karmelitok» (P'esa. Perevod Yulii Ginzburg). «Inostrannaya literatura», oktyabr' 1993. S. 10 – 63.
3. Poulenc F. Dialogues des Carmélites. Avant-Scène OPERA №257. Juillet-août 2010. – 146 с.
4. Poulenc F. Correspondance. 1910–1963, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chymènes. Fayard, 1994. – 1129 с.
5. Poulenc F. Dialogues of the Carmelites. Opera vocal score series. Revised English version by Joseph Machlis. Ricordi, 1985. – 256 с.
6. Kholopova V. N. Muzykal'nye emotsii. Uchebnoe posobie dlya muzykal'nykh vuzov i vu-

- zov iskusstv. 2-e izd., ispr. – M.: ООО «PKTs Al'teks», 2012 – 348 s.
7. Pulenk F. Dnevnik moikh pesen. Ya i moi druz'ya. /Per. s fran. Zh. Grushanskoi – M.: Izdatel'skii dom «Kompozitor», 2005. – 160 s.
 8. Izbrannye psalmy. Perevod i kommentarii S. S. Averintseva. Svyato-Filaretovskii Pravoslavno-khristianskii institut. M., 2005. – 176 s.
 9. Asaf'ev B. V. Izbrannye trudy. T. III. Izdatel'stvo akademii nauk SSSR. M.: 1954. – 335 s.
 10. Solovtsova L. A. Dzhuzeppe Verdi: monografiya. 3-e dop. i pererab. izd. – M.: Muzyka, 1981. – 416 s.
 11. Istoriya ordenov srednevekov'ya / avt.-sost. I. E. Gusev. – Minsk: Kharvest, 2007. – 432 s.
 12. Muzykal'naya entsiklopediya, t. 4. Gl. red. Yu. V. Keldysh. M.: «Sovetskaya entsiklopediya». – 976 s.
 13. Kholopov Yu. N. O printsipakh kompozitsii starinnoi muzyki: Stat'i i materialy / Yu. N. Kholopov; red.-sost. T. S. Kyuregyan, – M.: Nauchno-izdatel'skii tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2015. – 520 s.
 14. Azarova V. V. Opera F. Pulenka «Dialogi karmelitok» kak «khristianskaya kontseptsiya cheloveka» / Kul'tura i Iskusstvo №6(36) 2016. S. 729 – 741.
 15. Kont-Sponvil' A., Ferri L., «Mudrost' sovremennosti. Desyat' voprosov nashego vremeni» / Per. s fr. – M.: RUDN, 2009 – 604 s.
 16. Russkii perevod «Katekhizisa Katolicheskoi Tserkvi», 4-e izdanie, Copyright 2001, «Izdatel'stvo "Libreria Editrice Vaticana"». – 2007. – 813 s.