

The background of the entire page is a dark, atmospheric image of a musical score. The notes and staves are faint and appear to be floating or glowing against a black background. The score is written in a classic style, with various note values and rests visible. The overall effect is one of a vast, ethereal musical space.

В. В. Азарова

ДИАЛОГИ  
КАРМЕЛИТОК

---

ПЬЕСА Ж. БЕРНАНОСА  
И ОПЕРА Ф. ПУЛЕНКА



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

В. В. Азарова

ДИАЛОГИ  
КАРМЕЛИТОК

---

ПЬЕСА Ж. БЕРНАНОСА  
И ОПЕРА Ф. ПУЛЕНКА

Монография

© Азарова В. В.

Корректор: Иванникова Наталья

ISBN 978-5-00149-473-7



Издательство Эдитус  
Москва

2020

**М**онография «Диалоги кармелиток». Пьеса Ж. Бернаноса и опера Ф. Пуленка является исследованием одного из наиболее ярких произведений французского драматического и музыкального театра XX века.

Христианский концепт благодати и передачи благодати от одного человека к другому является квинтэссенцией музыкального смысла «Диалогов кармелиток» Ф. Пуленка. Вечная благодать Святого Духа соединяет конечную жизнь человека с Богом, бытие которого бесконечно. Напряжённость музыкального смысла, устремлённого «от света к мраку и к свету», обнаруживает идею круга, символизирующего завершенность художественного целого оперы.

В книге рассмотрены содержание, структура пьесы Ж. Бернаноса «Диалоги кармелиток» (1949) как основы либретто одноимённой оперы Ф. Пуленка. Освещены материалы переписки композитора 1953–1957 годов, история создания произведения, композиция и музыкальная драматургия, а также особенности вокальной речи.

Автор книги — В. В. Азарова — музыковед-историк, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета.

Книга предназначена для музыкантов-профессионалов и режиссёров музыкального театра.



# Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ	6
<hr/>	
ГЛАВА I О ПЬЕСЕ Ж. БЕРНАНОСА «ДИАЛОГИ КАРМЕЛИТОК» КАК ОСНОВЕ ЛИБРЕТТО ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЫ Ф. ПУЛЕНКА	9
Из истории создания оперы «Диалоги кармелиток»	12
Отражение реальной духовной жизни в опере Ф. Пуленка «Диалоги кармелиток»	26
<hr/>	
ГЛАВА II ДЕЙСТВИЕ НА СЦЕНЕ И СТРУКТУРА ОПЕРЫ «ДИАЛОГИ КАРМЕЛИТОК»	31
I действие	31
1 картина I действия	31
2 картина I действия	33
3 картина I действия	34
4 картина I действия	34
II действие	36
1 картина II действия	36
I интерлюдия II действия	36
2 картина II действия	37
II интерлюдия II действия	38
3 картина II действия	38
4 картина II действия	40
III действие	42
1 картина III действия	42
I интерлюдия III действия	43
2 картина III действия	44
II интерлюдия III действия	45

<i>3 картина III действия</i>	45
<i>III интерлюдия III действия</i>	46
<i>4 картина III действия</i>	47
Структура оперы	47

## ГЛАВА III

### МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ 49

1 картина I действия	50
Оркестровая интерлюдия между 1 и 2 картинами I действия	53
2 картина I действия	53
Интерлюдия между 2 и 3 картинами I действия	56
3 картина I действия	57
Интерлюдия между 3 и 4 картинами I действия	59
4 картина I действия	59
1 картина II действия	66
I интерлюдия II действия	68
2 картина II действия	69
II интерлюдия II действия	71
Оркестровое вступление к 3 картине II действия	72
3 картина II действия	73
Оркестровая интерлюдия между 3 и 4 картинами II действия	77
4 картина II действия	77
III действие	81
1 картина III действия	82
I интерлюдия III действия	83
2 картина III действия	85
II интерлюдия между 2 и 3 картинами III действия	89
3 картина III действия	90
III интерлюдия III действия	95
4 картина III действия	96

### ЛИТЕРАТУРА 102

### СПИСОК НОТНЫХ ПРИМЕРОВ 106

### ИЛЛЮСТРАЦИЯ 110

### ПРИЛОЖЕНИЕ 111



# Предисловие

Опера Пуленка «Диалоги кармелиток» (1957) находится в русле христианской традиции французского музыкального театра XX века. Названная традиция обнаруживает закономерности духовной судьбы христиан. Общность духовного смысла объединяет оперу Пуленка с произведениями христианской духовности: священная драма «Мария Магдалина» (1873), «Таис» (1884) и «Жонглер Богоматери» (1904) Ж. Массне, «Ариана и Синяя Борода» П. Дюка (1907), мистерия «Мученичество святого Себастьяна» К. Дебюсси (1915), «Легенда о святом Христофоре» В. д'Энди (1920), «Жанна д'Арк на костре» А. Онегера (1935) и «Святой Франциск Ассизский (францисканские сцены)» О. Мессиана (1983).

Литургическое Слово, включённое в звуковое пространство названных произведений, обнаруживает беспредельность христианства как общечеловеческого универсума. В этой перспективе открывается галерея образов святых, которых объединяет вера; в ней сосуществуют времена и события, ассоциации и реалии, вымысел и действительность. Фундаментальные концепты христианства имеют ключевое значение в синтетических формах музыкального театра и операх, созданных в русле христианской традиции. Человек, свободно избравший жизнь «перед Богом», достигает духовной общности с Богом, становится причастным бесконечному: «Слова “Бог” и “бесконечное” здесь синонимичны: сущее всегда самоидентифицируется как совершенное и при этом вневременное, вечное. Человек — это “конечное”». [1, с. 562].

Идея синтеза времени и вечности как фундаментальная истина христианства находит индивидуальное претворение в ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа» (1853), в других музыкально-театральных произведениях французских композиторов XIX–XX веков.

Опера Ф. Пуленка «Диалоги кармелиток», действие которой относится к периоду французской истории 1789–1794 годов, обнаруживает связь понятий благодати и свободы христиан. Как и автор одноимённой пьесы Ж. Бернанос, Ф. Пуленк показал духовный путь монахинь-кармелиток из города Компьенья, ставших жертвами революционного террора 1794 года, как парадигму жизни/смерти и бессмертия святых мучениц, причастных к вечности Вселенской церкви. Разработка проблемы нравственной свободы человека расширила пространство духовного смысла в христианской литературе и искусстве XX–XXI веков.

Отличительной особенностью оперы Ф. Пуленка является её соответствие логике художественного смысла пьесы Ж. Бернаноса. Сохранив максимальную близость к тексту этого писателя, драматурга и католического мыслителя, композитор создал в опере возвышенную духовную атмосферу, являющуюся отражением реальной духовной жизни. Подобная атмосфера доминирует в романе Бернаноса «Дневник сельского священника» (1935–1936), запечатлевшем ступени духовного состояния главного героя, молодого кюре. Как и сельский священник, главная героиня пьесы «Диалоги кармелиток» переходит с одной ступени духовного состояния на другую. Герои Бернаноса — священник и монахиня — переживают страх и отчаяние при виде мучительных реалий болезни и всепоглощающей смерти, а также при мысли о страхе перед смертью Христа в Гефсиманском саду. Они осознают опасность внезапно подступающего к ним разлада между сознанием и «естеством»/ощущением, стремятся найти спокойствие и умиротворение в молитве и обрести благодать Святого Духа.

Музыкальная атмосфера оперы «Диалоги кармелиток» является отражением реальной духовной жизни. Разнородные элементы художественной структуры произведения объединяет идея обнаружения благодати Святого Духа и передачи благодати от одного человека к другому. Сверхъестественная духовная связь объединяет судьбы юной послушницы монашеской обители Бланш де Лафорс и её дальней родственницы — мудрой настоятельницы монастыря кармелиток в Компьене мадам де Круасси, которая умерла, «приняв на себя» судьбу духовно слабой и незащищенной Бланш.

Отражением реальной духовной жизни в «Диалогах кармелиток» Ф. Пуленка является показ эпизодов мистического откровения, переживаемого ровесницей Бланш — молодой монахиней Констанцией от святого Дионисия. Жизнерадостное мировосприятие этой героини является особенностью её религиозного сознания, в котором есть место и провидческим озарениям, и инстинктивному пониманию тайн жизни и смерти.

Стратегии многогранного истолкования концепта благодати и передачи благодати соответствует логика развёртывания музыкального смысла, или «внутреннее действие» оперы, в которой «музыка идёт помимо слов» (выражение И. Стравинского).

Сфера социальных трансформаций в «Диалогах кармелиток» объединяет факты революционного террора, действия революционного комитета и революционного трибунала. Названную сферу характеризует включённый композитором в зону драматической кульминации оперы фрагмент подлинного исторического документа 1794 года — раздел «Постановления» революционного трибунала о смертной казни монахинь-кармелиток. Контрапункт семантических аспектов реальной духовной жизни и социальных трансформаций является художественной особенностью литературного текста пьесы Ж. Бернаноса «Диалоги кармелиток»; названная особенность составляет основу драматического конфликта одноимённой оперы Ф. Пуленка. На первом плане вокально-симфонического развития оперного действия находится аспект реальной духовной жизни монахинь-кармелиток. Включённые Пуленком в музыкальную ткань произведения молитва Ave Maria, чиноотпевание и католические гимны Salve Regina и Veni, creator spiritus являются выражением музыкального смысла «Диалогов кармелиток» *par excellence*.

В процессе развёртывания музыкальной драматургии оперы функционируют варьируемые темы, ритмо-интонационные тематические комплексы, «ритмические персонажи» и звуковые символы, которые характеризуют изменения психологических состояний героев, раскрывают и комментируют эмоционально-психологический

подтекст происходящего, а также выступают в качестве основополагающих смысловых элементов оперы, определяют её интонационный строй. Многоуровневая система интонируемого смысла основана на сосуществовании и взаимодействии четырёх образно-смысловых интонационно-драматургических сфер, обобщающих уровни развития синтетического вокально-симфонического целого. В музыкальной драматургии «Диалогов кармелиток» можно условно выделить сферу благодати Святого Духа и передачи благодати от одного человека к другому, сферу социальных трансформаций, сферу метафизической тревоги и страха смерти и литургическую сферу.

Музыкальными характеристиками главных героинь оперы являются варьируемые темы Бланш, Констанции, новой настоятельницы монастыря — госпожи Мадлен Лидуан — и её помощницы — матери Марии от Воплощения Сына Божия. Определённую семантическую функцию выполняют темы, которые можно условно обозначить следующим образом: тема мирной обители, тема монашеского послушания и тема надежды на спасение. Названные темы репрезентируют в опере отдельные стороны реальной духовной жизни.

К варьируемым тематическим образованиям оперы относятся элементы, которые условно можно обозначить как мотив креста, тема смерти, тематический комплекс страха, интонационно-тематические комплексы благодати Святого Духа и передачи благодати, тема святых и мучеников, тема послушания матери Марии, тематический комплекс экзистенциальных вопросов и молитвенных обращений к Богу, тема метафизической тревоги, тема социальных трансформаций и другие.

Наряду с варьируемыми тематическими комплексами в музыкально-драматургическом развитии оперы функционируют инвариантные тематические элементы, принимающие активное участие в развёртывании музыкального смысла. Например, мотив прощания Шевалье и Бланш; тема активных действий матери Марии; тема дарованных привилегий Пресвятой Девы Марии Кармельской, а также тема, которую композитор назвал «vœu de martyre» («обет мученичества»).

Образно-семантические, формообразующие функции симфонического обобщения/«обобщения через жанр» (А. Альшванг) в произведении выполняют такие интонационные структуры, как тема святых и мучеников, ассоциируемая с жанром колыбельной песни, и французская массовая песня *Ça ira*. Духовной семантикой в «Диалогах кармелиток» наделены яркие звуковые образы: пространственный звуковой символ креста и многообразные примеры оркестрового воспроизведения колокольного звона, в том числе набат, а также удары погребального колокола (на сцене).

Музыкальный язык «Диалогов кармелиток» отличается, с одной стороны, тонкая вокальная декламация, передающая оттенки разговорной речи, с другой стороны — мелодическое богатство широко распетых вокальных фраз. Опера «Диалоги кармелиток» Ф. Пуленка заняла достойное место в ряду сочинений, которые, по словам композитора, послужили ему образцом, — произведений Дж. Верди, М. Мусоргского и К. Дебюсси.





# Глава I

## О ПЬЕСЕ Ж. БЕРНАНОСА «ДИАЛОГИ КАРМЕЛИТОК» КАК ОСНОВЕ ЛИБРЕТТО ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЫ Ф. ПУЛЕНКА

Опера «Диалоги кармелиток» Франсиса Пуленка (1957) написана на текст известного французского мыслителя — католического писателя, журналиста, лектора, «вдохновителя французского Сопротивления» Жоржа Бернаноса (1888–1948). Его пьеса «Диалоги кармелиток» (1949) состоит из пролога, разделённого на две сцены, и пяти картин, имеющих неравное количество сцен: 1 картина состоит из 4 сцен; 2 картина — из 11 сцен; 3 картина включает 16 сцен; 4 картина содержит 14 сцен; 5 картина имеет 17 сцен.

Вскоре после публикации (посмертно) пьеса Бернаноса вошла в репертуары французских театров; ставили её и за рубежом. «Сценический успех сопутствует пьесе и по сей день», — отметила переводчица пьесы на русский язык (1993) Юлия Гинзбург. [\[2, с. 11\]](#).

Пьесу «Диалоги кармелиток» открывает эпитафия, посвящённая Кристиане Манифика — близкой приятельнице Бернаноса в последние двадцать лет его жизни. Эпитафия представляет собой цитату из романа Бернаноса «Радость» (1929): «...Страх — это тоже дитя Господне, искупленное в ночь Страстной Пятницы. Он не хорош собой, нет! Его то осмеивают, то проклинают, все от него отрекаются... И всё же не надо обманывать себя: он стоит у изголовья каждой агонии, он предстательствует за человека». [\[2, с. 11\]](#). Эпитафия, напоминающий о страдании Иисуса Христа во время молитвы в Гефсиманском саду, передаёт драматически напряжённую атмосферу пьесы.

Содержание пролога пьесы связано со знаменательным событием в жизни Парижа, праздновавшего в 1770 году бракосочетание Людовика XVI и Марии-Антуанетты, а также с обстоятельствами семейной жизни маркиза де Лафорса, в которой одновременно произошли смерть супруги и рождение дочери Бланш.

Основное действие пьесы происходит спустя пятнадцать лет после названных событий. С детства испытывавшая постоянный страх перед жизнью, юная Бланш покинула особняк отца и брата и, уехав из Парижа, стала послушницей кармелитского

монастыря в Компьене. Следуя правилам монашеской обители, она стала носить имя Бланш от Смертной Муки Христовой. Главным предметом «богомыслия» и постоянного молитвенного участия в страстях Христовых для Бланш было постижение реальности страха Иисуса-человека, мучительно страдавшего перед смертью. Как и другие монахини-кармелитки, главная героиня пьесы пребывает в духовном измерении времени и вечности: в пространстве христианской молитвы и покаяния. Радение о духе бедности — первое испытание реальной духовной жизни, с которым Бланш встретила в монастыре. Аскетическая жизнь в самой неприглядной бедности стала той реальностью, о которой предупредила юную маркизу настоятельница монастыря. Мучимая смертельной болезнью настоятельница, проводя собеседование с Бланш, затронула ряд тем религиозной жизни, сделав акцент на опасности для монахини иллюзий и ложных помыслов. Названная тема получила в пьесе дальнейшее развитие.

Спустя пять лет после революции 1789 года жизнь мирной обители кармелиток подверглась суровым испытаниям. Бернанос показал изменения во внутреннем распорядке жизни монастыря, которые начались вскоре после смерти умудрённой опытом настоятельницы, руководившей общиной более десяти лет. На первом плане драматургического развития находится отражение реальной духовной жизни монахинь-кармелиток. Как справедливо отметил исследователь Пьер Жиль, в произведениях Бернано политические события и события светской жизни парижан показаны «сквозь призму христианской концепции человека». [3, с. 16].

Драматургическая линия судьбы Бланш де Лафорс неотделима от полифонического многоголосия духовных диалогов и молитв монахинь-кармелиток. Перед лицом смерти сёстры-монахини были преисполнены спокойствия, примирения и прощения. Их свободный выбор образа жизни «перед Богом» был «исключительно плодом благодати». [4, с. 470].

17 июля 1794 года шестнадцать монахинь кармелитского монастыря из города Компьена были приговорены к смерти революционным трибуналом в Париже. Добровольно принеся обет мученичества во имя Христа сёстры-монахини с пением гимна *Salve Regina* вышли навстречу смерти и погибли на гильотине. Сестра Бланш от Смертной Муки Христовой под воздействием благодати Святого Духа преодолела страх и с молитвенным пением гимна Святому Духу поднялась на эшафот, где приняла мученическую смерть. В 1906 году папой Пием X монахини-кармелитки из Компьена были причислены к лику блаженных.

Основу пьесы составляет идея противопоставления духовной свободы христиан, сознательно отрёкшихся от гражданской свободы, закону тоталитарной власти (якобинскому террору). Террор якобинцев был прекращён 9 термидора, с окончанием режима Робеспьера, через десять дней после казни шестнадцати монахинь-кармелиток. [5, с. 46–47].

Одна из монахинь (мать Мария от Воплощения Сына Божия) осталась в живых, так как во время ареста сестёр-монахинь представителями революционного комитета она находилась за пределами обители, исполняя обязанность наставницы Бланш де Лафорс. Вне монастыря жизни Бланш угрожала опасность. Её отец, аристократ, был гильотинирован в собственном особняке, а дом оккупировали якобинцы. Разыскать беглянку и вернуть её в обитель было главной целью помощницы настоятельницы. Имя матери Марии было указано в списке приговорённых к смертной казни, но она случайно осталась в живых. Вместе с изгнанным из монастыря священником она находилась на месте казни сестёр-монахинь, скрываясь в толпе.

Позднее Мария от Воплощения опишет в мемуарах смерть монахинь-кармелиток на эшафоте и засвидетельствует, что Бланш де Лафорс (имени которой не было в списке приговорённых к смертной казни) добровольно присоединилась к сёстрам-монахиням. Данный факт послужил основой сюжета новеллы немецкой писательницы Гертруды фон Лефорт (1876–1971) «Последняя на эшафоте» (*Die Letzte auf dem Schafott*, 1931).

Отразив в пьесе нравственное действие непротivления терроризму как свободный ответ человека на свободную инициативу Бога, Бернанос дал следующее истолкование христианского подвига мучеников и святых: «Христос, желая открыть мученикам славный путь бесстрашной кончины, хочет также каждому из нас предшествовать во мраке смертной тоски. При последнем шаге твёрдая, бестрепетная рука может опереться на Его плечо, а рука дрожащая без всяких сомнений найдёт Его руку, протянутую навстречу...». [3, с. 266].

Основную идею «Диалогов кармелиток» можно определить как свободный выбор «жизни во Христе, для свободы от закона и от греха» (выражение С. Аверинцева), путь к обретению благодати Святого Духа, к избавлению от страха смерти и спасению. Художественный текст Бернаноса раскрывает оттенки эмоционально-психологического состояния человека, живущего реальной духовной жизнью.

Вербальная драматургия пьесы основана на пересечении литургического и социального измерений. Литургическое измерение обобщает представление драматурга о том, что такое мистический католицизм и жизнь христианина «перед Богом». В пьесе показана жизнь и смерть монахинь кармелитского монастыря, несущих молитвенное служение Христу и Пресвятой Деве Марии. Реальная духовная жизнь христиан предполагает следование заповедям Христа, которые изложены в Нагорной проповеди.

Полный скрытого трагизма прозаический текст Ж. Бернаноса является многоплановым, обладающим высокой степенью семиотичности (выражение Ю. М. Лотмана). [6, с. 437]. Структурное единство пьесы складывается из различных по смыслу текстовых элементов:

1. «Светские» разговоры в доме маркиза де Лафорса.
2. Диалоги монахинь-кармелиток в обители как отражение реальной духовной жизни.
3. Литургические фрагменты на латыни — квинтэссенция духовного смысла произведения.
4. Фрагменты речи парижан как элементы сцен обыденной жизни.
5. Цитирование слов революционной песни *Ça ira*.
6. Речи комиссаров-якобинцев, захвативших здание монастыря в Компьене, и фразы тюремного стража, читающего постановление революционного трибунала.
7. Связующие ремарки, представляющие собой пересказ/лаконичный комментарий событий 1794 года, которые включены в текст Бернаноса исследователем его творчества, другом, душеприкащиком — Альбером Бегеном (после смерти Бернаноса).

Центральное место в пьесе «Диалоги кармелиток» занимает литургический семантический слой (молитва). Литургические фрагменты пьесы отражают реальную духовную жизнь монахинь-кармелиток. «Мы — дом молитвы, одна лишь молитва оправдывает наше существование. <...> Если вера в Бога дана всем, разве не должно быть то же и с молитвой?» — размышляет настоятельница монастыря. [3, с. 10–63,

[с. 18](#)]. Смысл молитвы остаётся неизменным как в политически стабильном мире, так и во время разединения материи и духа, в ситуации социально-политического террора. Литургический слой текста Бернаноса выражает христианскую идею синтеза времени и вечности. Трагические события истории выступают преходящими эпизодами всеобъемлющей картины мира, судьбы человечества и человека.

Семантический слой социальных преобразований в пьесе выражен языком исполнительской власти: яacobинских комиссаров — захватчиков монашеской обители, речью тюремного стража. Названный слой объединяет элементы текста, имеющие социально-политический смысл (слова песни *Ça ira* и фрагмент цитаты из постановления революционного трибунала); данные элементы в целостной структуре текста пьесы теряют свои топологические признаки — «семантическую отграниченность» (выражение Ю. Лотмана) — и приобретают *художественную функцию* в такой мере, что, будучи подлинными *<социально-политическими>* текстами, «воспринимаются как художественные имитации» *социально-политических* текстов. [\[6, с. 443\]](#).

Названные «имитации», воспроизводящие содержание трагических событий истории, в тексте Бернаноса являются второстепенными, привносящими в оригинальный текст Бернаноса социальное измерение. Вербальная драматургия пьесы «Диалоги кармелиток» объединила основной (литургический) слой текста и элементы «художественных имитаций» текстов социально-политических.

В лекциях и беседах, прочитанных Бернаносом в 1946–1947 годах, рассмотрены проблемы возвращения современному человеку утраченной им духовной свободы и проявления божественной воли Духа, который дышит где хочет. Разработка проблемы нравственной свободы человека расширила пространство духовного смысла в христианской литературе и искусстве XX века.

## ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ОПЕРЫ «ДИАЛОГИ КАРМЕЛИТОК»

В марте 1953 года Ф. Пуленк получил от директора миланского издательства «Рикорди», Гвидо Валькаренги, заказ на оперу для театра Ла Скала, по пьесе Бернаноса «Диалоги кармелиток». В письме близкому другу, певцу Пьеру Бернаку, композитор так сообщил об этом событии: «Я дал согласие, и мои мысли всецело этим заняты. Гарантируются спектакли в театрах Ла Скала, “Сан Карло”, “Колонн”, Ковент-Гарден, Берлинская опера... и, может быть, всё-таки также Париж. Мне давно уже приходило на ум этот сюжет, но я не знал, в каком именно плане о нём думать. Как представляется, это лучшая из наград в виде либретто. Во всяком случае, я считаю его вполне подходящим для меня». [\[7, с. 751\]](#).

В «Беседах Ф. Пуленка с Клодом Ростаном» приведены слова композитора, который «каждо читал драму Бернаноса, повторяя про себя после каждой сцены: “Очевидно, это написано для меня, именно для меня!”». [\[8, с. 211\]](#).

В период 1947–1956 годов к созданию пьесы Ж. Бернаноса «Диалоги кармелиток» и одноимённой оперы Ф. Пуленка имели то или иное отношение различные авторы.

Немецкая писательница Г. фон Лефорт, новелла которой послужила основой драмы Бернаноса и либретто оперы «Диалоги кармелиток» Ф. Пуленка.

Американский автор французского происхождения Эммет Лавери (Emmet Lavery, 1902–1986), написавший в 1930-е годы ряд сценариев для голливудских фильмов, книгу «Первый легион», драму «Общество Иисуса». Лавери получил от фон Лефорт эксклюзивное право распоряжаться сюжетом новеллы «Последняя на эшафоте», на основе которого он создал пьесу на английском языке *The Last on the Scaffold*. Лавери запретил какую бы то ни было постановку любого, связанного с сюжетом названной драмы произведения без его специального разрешения (запрет распространялся в том числе на постановку пьесы Бернаноса «Диалоги кармелиток»). Ф. Пуленк обращался к Э. Лавери с целью получить специальное разрешение на постановку оперы «Диалоги кармелиток» (1954).

К созданию произведения Бернаноса имел непосредственное отношение преподаватель Раймон Брюкбергер, автор сценария будущего фильма о монахинях-кармелитках из Компьеня.

В 1947 году Р. Брюкбергер и его компаньон Филипп Агостини предложили Бернаносу написать текст для готового сценария. Получив заказ на создание текста, Ж. Бернанос выполнил работу, но написанные им диалоги были признаны непригодными для задуманного заказчиками фильма (этот фильм был снят в 1960 году). Текст к сценарию Р. Брюкбергера и Ф. Агостини после смерти Бернаноса остался в архиве драматурга.

К истории создания пьесы Бернаноса и отчасти к уточнению деталей либретто оперы Ф. Пуленка имел отношение Альбер Беген (Albert Béguin, 1901–1957) — швейцарский писатель, автор исследований о творчестве Ж. де Нерваля, Л. Блуа, Бальзака, Рамюза и Бернаноса, поверенный в делах Бернаноса и его душеприказчик, директор парижского журнала *Esprit*. Спустя год после смерти Бернаноса А. Беген нашёл в архиве драматурга рукопись диалогов к будущему фильму Р. Брюкбергера и Ф. Агостини. Желая оказать материальную поддержку вдове и наследникам Ж. Бернаноса, А. Беген предпринял определённые действия для публикации произведений последнего.

А. Беген обратился к Г. фон Лефорт за разрешением опубликовать на французском языке текст Бернаноса, созданный на основе новеллы «Последняя на эшафоте». В начале 1949 года, пожертвовав своей частью гонорара в пользу семьи Бернаноса, фон Лефорт дала согласие с условием, чтобы произведение Бернаноса имело другое название. А. Беген выбрал для пьесы Бернаноса название «Диалоги кармелиток» и придал тексту определённую структуру (пролог и пять картин).

Текст Бернаноса был опубликован в виде пьесы «Диалоги кармелиток», которая была поставлена в Цюрихе (с немецким названием *Die begnadet*) в 1951 году, во французском театре *Hébertot* — в 1952 году, а затем и в других французских театрах. [7, с. 765–766].

В 1953 году А. Беген также опубликовал тексты лекционных циклов Бернаноса «Четыре большие пламенные речи о бедствиях нашего времени». [3, с. 13].

В том же году Э. Лавери затеял судебное разбирательство по делу о нарушении его эксклюзивного права распоряжаться сюжетом новеллы «Последняя на эшафоте». Беген, как инициатор издания трудов Бернаноса, был участником спора Э. Лавери с наследниками французского мыслителя и драматурга. (Переговоры велись через агента-посредника до конца 1954 года; Парижский суд разрешил тяжбу в пользу Лавери.)

Ф. Пуленк, сочинявший «Диалоги кармелиток» с марта 1953 года по декабрь 1956 года, в письмах к друзьям сообщал о фактах, имевших отношение к композиторской работе. Также композитор упоминал и о перерыве в работе, причиной которого

была неясная ситуация с авторскими правами. В одном из писем 1954 года композитор выразил предположение о его возможной встрече с Э. Лавери в Париже. Поскольку Пуленк называл предстоящую встречу «вынужденной», можно предположить, что целью предстоящего диалога с Лавери было получение специального разрешения последнего на использование сюжета новеллы «Последняя на эшафоте» в качестве основы либретто «Диалогов кармелиток». [7, с. 803]. Необходимое согласование с Э. Лавери было осуществлено лишь в августе 1955 года.

В комментариях к изданию писем Ф. Пуленка на русском языке дано следующее разъяснение: «Наследники и издатель Бернано были готовы передать свои права Франсису Пуленку, но не могли осуществить это без разрешения господина Лавери, с которым они были в скверных отношениях и который проявил исключительную несговорчивость». [9, с. 219]. Переписка Пуленка содержит лишь одну копию письма Бегена от 5 июля 1955 года, адресованного Пуленку. [7, с. 823].

Глубоким и проницательным исследователем творчества Ф. Пуленка, в частности его вокальной музыки и эпистолярного наследия, была музыковед, профессор Санкт-Петербургской консерватории Г. Т. Филенко, автор вступительной статьи к изданию писем Ф. Пуленка, их переводчик и комментатор. (Книга писем Ф. Пуленка на русском языке, изданная в 1970 году, не переиздавалась). [9, с. 205].

На страницах вступительной статьи к книге писем композитора автор упоминает труды выдающихся французских музыковедов и критиков — Клода Ростана (1912–1970) и Стефана Оделя. «Клод Ростан был инициатором и собеседником передававшихся по французскому радиовещанию с октября 1953 г. по апрель 1954 г. бесед с Пуленком, изданных затем в виде отдельной книги». [9, с. 8]. Книга «Бесед» Пуленка и Клода Ростана (1954) содержала более подробную характеристику оперы. [8].

Вторая книга Пуленка представляет собой диалог между ним и Стефаном Оделем — сотрудником радиопункта Французской Швейцарии. «Беседы» Пуленка с Оделем передавались по радио в виде отдельных циклов в 1953, 1955, 1962 годы. «Последний цикл передач должен был начаться 30 января 1963 г. и не состоялся по причине смерти композитора». [9, с. 8].

Пуленк, осветивший основные факты из истории создания «Диалогов кармелиток» в «Беседах», выступил также автором статьи об этой опере, опубликованной в *Opéra de Paris* (1957, № 14).

Благодаря названным выше авторитетным источникам сведений об опере «Диалоги кармелиток» история создания этого произведения во второй половине XX века практически не имела «белых пятен». В настоящее время встречается, к сожалению, неточное освещение фактов из истории создания «Диалогов кармелиток». [10, с. 373]. Подобное изложение фактов в опубликованных изданиях находится в одном ряду с режиссёрскими интерпретациями, деформирующими авторскую концепцию оперы. Вот почему основанная на изучении документальных источников информация об опере Ф. Пуленка «Диалоги кармелиток» является актуальной и востребованной.

В 1994 году была издана обширная переписка Ф. Пуленка в период 1910–1963 годов под редакцией Muriel Chumènes — авторитетного исследователя Национального центра научных исследований CNRS. [7]. Материалы названной переписки содержат дополнительные сведения об истории создания ор. 159 — оперы «Диалоги кармелиток».

В письмах Ф. Пуленка 1953–1954 годов история создания «Диалогов кармелиток» освещена более подробно, в письмах 1955–1957 годов она представлена фрагментарно. [7, с. 84–89].

Сообщая друзьям о появлении новых страниц нотного текста, композитор не раз упоминал о дальнейшем изучении литературного текста Ж. Бернано; глубокое осмысление пьесы продолжало оставаться актуальным в период с марта 1953 по июль 1955 года, когда художественная концепция оперы сформировалась окончательно.

Основным предметом композиторской работы являлась просодия — точное отражение в музыкальной интонации метрически значимых элементов речи. Пуленк уточнял и проверял просодию каждой фразы на латыни. [7, с. 826]. Сопоставляя фрагменты и отдельные обороты речи на французском языке и латыни, композитор достигал равновесия между отдельными музыкально-поэтическими элементами композиции.

Как отметила исследователь М. Chumènes, композитор регулярно сообщал о продвижении работы над «Диалогами кармелиток» близкому другу — выдающемуся камерному певцу Пьеру Бернаку (баритон), с которым Пуленк выступал в концертах в качестве пианиста-аккомпаниатора в период 1935–1959 годов. [7, с. 773]. Композитор сообщал П. Бернаку о певческих tessituraх, о психологическом подтексте в музыкальных характеристиках действующих лиц, о динамическом развитии вокальных партий, о мелодических находках, о ведении хронометража и особенностях ритма, о музыкальной форме той или иной сцены, об оркестровке и тембровых находках, о сроках завершения отдельных сцен оперы, а также о переписывании нотного текста и отправке готовой работы в парижский филиал издательства Ricordi. Материалы переписки композитора раскрывают перед читателем широкий диапазон задач, разрешением которых Пуленк был занят на протяжении трёх лет сочинения музыки. За определением параметров звуковысотности и динамики последовала выработка декламационно-речевых интонаций. Метод симфонического варьирования и взаимосвязи интонационно-ритмических элементов внутри сцен и между ними позволило Пуленку добиться интонационно-драматургической целостности вокально-симфонической концепции «Диалогов кармелиток».

Выработка структуры оперы продолжалась тем не менее до 1956 года, и этот вид композиторской работы обнаружил необходимость переструктурирования изначально созданного музыкального материала и введения оркестровых интерлюдий, а также интерлюдий, включающих сценическое действие.

Основными задачами начального и последующих этапов работы над оперой были определение временной длительности звучания каждого структурного компонента произведения и выверенная организация метроритмических соотношений элементов внутри сцен.

На первом плане развития музыкальной драматургии находятся дифференцированный показ развития образов главной героини оперы — Бланш де Лафорс — и монахинь-кармелиток и отражение реальной духовной жизни. Собственное понимание смысла пьесы Бернано Пуленк выразил следующим образом: «Если это пьеса о страхе, то также и главным образом, на мой взгляд, — о благодати и передаче благодати. Поэтому мои кармелитки взойдут на эшафот с необычайным спокойствием и уверенностью. Уверенность и спокойствие лежат в основе любого мистического опыта». [8, с. 213–214].

Музыкальную драматургию оперы Пуленк осмыслял сквозь призму развития чётко обрисованных характеров. Так, в одном из писем 1953 года композитор упомянул о

жесткости стремящейся повелевать матери Марии. [7, с. 777]. Развитие различных сторон сурового характера матери Марии от Воплощения Сына Божия можно проследить на протяжении всей оперы. Тонко дифференцированная в плане вокального интонирования и декламации вокальная партия, краткий восходящий лейтмотив в пунктирном ритме в исполнении медных духовых инструментов (*ff*), мотив послушания матери Марии и тема «обет мученичества» — отдельные грани музыкальной характеристики властной и честолюбивой помощницы настоятельницы.

В первый год работы над оперой (начало сентября 1953 года), как обнаруживает содержание писем Пуленка, произошло изменение в первоначальном представлении композитора о параметрах звуковысотности. По совету П. Бернака, Пуленк пересмотрел намеченные тесситуры певческих голосов.

Решение композитора изменить тесситуры не означало, разумеется, что он не представлял динамики развёртывания музыкальных характеристик героев, плана развития оркестровой партии или не планировал развитие драматургии ритма в той или иной сцене. Тем не менее первоначально задуманные для сопрано и меццо-сопрано партии матери Марии и мадам Лидуан (новая настоятельница монастыря кармелиток) были заменены на меццо-сопрано и сопрано соответственно; вскоре была изменена тесситура партии сестры Констанции. [7, с. 762, 73, 784]. В итоге партии были распределены следующим образом: сестра Бланш — сопрано, сестра Констанция — лёгкое сопрано; мадам де Круасси — контральто; Мадлен Лидуан — сопрано. Определив параметры звуковысотности в произведении, Пуленк приступил к разработке ритма произнесения фраз и метроритмической организации музыкальной ткани. Ведя работу в названных направлениях, Пуленк обнаружил новое понимание проблемы организации музыкального времени в опере.

На протяжении всего периода работы композитор вёл хронометраж, отмечая в нотном тексте продолжительность звучания завершённых структурных разделов оперы (указания композитора в партитуре и клавире были сохранены издателем). [14]. В письмах Пуленка повторяется мысль о структурировании музыкального времени. «Три первые картины — 35 минут музыки», — писал Пуленк П. Бернаку 13 декабря 1953 года. [7, с. 774].

28 января 1954 года Пуленк сообщал о продолжительности звучания I действия композитору Анри Соге: «Мне осталась ещё всего одна картина, и первый акт будет завершён (1 час 30 минут музыки!)». [7, с. 782].

В конце января 1954 года Пуленк разъяснял музыковеду Анри Элю, автору будущей книги о композиторе (H. Hell. *Poulenc — musicien français*, 1958), содержание сцены в часовне монастыря (ночной молитвенной службы) молодых послушниц Бланш и Констанции у тела умершей мадам Круасси. Композитор писал: «5 картина — *погребальное бдение* — сделана... Она очень статична...». [7, с. 774]. Погребальное бдение, названное композитором 5 картиной, в итоге оказалось 1 картиной II действия.

В том же письме Пуленк упоминал о психологической глубине трактовки образа мадам Лидуан: «Вторая настоятельница, кроме арии первого акта, поёт очень много в тюрьме». [7, с. 761]. Композитор отметил, что величие мадам Лидуан будет понято «лишь во II действии» (Курсив мой. — В. А.). [7, с. 774]. Из приведённого выше письма следует вывод о первоначальном представлении Пуленка о двухактной структуре оперы. Отметим, что вторая настоятельница впервые появляется на сцене во 2 картине II действия; она находится в тюрьме вместе с сестрами-монахинями (3 картина III действия).



В отличие от первоначально задуманной (двухактной) композиции, в её окончательном варианте величие образа новой настоятельницы раскрывается в 1 и 3 сценах 1 картины III действия.

Композиционный процесс оперы первоначально формировался, по словам композитора, на основе расчётов времени звучания отдельных разделов цельной музыкальной формы. Так, в письме композитору Жаку Легерне от 19 марта 1954 года Ф. Пуленк сообщал о завершении I действия «дуэтом... в котором поют во всё горло...». [\[7, с. 789\]](#).

Можно предположить, что позднее Пуленк внёс необходимые изменения в музыку первой драматической кульминации, заменив названный раздел дуэта сценой смерти больной настоятельницы. Таким образом была изменена и структура I действия, которое завершается не дуэтом, но сценой смерти прежней настоятельницы — мадам де Круасси (4 картина I действия).

В связи с работой по организации художественного времени шла интенсивная разработка способов расположения музыкального материала. Осмысляя структуру оперы, композитор исходил из особенностей развития драматургии ритма. Например, о выстраивании ритма вокальных фраз в 4 картине III действия оперы, в которой ритмические параметры наделены функцией формообразования, композитор писал П. Бернаку 9 сентября 1955 года: «Ужасно трудно высчитать достоверное время отсекновения головы тех несчастных [монахинь]. Эти моменты не должны совпадать с началом и окончанием фраз. <...> В какой-то момент я думал взять за ориентир определённое количество тактов, но тогда получалось всё автоматически. <...> Полагаюсь на инстинкт». [\[7, с. 828\]](#).

Примечательно, что в том же письме Пуленк привёл цитату из письма К. Дебюсси, адресованного последним издателю Жаку Дюрану 21 марта 1917 года: «Только инстинкт, старый как мир, может нас спасти, когда ни прежний опыт [в композиции], ни даже самый чудесный дар не могут предотвратить крушения самой прочной композиции». [\[7, с. 828\]](#). Музыка Дебюсси, как отмечал Пуленк, пробудила у него «вкус к композиции».

Пуленк считал важной мысль Дебюсси о ритме музыки, выражающем идею соответствия с ритмом души. Эту мысль Дебюсси сформулировал следующим образом: «Музыка имеет ритм, скрытая сила которого направляет её развитие; движения души имеют другой ритм, более инстинктивно обобщающий и подчинённый разнообразному ходу событий. От наложения этих двух ритмов рождается постоянный конфликт. Он выражается по-разному: либо музыка задыхается в погоне за действующим лицом, либо действующее лицо усаживается на ноту, чтобы позволить музыке догнать его». [\[11, с. 28\]](#).

К разработке соотношения ритмов, о которых идёт речь, вслед за Дебюсси обратился и Пуленк, внимание которого к проблеме структурирования музыкального времени находилось в русле нового художественного мышления XX века. Новое понимание проблемы музыкального времени изложено в философских трудах А. Бергсона, в статьях жившего во Франции русского мыслителя Пьера Сувчинского, а также в музыкальной композиции К. Дебюсси, Б. Бартока и И. Стравинского.

В жанре лирико-психологической, духовной оперы Пуленк стремился к претворению методов, ранее применённых Мусоргским и Дебюсси. Речь идёт о ритмо-интонационном воплощении речевой декламации и об утверждении реалистической вокальной интонации.

В поисках органичного контакта музыки и вербальной драматургии Бернано Пуленк исходил из нового понимания и истолкования длительности звучания музыки на протяжении определённого отрезка времени. Композитора вдохновляла специфика темброво-фактурного и ритмического параметров музыкальной ткани, свойственные музыке Дебюсси. В области тонкого образно-психологического претворения темы смерти в музыке Пуленк вдохновлялся новаторскими открытиями автора «Бориса Годунова» и «Песен и плясок смерти».

Можно предположить, что Пуленк ценил в оперном искусстве К. Монтеверди (1567–1643) качество и функциональное назначение мелодии, выражающей эмоционально-психологическое состояние героя. И в особенности тот «чистейший древнегреческий дух» (выражение Р. Роллана), которым в творчестве Монтеверди насыщена «трагедия, проникнутая человечностью». [12, с. 97].

Первостепенную значимость драматического конфликта в опере Пуленк осознал в полной мере, изучая по нотам и фонографическим записям произведения Дж. Верди. «Мой фонограф работает без передышки. Оперы, оперы, оперы», — писал композитор Пьеру Бернаку 22 августа 1953 года. [7, с. 758]. Пуленк высоко чтит оперное творчество Дж. Верди — сторонника реалистической музыкальной эстетики, мастера сольной арии, вокального ансамбля и хоровой массовой сцены, а также совершенной оперной формы, включающей малую неоперную форму куплетной песни.

В музыкальной драматургии «Диалогов кармелиток» Пуленк осуществил синтез лирико-психологического и трагедийного жанровых наклонений. Музыкальное претворение феномена обретения благодати и передачи благодати от одного человека к другому в опере Пуленка сосуществует с музыкально-драматическим развитием тонко очерченных характеров.

Содержание писем Пуленка указывает на то, что в сентябре 1955 года композитор находился на той завершающей стадии работы над «Диалогами кармелиток», когда интонационно-ритмическая организация музыкальной ткани и структурирование музыкального времени сделали ясной и доступной для слушателя идею синтеза времени и вечности, свойственную христианству.

Решение Пуленком проблемы организации художественного времени (ведение хронометража) привело к формированию закономерностей оперной формы. Пуленк находится в ряду тех композиторов XX века, для которых характерно «уклонение от каких бы то ни было эталонов формы-композиции, нежелание задерживаться даже на собственной удачной находке в области музыкальной структуры». [13, с. 96–97].

Как отмечалось выше, опера «Диалоги кармелиток» была задумана как двухактная, состоящая из 15 сцен: I действие (7 сцен) и II действие (8 сцен). О двухактной структуре композитор неоднократно упоминал в письмах периода 1953–1954 годов. [7, с. 766]. Документальные источники не содержат фактов, указывающих на изначальное существование иной *структурной модели* оперы (в виде заранее зафиксированного плана).

Каким образом могла быть сформирована трёхактная структура «Диалогов кармелиток» с непрерывным вокально-симфоническим развитием, включающая, помимо 12 картин, оркестровые интерлюдии и интерлюдии, содержащие действие на сцене? Отметим, что во внутреннем строении картин имеется разделение на сцены (каждая картина содержит от одной до семи сцен).

Можно предположить, что многослойная трёхактная композиция оперы, имеющая сквозное вокально-симфоническое развитие, сформировалась в результате вза-

имодействия элементов системы основных интонационно-драматургических сфер, объединяющих семантически совместимые интонационно-тематические комплексы.

Например, литургическая интонационно-драматургическая сфера оперы включает следующие разделы музыкального текста на латыни: чтение Псалтири, молитва об упокоении и отпущении грехов в 1 картине II действия; молитвы Ave Maria (во 2 картине II действия) и Ave verum corpus (в 4 картине II действия); гимны Salve Regina и Veni, creator spiritus — в 4 картине III действия. Литургические вокально-симфонические разделы на латыни отражают особенности реальной духовной жизни монахинь-кармелиток. Названные разделы выполняют в вокально-симфонической концепции функцию смысловой рифмы, обнаруживающей идею синтеза времени и вечности. Поместив молитвы на латыни в узловые точки драматургического развития оперы, композитор подчеркнул значимость духовного измерения в произведении.

С отражением реальной духовной жизни в «Диалогах кармелиток» связано сквозное симфоническое развитие элементов интонационно-драматургической сферы благодати и передачи благодати Святого Духа (La Grâce), сферы метафизической тревоги и страха, а также сферы социальных трансформаций. Полифоническое и ладово-мелодическое, а также мелодико-гармоническое взаимодействие варьируемых элементов, контрастных интонационно-драматургических сфер в процессе сочинения вело к разрастанию музыкального материала до того момента, когда, по выражению М. Г. Арановского, «форма начинает структурировать содержание». Таким образом, возможно, у композитора возникла идея включения в структуру оперы интерлюдий, содержащих действие на сцене. Многослойная композиция откристаллизовалась в трёхактную структуру.

На начальной стадии сочинения оперы словесный текст выполнял формообразующую функцию, определяя соотношение интонационно-ритмических, звуковысотных, динамических, декламационно-речитативных, тембровых, фактурных и музыкально-временных параметров композиции. Пуленк охарактеризовал собственный метод работы с прозаическим литературным текстом таким образом: «Разумеется, я имел представление о пьесе Бернано, которую я читал, перечитывал и видел [на сцене] два раза, но у меня не было представления о *словесном ритме пьесы* — *очень важной для меня детали*. (Курсив мой. — В. А.) По возвращении в Париж я вознамерился изучить этот аспект» (речь шла о предложении директора издательского дома Ricordi М. Валькаренги написать оперу «Диалоги кармелиток» для миланского театра La Scala). [\[7, с. 752\]](#).

Структура оперы «Диалоги кармелиток» формировалась в процессе осмысления синтаксической структуры фраз, ритма произнесения отдельных элементов прозаического текста пьесы. Композиторская интерпретация вербальной драмы Бернано представляет собой имманентно-музыкальное, нравственно-психологическое и лирико-трагедийное отражение реальной духовной жизни и смерти христианских мучениц, свободно избравших жизнь «перед Богом». В развитии вокально-симфонической музыкальной ткани «интонирование слова определяется его смыслом, контекстом, в котором оно появляется». [\[13, с. 175\]](#).

О глубине и тонком разнообразии методов работы Ф. Пуленка со словесным текстом в «Диалогах кармелиток» можно судить по содержанию письма композитора П. Бернаку от 22 августа 1953 года: «Я хочу, чтобы это было больше, чем просто вокальное произведение. <...> Только *полное соответствие музыки духу Бернано* может по-

мочь мне успешно справиться с этим произведением. Оркестровка должна быть очень прозрачной, *чтобы легко доходил текст*. (Курсив мой. — В. А.). [7, с. 758].

Материалы переписки Пуленка не только позволяют увидеть, что композитор изменил первоначальную идею формы «Диалогов кармелиток» (в результате чего задуманная как двухактная опера оказалась трёхактной), но и содержат отдельные упоминания о фактах, которые, вероятно, послужили причиной для пересмотра автором её структурных элементов.

На происходящие изменения в структуре «Диалогов кармелиток» указывают следующие сообщения композитора. В январе 1954 г. Пуленк написал П. Бернаку: «Полностью пересмотрел четыре картины [I д.] протяжённостью 55 минут. Весь акт займёт 1 ч. 25 (30) минут... четыре картины действительно завершены после того, как я пересмотрел несколько деталей». [7, с. 784]. Как отмечалось ранее, 5 картиной Пуленк называл сцену ночного молитвенного бдения Констанции и Бланш в часовне монастыря, у тела умершей настоятельницы, мадам Круасси (названная сцена в итоге оказалась 1 картиной II действия).

В начале 1954 года структура I действия оперы ещё не была твёрдо установлена; соответственно, расположение оркестровых интерлюдий этого действия не было определено. [7, с. 784].

26 марта 1954 года, когда общая структура произведения всё ещё виделась Пуленку двухактной, он полагал работу над музыкальным материалом I действия завершённой. [7, с. 787].

Спустя полгода после начала работы над оперой Пуленк упоминал о возникавших у него чувствах тревоги и нервного напряжения. Так, в письме к Ивонн Гувернэ от 24 сентября 1953 года композитор писал: «Жить в святости трудно, но писать святую музыку в духе “Кармелиток” — ужасно. Я перехожу попеременно от удовлетворения к унынию...». [7, с. 769].

14 февраля 1954 года в письме к Анри Элю композитор вновь коснулся темы тревожащих его размышлений; речь шла о характере собственных духовных произведений Пуленка: «...меня одолевает страшная тоска. <...> Наверное, такая тревожная атмосфера необходима моим дамам... атмосфера вокруг них устрашающая. <...> Никогда не думал, что смогу написать произведение такого характера. Благодарю Бога за это, несмотря на сопряжённые с этим страдания». [7, с. 785].

В середине 1954 года Пуленк оказался в сложных жизненных обстоятельствах, вызвавших остановку сочинения оперы. Исследователь Myriam Chimènes назвала причины перерыва в работе над «Диалогами кармелиток»: настигшую композитора глубокую депрессию и последовавшую госпитализацию. Некоторые письма Пуленка отмечены печатью молчаливого беспокойства на фоне острых психологических переживаний. [5, с. 28].

Содержание письма от 8 июня 1954 года, адресованного Пуленком крупнейшему композитору-современнику, другу и единомышленнику — А. Онеггеру, показывает, что спустя три месяца представление Пуленка о двухактной структуре оперы оставалось всё ещё прежним: «Я закончил I акт “Кармелиток” (1 час 40 мин.), но хотел бы быть в форме, чтобы завершить II акт и последний (1 час)». [7, с. 793].

2 августа 1954 года Ф. Пуленк сообщил приятельнице Симоне Жирар (супруге доктора Пьера Жирара, проживавшей в Авиньоне) о том, что начал оркестровку «Диалогов» и, сделав первые двенадцать страниц, остался доволен. [7, с. 802].

Особую остроту тревожному состоянию Пуленка придавал тот факт, что композитор долгое время не был уверен в возможности получить право на использование текста Бернаноса, составившего основу либретто композитора.

Вдова Бернаноса и его наследники не возражали против использования Пуленком текста пьесы «Диалоги кармелиток» в качестве основы для оперного либретто, но и они не имели специального разрешения Лавери на постановку произведения. Пуленк неоднократно пытался получить разрешение Лавери на использование произведения Бернаноса.

28 июля 1954 г. композитор написал П. Бернаку о настигшей его панике, которую ничто не смогло победить. Пуленка угнетало сознание того, что он сочиняет произведение, которое, быть может, никогда не дожждётся исполнения. Также композитор упомянул о невозможности в сложившихся обстоятельствах оформить контракт с издательством Ricordi. [7, с. 796].

30 декабря 1954 года Пуленк так выразил суть сложившейся вокруг «Диалогов кармелиток» ситуации приятельнице Марте Боредон: «Месяцами я терзался, обманывался в ожиданиях, связанных с моей работой (я до сих пор ещё не получил разрешения на Бернаноса для “Кармелиток”). Я был в таком нервном состоянии, что вынужден был после двух концертов отказаться от поездки по Германии и лечь в клинику». [7, с. 814].

Весной 1955 года, после достигнутого соглашения с Э. Лавери, Пуленк получил право на использование текста Бернаноса для оперного либретто, при условии, что на печатном издании последнего и на всех театральных афишах будет присутствовать следующее указание: «Текст пьесы Жоржа Бернаноса используется в опере с разрешения господина Эммета Лавери» («Texte de la pièce de Georges Bernanos, porté à l’Opéra avec l’autorisation de Monsieur Emmet Lavery»). [7, с. 795, 817].

5 августа 1955 года Пуленк написал давнему другу — композитору Д. Мийо: «У меня появилось разрешение на “Кармелиток”, и осталось 2/5 (40%) работы до завершения». [7, с. 817].

Приостановленное из-за болезни Пуленка сочинение оперы было возобновлено в конце марта — начале апреля 1955 года. Сообщая друзьям о продолжении работы над «Диалогами кармелиток», Пуленк по-прежнему имел в виду изначально задуманную двухактную композицию оперы.

Из фрагмента письма, приведённого ниже, следует, что композитор стремился к балансу оперной структуры, к дальнейшему упрочению контакта словесной драматургии и музыки: «Второй акт вызывает очень серьёзные сценические проблемы... поскольку он гораздо меньше выстроен, чем первый. Если I акт, благодаря восхитительному возвышенному тексту, может показаться красивее, то нужно, чтобы второй акт был самым удачным», — писал композитор 24 марта 1955 года из Канн журналистке Дениз Бурде. [7, с. 816].

Переписка композитора не содержит точного ответа на вопрос, почему произошло изменение первоначального замысла и структура «Диалогов кармелиток» стала трёхактной. Можно предположить, что причиной окончательного пересмотра оперной структуры и перераспределения музыкального материала оперы на три действия стало следующее обстоятельство: 5 июля 1955 года в руках композитора оказался присланный А. Бегеном фрагмент подлинного исторического документа, текст которого ранее не был знаком Пуленку. Дактилографическая копия этого письма, включённого исследователем переписки Пуленка М. Chîmènes в корпус текстов, содержит следующее сообщение: «Дорогой Франсис Пуленк! Посылаю Вам фрагмент из актов революционного

трибунала от 17 июля 1794 года (29 мессидора II года Республики). Это подлинный текст исторического документа, несколько сокращённый, который Вы можете использовать по Вашему усмотрению. Позвольте Вам повторить вместе с тем, что, кажется, Вам удалось произвести замечательное разделение текста Бернано. Вы знаете, насколько я, будучи обязанным оберегать его творчество, ревностно отношусь к любой интерпретации [произведения]. С тем большим удовольствием говорю, что Вы, кажется, совершили настоящий подвиг, адаптировав его текст к требованиям музыкального произведения, оставаясь весьма деликатным. Совсем нелёгкая задача — переложить на язык оперы эту насыщенную глубокими темами и постоянными размышлениями канву повествования. Я всецело обнаружил Бернано в Вашем представлении. И если бы я не знал, что Вы вынуждены были пожертвовать многими репликами, то я бы этого не заметил. Я радуюсь тому, что узнал сочинённые Вами музыкальные партии, с того памятного утра, когда Вы пропели Ваше I действие. Преданный Вам, Альбер Беген». [\[7, с. 823\]](#).

М. Chimènes отметила, что Пуленк добавил присланный А. Бегеном фрагмент, которого нет в тексте Бернано, в 3 картину III действия оперы «Диалоги кармелиток». [\[7, с. 823\]](#).

А. Беген включил названный фрагмент подлинного исторического документа в пятую картину пьесы «Диалоги кармелиток» в следующем виде. «Сцена XIII. Трибунал выносит смертный приговор шестнадцати кармелиткам (включая мать Марию от Воплощения, осуждённую заочно) “за устройство контрреволюционных сборищ, поддержание переписки с фанатиками и хранение противных духу свободы сочинений”». [\[2, с. 62\]](#).

Вся сцена, добавленная А. Бегеном в текст Бернано, выглядит лаконичным эпизодом, содержащим фрагмент цитаты из подлинного документа.

В статье «Настоящие кармелитки из Компьеня» П. Энкель указал, что в 1794 году революционный трибунал возглавлял некий Селье, уроженец города Компьеня, «мнение которого о дальнейшем решении судьбы взятых под стражу и заключённых в парижскую тюрьму Консьержери шестнадцати монахинь-кармелиток было вполне определённым». [\[5, с. 46\]](#). Исследователь отметил, что приговор о предстоящей святым сёстрам смертной казни, зачитанный общественным исполнителем Фукье-Тэнвилем, «был произнесён жёстко и сурово, однако сформулирован этот документ был невнятно, ибо он оканчивался фразой, в которой слова теснили мысль». [\[5, с. 46\]](#).

В опере Пуленка содержание 2 сцены 3 картины III действия таково: на рассвете, после ночи, проведённой в тюрьме, монахини-кармелитки во главе с настоятельницей увидели перед собой внезапно вошедшего в камеру тюремщика, который развернул принесённый документ и прочитал: «революционный трибунал постановил, что бывшие кармелитки, пребывавшие в Компьене (департамент Уазы), Мадлен Лидуан, Анна Пеллера, Мадлен Туре, Мари-Анна Анизе, Анна Пьекур, Мари-Анна Бридо, Мари-Сиприен Брар, Роза Кретьен, Мари Дюфур, Анжелика Руссель, Мари-Габриэль Трезель, Мари-Женевьева Мёнье, Катрин Суарон, Тереза Суарон, Элизабет Везоло, устраивали контрреволюционные собрания, поддерживали переписку с фанатиками и хранили противоречащие духу свободы сочинения. Они организовали общество мятежниц и заговорщиц, которое имело преступную надежду видеть французский народ в оковах тиранов и свободу в реках крови и которое поощряло их нечистые махинации. <...> Вследствие этого революционный трибунал заявляет, что все вышеперечисленные приговариваются к смертной казни». Тюремщик сворачивает вердикт и выходит. Все монахини опускают голову. [\[14, с. 224–229\]](#).

Сцена 2 картины 3 действия III (чтение постановления революционного трибунала в опере Пуленка включает эпизод *Le plus vite possible mais très articulé* («Как можно быстрее, но очень отчётливо»), ц. [48], в котором тюремщик (баритон) в более быстром темпе, чётко артикулируя слова, зачитывает гражданские имена монахинь). Ритмические акценты в оркестровой партии подчёркивают ударные гласные, отмеченные в декламационно-речитативной партии тюремщика. Акцентирование ударных гласных в начальных слогах перечисляемых имён придаёт дополнительную экспрессию данному виду оперной декламации.

Вся 2 сцена 3 картины III действия в опере представляет собой подробно разработанный в плане музыкальной драматургии, построенный на новом музыкальном материале структурный элемент, который вносит яркий драматургический контраст в музыкальный материал 3 картины. 2 сцену обрамляют эпизоды возвышенного лирико-психологического характера, раскрывающие величие души настоятельницы — мадам Лидуан (матери Марии от Святого Августина).

Декламационно-речитативные фразы тюремщика образуют контрастные соединения с изложенными в оркестровой партии аккордово-гармоническими комплексами (*ff*). В представленной крупными длительностями последовательности диссонирующих созвучий один аккордовый комплекс отделён от другого тремоло в октаву. Оркестровая партия воссоздаёт атмосферу звучания колокольного набата. Последняя вокальная фраза тюремщика, содержащая формулировку «приговариваются к смертной казни», содержит внезапную динамическую модуляцию (*ff* — *subito pp*). Слово *mort*, подчёркнутое развёрнутым арпеджио арфы, исполняется *ppp*. Окончание аккордовой темы, воспроизводящей удары колоколов, отмечено ремаркой композитора *très lourd et pesant* («с тяжестью»), ц. [52]. [14, с. 229].

Звуковая атмосфера 2 сцены 3 картины III действия «Диалогов кармелиток» сопоставима со звуковым обликом фрагмента оперы «Борис Годунов» Мусоргского, воспроизводящего звучание колоколов. Детальная проработка музыкального материала, включённого в сцену 2, убедительно доказывает, что присланный Пуленку фрагмент подлинного исторического документа, содержащего собственные смысловые коды, заново раскрыл перед композитором скрытые в подтексте возвышенного духовного текста Бернано аспекты смысла.

Формулировки из гражданского постановления революционного трибунала обозначили в опере «Диалоги кармелиток» два полюса драматургического конфликта. На одном полюсе находится отражение реальной духовной жизни сестёр-монахинь; на другом — показ фактов якобинского террора. Пространство художественного текста оперы Пуленка, расширившееся благодаря пересечению духовного и политического аспектов смысла, образовало «функционально асимметричную картину интеграции различных семиотических подструктур» (выражение Ю. Лотмана). [6, с. 598].

Включённый в оперу фрагмент исторического документа выполнил функцию *социализирующей* текстовой модели, которая обнаружила драматический конфликт оперы.

Пересечение в опере аспектов различных музыкально-драматургических сфер является индивидуальным художественным решением Пуленка. В музыкальной драматургии «Диалогов кармелиток» Пуленк претворил действенный приём интеграции контрастных музыкальных элементов.

В драматической кульминации оперы (2 сцена 3 картины III действия), в декламационно-речитативном вокально-симфоническом эпизоде (с участием тюремщика), семантический контрапункт находится на первом плане драматургического

развития произведения. Обусловленное логикой художественного смысла контрапунктическое включение в структуру оперы данной «художественной имитации юридического текста» (выражение Ю. Лотмана) обнаружило психологическую глубину смысла представляемой на оперной сцене исторической трагедии.

Музыкально-драматургическая интерпретация «обращённого на семантику» текста, в частности, припева революционной массовой песни *Ça ira* (финал II действия), а также приведённого выше фрагмента постановления революционного трибунала, отличается, согласно характеристике Ю. Лотмана, «повышенной связью с внетекстовой реальностью», она «наполняется кровью реальных интересов и потребностей человека и общества... это семиотика, связанная с реальностью». [6, с. 592]. Чужеродные литургическим разделам по семантике элементы «других текстов» (революционной песни *Ça ira* и «Акта революционного трибунала») внесли в пьесу «Диалоги кармелиток» и в либретто Пуленка «функционально-типологический» и эмоционально-психологический контраст, которого изначально не было и не могло быть в духовном тексте диалогов Бернано.

Сопоставление текста пьесы «Диалоги кармелиток» и либретто композитора позволяет утверждать, что в либретто Пуленка и в тексте пьесы «Диалоги кармелиток» отсутствуют расхождения концептуального плана.

В 1955 году выраженные в музыкальном плане реальные события гражданской жизни во Франции в период 1700–1794 годов и события духовной жизни «перед Богом» монахинь-кармелиток были окончательно организованы Пуленком в виде структурированной во времени музыкальной формы. Единство вокально-симфонической концепции «Диалогов кармелиток» обеспечено ритмо-интонационными (тематическими) связями между картинками, а также включением мотивов и варьируемых тематических комплексов сквозного развития и ритмоформул. Концептуальное оформление художественного смысла, его обнаружение в откристаллизовавшейся музыкальной форме было осуществлено Пуленком летом 1955 года.

В основе оперы «Диалоги кармелиток» лежит подвиг христианского непротивления злу в мире социально-политического насилия. Опера раскрывает содержание концепта благодати, «отвечающей глубоким чаяниям человеческой свободы». [4, с. 472; 2022]. Пуленк представил убедительное драматургическое и музыкальное истолкование нравственного действия монахинь-кармелиток, жертв политического террора 1794 года. Композитор показал логическое завершение духовного пути главной героини оперы — Бланш де Лафорс, которая испытала действие благодати Святого Духа.

Вслед за Бернаносом Пуленк отметил принципиальную важность христианского понимания и истолкования в этой опере концептов благодати и передачи благодати Святого Духа. Композитор подчеркнул значимость *свободного и уверенного* избрания святыми блаженными сёстрами-кармелитками пути мученичества во имя Христа.

24 декабря 1955 года Пуленк завершил оркестровку произведения; 3 октября 1956 года партитура была отправлена в миланское издательство Ricordi. Рукопись оперной партитуры в трёх томах в настоящее время находится в специальном отделе хранения нотных рукописей миланского музея Брера, где она обозначена шифром МП.0938007.

Рукописный экземпляр партитуры находится в Bibliothèque de l'Opéra. [5, с. 125].

В 1985 году Universal Music Publishing Ricordi S.r.l. был выпущен в свет клави́р с французским и английским текстом; в клави́ре сохранены все проставленные рукой Пуленка внутренние цифровые обозначения, а также авторские ремарки и указания временных параметров звучания инструментально-симфонических интерлюдий. [14].



Мировая премьера оперы «Диалоги кармелиток» состоялась 26 января 1957 года в миланском театре La Scala. Фотография афиши премьерного спектакля приведена на следующей иллюстрации. [Иллюстрация 1](#).

Французская премьера произошла 21 июня 1957 года в l'Opéra de Paris (на январь 1958 года была запланирована постановка в лондонском театре Covent Garden). [\[7, с. 832, 836\]](#).

В издании Avant-Scène Opéra № 257 исследователь Elisabetta Soldini опубликовала сведения о премьерных спектаклях оперы «Диалоги кармелиток» в различных театрах мира. [\[5, с. 114–124\]](#). Мы приводим здесь данные о премьерах в итальянском театре La Scala и в парижских театрах Opéra Garnier и Opéra-Comique. Участники постановок указаны в следующих таблицах.

Таблица 1

Дата	26 января 1957
Город	Милан
Театр	Ла Скала
Директор	Нино Санцоньо
Бланш	Вирджиния Цеани
Мадам де Круасси	Джина Педерцини
Мадам Лидуан	Лейла Генчер
Мать Мария	Жильола Фраццони
Констанция	Евгения Ратти
Постановка	Маргарита Вальман
Декорации и костюмы	Жорж Вахевич

Таблица 2

Дата	21 июня 1957	1964
Город	Париж	Париж
Театр	Опера Гарнье	«Опера комик»
Директор	Пьер Дерво	Жорж Себастиан
Бланш	Дениз Дюваль	Дениз Дюваль
Мадам де Круасси	Дениз Шарле	Д. Шарле/С. Мишель
Мадам Лидуан	Регина Крепен	Б. Монмарт/А. Гийо
Мать Мария	Рита Горр	Г. Мако/Г. Серр
Констанция	Лилиан Бертон	Лилиан Бертон
Постановка	Морис Жакмон	Анри Дублие
Декорации и костюмы	Сюзанна Лалик	Сюзанна Лалик

## ОТРАЖЕНИЕ РЕАЛЬНОЙ ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ В ОПЕРЕ Ф. ПУЛЕНКА «ДИАЛОГИ КАРМЕЛИТОК»

Пуленк начал сочинение музыки «Диалогов кармелиток» со сцены, в которой настоятельница монастыря кармелиток в беседе с будущей монахиней Бланш раскрывает смысл реальной духовной жизни. Игуменя говорит о молитве как о главном назначении монашеского служения. Не «героизм» святых и мучеников, как полагала Бланш, но неуклонное следование каноническому уставу ордена ожидало за стенами обители главную героиню оперы, избравшую «жизнь во Христе».

Отражение реальной духовной жизни — квинтэссенция смысла «Диалогов кармелиток». Реальность жизни «перед Богом» главной героини, Бланш де Лафорс, и других монахинь-кармелиток образует в опере многоуровневую концепцию. На протяжении всего произведения композитор раскрывает мысли и поступки монахинь-кармелиток. Интуитивным пониманием назначения монашеского служения обладает юная послушница Констанция, заявляющая о готовности пожертвовать жизнью ради спасения умирающей настоятельницы (3 картина I действия, ц. 70). В отношении Констанции к смерти, которое она обнаруживает в диалоге с Бланш (I интерлюдия между 1 и 2 картинами II действия), показано глубокое отличие религиозного сознания погружённой в реальную духовную жизнь монахини от обыденного сознания светского человека: «Мы не умираем сами для себя, но только для других или вместо других». [14, с. 114].

В опере «Диалоги кармелиток» отражена полемика между помощницей настоятельницы — матерью Марией от Воплощения Сына Божия — и новой настоятельницей (мадам Лидуан — матерью Марией от святого Августина). Причиной расхождения во взглядах незаурядных личностей, руководящих монашеской общиной, было различное понимание цели монашеского служения. Помощница настоятельницы, обладавшая волевым характером, была одержима идеей мученического подвига. В совершении жертвенного подвига во имя Христа и в достижении святости мать Мария видела назначение монашеского служения и смысл «жизни во Христе». В опере последовательно показано стремительное продвижение матери Марии к исполнению её воли. Во время отсутствия настоятельницы мать Мария от Воплощения инициировала поспешное принесение обета мученичества изгнанной из монастыря монашеской общиной. Помощнице настоятельницы не было суждено добиться желаемой цели и стать святой мученицей. Ошибочность намерений матери Марии от Воплощения обозначили слова капеллана кармелитского монастыря. Беседуя с матерью Марией, он заметил: «Господь берёт только то, что Ему принадлежит». [14, с. 236].

Проступок матери Марии и других монахинь-кармелиток в итоге взяла на себя великодушная настоятельница, готовая ответить перед Богом за жизнь и смерть каждой из своих духовных дочерей. Пуленк ясно обозначил ошибочность намерений помощницы настоятельницы. Композитор раскрыл различия в понимании монахинями смысла и цели «жизни перед Богом». Драматургическая линия развития властных и честолюбивых намерений и решительных действий матери Марии составляет одну из сторон отражённой в опере реальной духовной жизни.

Антиномия истинного/ложного понимания смысла монашества — важнейшая тема «Диалогов кармелиток», начало развития которой содержится в диалоге настоятельницы и Бланш (2 картина I действия). Принимая Бланш в общину монахинь-

кармелиток, настоятельница говорит: «Самое опасное в наших расчётах — это наши иллюзии». [14, с. 40].

Принимая во внимание властный и волевой характер матери Марии, умирающая настоятельница выразила последнюю волю, назначив своей помощнице послушание: защищать и оберегать обьятую страхом Бланш де Лафорс. Тема послушания матери Марии получает сквозное вокально-симфоническое развитие. Другую тему, связанную с непреодолимым стремлением матери Марии к совершению подвига мученичества, Пуленк отметил ремаркой «vœu de martyre» («обет мученичества»). [14, с. 184, 235]. Обе темы, имеющие признаки ритмо-интонационного сходства, характеризуют ошибочное понимание матерью Марией от Воплощения смысла монашеского служения. Подобное понимание является одной из сторон показа композитором реальной духовной жизни.

Предостерегая монахинь от ошибки поспешного принесения обетов, новая настоятельница объясняет сёстрам, что мученичество является наградой, в то время как молитва есть обязанность (ария настоятельницы во 2 картине II действия, п. 28). [14, с. 121].

Реальность духовной жизни показана в опере на примере жизни и смерти обеих настоятельниц обители кармелиток, которые видели цель монашеского служения в строгом следовании уставу ордена. Руководя общиной, каждая настоятельница настойчиво напоминала сёстрам-монахиням о необходимости радеть о духе нищеты, как учит Нагорная проповедь. Речь идёт об аскетическом образе жизни в «самой неприглядной бедности»: о нищенском существовании на подаяние горожан, о постоянной молитве за всех страждущих внутри монастыря и за его стенами, о подобающем монахиням-кармелиткам «положении служанок», которые всегда должны помнить о своих обязанностях.

Отличительными свойствами характера новой настоятельницы, мадам Лидуан, являются подлинное смирение и всеобъемлющая любовь к человеку. Находясь в тюрьме, перед казнью преподобная мать духовно укрепляет сестёр-монахинь, твёрдо и спокойно говоря об утешении надеждой и терпении в скорби; настоятельница напоминает им о страхе смерти, испытанном Иисусом Христом в Гефсиманском саду. Величие души Мадлен Лидуан — тема, вдохновившая Пуленка на сочинение проникновенных лирических соло (ария во 2 картине II действия, ария и ариозо в 3 картине III действия оперы).

На протяжении всего произведения композитором показано формирование истинного понимания жизни «перед Богом» у главной героини оперы — Бланш де Лафорс. Отражение напряжённого процесса психологического преобразования Бланш под воздействием благодати Святого Духа — основная идея вокально-симфонической концепции Пуленка. Духовный путь Бланш преисполнен мучительных испытаний реальной жизни и духовного труда/молитвенного служения. Этот путь сделал сестру Бланш от Смертных Мук Христовых человеком, способным свободно принимать решения и совершить подвиг христианского непротивления злу.

В одном из писем к друзьям Пуленк признался: «Надеюсь, когда действительно наступит час моей смерти, я сумею умереть... как Бланш». [7, с. 831]. Слова композитора передают идею трансформации характера героини под воздействием благодати Святого Духа. О вероятности подобного преобразования человека Пуленк позднее написал в одном из писем 1954 года, завершив свою мысль фразой: «Всё это вполне возможно». [7, с. 809].

В «Беседах» со Стефаном Оделем композитор так сформулировал идею претворения религиозного духа в визуальных искусствах: «Я люблю, когда религиозный дух выража-

ется ясно, солнечно, с тем же реализмом, какой мы видим в римских куполах». [15, с. 85]. Глубокая и искренняя христианская вера, которую композитор называл «инстинктивной и врождённой», позволяла Пуленку видеть проявление мистических тайн в реальной картине мира; видеть то, что предельно заострено в христианском таинстве евхаристии. Речь идет, в том числе, об обозначении реального присутствия Святого Духа. [15, с. 87]. Собственную веру композитор полагал восходящей к религиозности отца, Эмиля Пуленка, и всего рода Пуленков. «Отец был уроженцем Авейрона (департамент Франции, расположенный в южной части Центрального горного массива), происходил из крестьянской семьи, патриархальные суровые нравы, крепкие устои и глубокая религиозность которой определяли также и духовный склад отца Пуленка, гордившегося своей неслабеющей связью с глубинной, исконно французской провинцией». [9, с. 10].

Вера композитора «отнодь не носила характер метафизической тоски, вера горела в нём ровно, как спокойная уверенность, как высшее прибежище, даруемое провидением...». [15, с. 54].

Широко известно упоминание композитора о соответствии его религиозного идеала христианскому мироощущению великих мастеров живописи: «Мантенья и Сурбаран, действительно, очень точно соответствуют моему религиозному идеалу: один — присущим ему мистическим реализмом, другой — своей аскетической чистотой, хотя ему и случается одевать порой своих святых в наряды знатных дам. Со времён моего самого раннего детства я испытывал страсть к живописи, которой я обязан осуществлениями столь же глубокой радости, как и музыке». [15, с. 86].

Сочиняя первый из «Семи респонсоров Страстной недели», Пуленк охарактеризовал тембровый колорит партитуры таким образом: «Это скорее ближе к Мантенье, чем к Сурбарану. <...> Оркестровка будет очень насыщенная. Как бы мне хотелось — в духе Гольбейна!!!». [7, с. 959, 960]. Композитор словно бы говорил о претворении визуального опыта, который он почерпнул от восприятия картины Андреа Мантеньи «Успение Марии» (1460) или произведения Ганса Гольбейна Старшего «Мёртвый Христос» (1521). «Мистический реализм» Пуленка основан на восприятии религиозного искусства *par excellence*.

Реальная духовная жизнь монахини-кармелитки Бланш от Смертной Муки Христовой и сестёр-монахинь во главе с настоятельницей представляет собой феномен бытия христианской души, избравшей смыслом существования «мистический союз с Христом». Катехизис Католической Церкви объясняет: «Этот союз именуется “мистическим”, потому что он есть участие в тайне Христа посредством таинств. <...> Бог всех нас призывает к этому глубокому союзу с Ним, даже если особая благодать или особые знаки этой мистической жизни даются только некоторым как проявление безвозмездного дара, дающегося всем». [4, с. 471].

В устной и письменной речи Пуленка, как и в речи его кумира — К. Дебюсси, отражены наблюдения над контрастными проявлениями «солнечных» и «тёмных» сторон жизни. Проявления контрастов отражены композитором и в показе духовной жизни монахинь-кармелиток. В опере «Диалоги кармелиток» сторону позитивного («солнечного») мироощущения неизменно представляет юная сестра Констанция. «Само собой разумеется, я влюблён в сестру Констанцию», — писал композитор в одном из писем 1953 года. [7, с. 761].

Глубокое постижение композитором смысла позитивной ориентации религиозной жизни открывается в его словах об основательнице монастыря «босоногих» кармелиток (1562) в испанском городе Авиле — святой Терезе Авильской, которая приказывала

сёстрам-монахиням танцевать для здоровья души и тела. [7, с. 109]. В «Беседах» с Одедем композитор привёл пример из переведённой на французский язык книги реформаторских «Установлений» религиозной писательницы Терезы Иисуса (Терезы Авильской, 1515–1582), в которой помещены фотографии молодых кармелиток: «По специальному разрешению Рима, за стенами монастыря [они] танцуют с кастаньетами в руках под аккомпанемент гитары — на ней играет настоятельница». [15, с. 109].

Вдохновлённый восприятием христианского искусства «мистический реализм» претворён в жанрах духовной и хоровой музыки Пуленка. По словам композитора, духовные произведения сформировали ту область его творчества, в которую он внёс особую новизну. Композитор утверждал: «Я вложил в них лучшую и самую подлинную сущность моего “я”». [15, с. 85]. Речь идёт об отражении реальной духовной жизни. Корпус духовных сочинений Пуленка, написанных в период 1936–1961 годов, включает более десяти произведений в разных жанрах: месса, покаянные и торжественные псалмические песнопения, молитвы, части службы Оффиция, часть службы дня Пресвятой Девы Марии Скорбящей, литургические гимны:

- Литании Notre Dame de Rocamadour («Литании Чёрной Богоматери»). Для женского или детского хора с органом (1936).
- Месса G-dur. Для смешанного хора a cappella (1937).
- Четыре покаянных мотета. Для четырёхголосного смешанного хора a cappella (1938–1939).
- Exultate Deo. Торжественное песнопение на текст псалма 80 (81). Для четырёхголосного смешанного хора a cappella (1941).
- Salve Regina. Для четырёхголосного смешанного хора a cappella (1941).
- Четыре маленькие молитвы святому Франциску Ассизскому. Для мужских голосов a cappella (1948).
- Stabat Mater. Для сопрано соло, смешанного хора и оркестра (1950).
- Четыре рождественских мотета для смешанного хора a cappella (1951–1952).
- Ave verum corpus. Трёхголосный мотет для женских голосов (1952).
- «Диалоги кармелиток». Опера в 3 действиях и 12 картинах, по пьесе Жоржа Бернано (1953–1955).
- Gloria. Для сопрано соло, смешанного хора и оркестра (1959).
- Лауды Антония Падуанского. Для мужского хора a cappella (1959).
- Семь респонсоров Страстной недели. Для сопрано соло (детского голоса), смешанного хора (детский и мужской голоса) и оркестра (1961).

«Диалоги кармелиток» — единственная опера среди духовных произведений Пуленка, занимающая центральное место в панораме жанров духовной музыки композитора. Примечательно, что Пуленк дважды обращался к текстам гимнов Ave verum corpus («Здравствуй, благое Тело») и Salve Regina. Текст Ave verum corpus включён в 1 сцену 4 картины II действия оперы; Пуленк включил в оперу молитвы Ave Maria (финал 2 картины II действия), а также католические гимны Salve Regina и Veni, creator spiritus (4 картина III действия).

Духовные произведения Пуленка составляют значимую часть музыкального наследия композитора. Исследователь Жан Руа (Jean Roy) в статье «Духовный маршрут» установил связь оперы «Диалоги кармелиток» с написанными ранее духовными произведениями Пуленка («Литании Notre Dame de Rocamadour», месса G-dur, Stabat Mater). Ж. Руа отметил, что «Диалоги кармелиток» — произведение, опирающееся на глубокое понимание композитором «реальной духовной жизни». [5, с. 74, 77].

Говоря о сочинении духовной музыки, композитор уточнял: «Даже в свои светские хоровые произведения, такие как кантата для хора и оркестра “Засуха”, и особенно “Лицо человеческое”, я всегда вкладываю особую насыщенность, отличающую их от остальных моих произведений». [15, с. 84].

Если отдельные произведения духовной музыки представляют в творчестве Пуленка различные грани концепции реальной духовной жизни, то в опере «Диалоги кармелиток» данная концепция раскрыта как многоуровневое художественное целое. На одном из уровней композитор раскрыл определённое проявление связи между благодатью и естеством. Данный уровень реальной духовной жизни получил отражение в 4 картине I действия оперы, в сцене смерти настоятельницы. В течение сорока лет святой жизни «перед Богом» настоятельница снискала благодать Святого Духа. Тревожась о судьбе самой младшей из послушниц обители — беззащитной и духовно слабой Бланш де Лафорс, умирающая настоятельница без колебаний передала ей благодать Святого Духа. Приняв на себя судьбу Бланш, настоятельница испытала мучительные физические страдания, страх смерти и чувство богооставленности. В глазах окружающих (доктора Жавелино, матери Марии, Бланш и сестры Анны от Креста) смерть проявившей малодушие настоятельница была «не достойной» её положения. Композитор показал ситуацию нарушения равновесия между благодатью и естеством в момент передачи благодати от одного человека к другому как возможную грань реальной духовной жизни.

Единство крупной целостной вокально-симфонической концепции «Диалогов кармелиток» основано на реальном отражении Пуленком гармоничной/дисгармоничной связи между благодатью и естеством. «Есть богословский смысл в различении между благодатью и естеством, но это различие не абсолютно — дары Божьи и благодатны, и естественны. Без благодати мы не получаем и естественного». [16, с. 147].

В «Диалогах кармелиток» Пуленк показал свободный выбор жизни «перед Богом» и обретение монахинями-кармелитками гармоничной связи между благодатью и естеством. Духовные трансформации главной героини оперы, Бланш де Лафорс, и её смерть являются отражениями реальной духовной жизни. Многоуровневая концепция реальной духовной жизни в опере «Диалоги кармелиток» Пуленка содержит следующие аспекты:

«Христианская концепция человека», показанная Пуленком сквозь призму драмы Ж. Бернано. [17].

Свободный выбор жизни «перед Богом» — молитвенное служение монахинь-кармелиток во имя Христа.

Пребывание сестёр-монахинь в равновесии между благодатью и естеством, образующих тонкую связь.

Обретение благодати Святого Духа и передача благодати от одного человека к другому.

Мученический подвиг монахинь-кармелиток во имя Христа как действие непротивления злу.

Отражённые Пуленком в «Диалогах кармелиток» тайны реальной духовной жизни суровы; они внушают трепет.

Причастные к всеобъемлющим мистическим тайнам христианства монахини-кармелитки не одержали победы над социальным злом, но они спокойно вышли на встречу своему поражению с пением духовных гимнов, смысл которых для христиан является вечным.



## Глава II

### ДЕЙСТВИЕ НА СЦЕНЕ И СТРУКТУРА ОПЕРЫ «ДИАЛОГИ КАРМЕЛИТОК»

#### I ДЕЙСТВИЕ

##### *1 картина I действия*

Всостоящей из четырёх сцен 1 картине Пуленк объединил содержание двух сцен пролога пьесы Ж. Бернаноса. Композитор указал место и время действия: «Библиотека в парижском особняке маркиза де Лафорса. Апрель 1789 года. Слева видна двустворчатая дверь; справа находится небольшая дверца. Большой камин. Окно расположено в глубине помещения. Роскошное убранство». [14, с. 1]. В момент поднятия занавеса маркиз де Лафорс дремлет в просторном кресле-бержере стиля эпохи Людовика XV. Стремительно входит его сын (Шевалье), разыскивающий 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 находит странным, что Шевалье не узнал от слуганок, где находится Бланш. Отец спрашивает, что нужно от неё Шевалье.

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 (пронеслись слухи, что бунтовщики в скором времени сожгут чучело фабриканта Ревейона на Гревской площади). Маркиз, рассеянно слушая Шевалье, благодушно рассуждает: «Этой весной дешёвое вино подогреет головы, но это всё пройдёт...»

Шевалье высказывает отцу опасение по поводу экипажа Бланш, поскольку дядя, возвращаясь, видел, как карету Бланш остановила толпа на перекрёстке Бюсси. Мар-

киз отвечает, что и его часто беспокоят видения с участием запряжённой кареты и охваченной паникой толпы. Он вспоминает случай, произошедший пятнадцать лет назад, в апреле 1774 года, когда в толпе парижан, собравшихся по поводу празднования свадьбы дофина, вспыхнул пожар. Началась паника, испугавшая лошадей. Карета, в которой находилась маркиза де Лафорс, подверглась нападению обезумевшей от страха толпы. Смертельно испуганная маркиза вскоре после возвращения домой скончалась, родив Бланш.

Шевалье выслушал воспоминания маркиза, уверившего сына в том, что с Бланш не случится никакой беды: его карета вполне надёжна. Кучер Антуан служит ему уже более двадцати лет. Шевалье заявляет, что он опасается не за физическую безопасность Бланш, а за её расстроенное воображение.

Маркиз полагает, что юная девушка имеет право до замужества быть боязливой; счастливое замужество и появление детей устроят все опасения. Тревога за здоровье и жизнь Бланш — это необоснованный страх, который мог бы оказаться под стать суеверному селянину... Бланш в глазах отца всегда выглядела бодрой и весёлой.

Шевалье, напротив, читает в глазах Бланш болезненный страх. Маркиз уверяет, что все тревоги Шевалье рассеются, когда он увидит сестру, а та позабудет о страхе. Тема разговора глубоко волнует Шевалье. Он утверждает, что страх подтачивает Бланш, как червь, уничтожающий фрукт. Однако маркиз склонен отнести тревоги сына к ребяческим домыслам.

Сцена 2. На пороге внезапно появляется Бланш. Маркиз с облегчением сообщает ей, что брат ждёт её возвращения. Бланш нежно отвечает: «Мой брат очень добр к Зайчонку». Вступив в разговор с сестрой, Шевалье узнаёт, что в карете, окружённой 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. Вместе с тем испуганную Бланш отделяла от нахлынувшей толпы лишь дверца кареты. Ей кажется, что подобное состояние испытывает человек, заходя в холодную воду по шею...

Утомление Бланш от поездки так сильно, что она, едва не лишившись чувств, удерживается за спинку стула. Объяснив свою усталость долгим пребыванием в монастыре и попросив разрешения покинуть маркиза и Шевалье, чтобы немного отдохнуть перед ужином, Бланш направляется к выходу. Шевалье мягко рекомендует ей 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 начинает говорить о страхе Христа в час смерти: «Каждая ночь, в которую мы погружаемся, — это ночь Святой Агонии, но есть единственный день. Это Святая Пасха». [14, с. 22]. Произнеся эту речь, она выходит.

Маркиз и Шевалье недоумевают: к чему отнести сказанное? Маркиз считает, что воображение Бланш не имеет пределов. Шевалье отправляется проверить, распрягли ли лошадей, и расспросить кучера, возившего Бланш в Компьень. Задремавший маркиз остаётся в своём кресле.

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



Сцена 4. Бланш, мертвенно-бледная, появляется на пороге. Её голос, поза обнаруживают решительность и смирение; вместе с тем в изменившемся выражении её лица заметна обречённость. 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 чём не проявлялась бы воля Господа...». [14, 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 твёрдо 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 непреодолимым или же нет». [14, с. 29]. Встав на колени, Бланш умоляет отца оставить ей надежду на возможность избавления от главного несчастья её жизни — страха. Бланш уверена в том, что её предназначение состоит в монашеском служении. Посвящая Богу свою жизнь, она всё оставляет, отказывается от всего, что может помешать ей обрести благодать Святого Духа. Задумавшись, маркиз гладит дочь по голове.

Показанная в I действии атмосфера тревоги и неопределённого беспокойства в особняке маркиза де Лафорса вызвана переменами в социально-политической жизни Франции в период революции 1789–1794 годов. В это время происходят изменения во взаимоотношениях отца и его подростков детей. Отец и брат вынуждены обратить внимание на постоянный страх и болезненное отчаяние Бланш. Шевалье опасается, что его младшая сестра не выдержит напряжения окружающей жизни.

## *2 картина I действия*

В монастыре с Бланш беседует преподобная мать-настоятельница — мадам де Круасси, которая тяжело больна. Она спрашивает Бланш: «Что влечёт Вас в Кармель?» Услышав ответ соискательницы («героизм»), монахиня начинает ей объяснять устав монахинь ордена кармелитов. Упомянув о строгости правил монашеской жизни и об опасности заблуждений тех, кто не знает истинного назначения монашества, настоятельница внушает Бланш мысль о единственной цели существования монахинь. Это молитва.

Несмотря на сильное утомление, настоятельница не осталась равнодушной к беспомощности и страху Бланш. Понимая, что душевная слабость не может препятствовать христианскому спасению, настоятельница сказала Бланш: «Возможно, Он (Христос) хочет испытать не силу Вашу, но слабость». [14, с. 46]. Преподобная мать предупредила Бланш о том, что в скором будущем её ждут суровые испытания, одно из которых — самая неприглядная бедность.

Беседа стала для Бланш серьёзным духовным событием; она с достоинством выслушала строгие наставления главы монастыря. Сдержав слёзы, Бланш произнесла: «Ваши слова суровы, но окажись они ещё более суровыми, я не изменила бы своего решения». [14, с. 46].

Узнав, что юная соискательница избрала для своего монашеского служения имя, связанное с Крестной Мукой Христовой, настоятельница внезапно почувствовала

сильную тревогу: это имя когда-то не осмелилась принять она сама. С трудом сохранив внешнее спокойствие, преподобная мать-настоятельница завершила аудиенцию, приняв Бланш послушницей в общину монахинь-кармелиток.

### 3 картина I действия

В развитии сценического действия 3 картины можно условно обозначить границы трёх 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 Компьенья провизию и предметы обихода (согласно уставу, насельники кармелитских монастырей должны жить на подавание мирян). «Говорят, что 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. Её радует и веселит всё вокруг. Она с нежностью вспоминает о родной деревне в Бретани; на свадьбе брата Констанция вместе с крестьянами от души танцевала весь день («пяť контрдансов подряд»), и она готова скакать и кружиться от радости, как и шесть недель тому назад, до вступления в монашеский орден. Жизнь в монастыре и несение послушания неизменно представляются Констанции «забавными». Бланш даёт понять Констанции, что её веселье неуместно, поскольку у порога находится смерть: каждую минуту может умереть настоятельница — 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 оправдания безудержному веселью Констанции, Бланш снова говорит о приближении смерти настоятельницы. Констанция заявляет: «Пятьдесят девять лет — вполне подходящее время, чтобы умереть». [14, с. 56–57]. Строгий, встревоженно-сдержанный тон речи Бланш и её 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 признаётся, что ей было явлено откровение: впервые увидев Бланш, она поняла, что, не успев состариться, они умрут вместе, в один день. Неприятные мысли о собственной скорой смерти вызвало негодование Бланш, запретившей Констанции высказывать «безумную идею» (то есть мысль о том, что жертва во имя Христа может принести спасение другому человеку...). [14, с. 65–66]. Констанция искренне уверяет Бланш, что она не хотела её обидеть.

### 4 картина I действия

Действие данной картины происходит в лазарете монастыря. В развитии действия можно условно обозначить границы трёх сцен, отмечающих смены ситуаций. Мать Мария от Воплощения стоит у изголовья постели больной настоятельницы. Поведение

ние и манера речи настоятельницы не согласуются с тревожным и растерянным выражением её лица. [14, с. 68].

Сцена 1. Ожидая прихода Бланш, умирающая настоятельница ведёт откровенный разговор о смерти со своей помощницей — матерью Марией от Воплощения Сына Божия, 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 своём страхе перед смертью, о полном одиночестве души и об отсутствии утешения. [14, с. 72–73]. Она тревожно спрашивает мать Марию: «Сколько ещё мне осталось жить?» Затем она с беспокойством выясняет, не изменила ли Бланш де Лафорс своего намерения носить в монастыре монашеское имя «сестра Бланш от Смертной Муки Христовой».

Вспомнив сказанное много лет назад прежней главой монастыря (мадам Арну), настоятельница повторяет её слова: «Кто однажды вошёл в Гефсиманский сад, тот уже не выйдет оттуда». Необходима смелость для пребывания «в плену Смертных Мук Христовых». Настоятельница высказывает свою последнюю волю, поручая матери Марии оберегать Бланш. 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 её сердцу. Настоятельница готова пожертвовать своей жизнью и смертью во имя Христа, чтобы духовно укрепить Бланш накануне грядущих испытаний. Она 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»), выражающее суть устава кармелитов, глубоко проникло в сердце Бланш, получившей духовное наставление. Смысл 4 картины I действия состоит в обнаружении внутренней связи между судьбами настоятельницы и Бланш.

Сцена 3. После ухода Бланш мать Мария возвращается к постели больной вместе с доктором Жавелино 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. Страдающая от боли настоятельница высказывает в ответ резкое суждение, нарушающее границы благочестия: «Пусть сначала Бог обо мне позаботится!». [14, с. 92]. Черты её лица искажаются, взгляд делается неподвижным. [14, с. 94]. Мать Мария называет речь настоятельницы бредом, считая её поведение неподобающим. Сестра Анна от Креста, встав на колени, молится об избавлении больной от страданий.

На пороге смерти настоятельница пренебрегла опытом следования нравственному канону и одновременно ощутила себя «в сердцевине сотворённого мира и самой тайны Бога». [3, с. 262]. Между настоятельницей и Бланш установилась духовная взаимосвязь, основу которой составляет внутреннее молитвенное единение с Богом.

Эпизод пророческого видения настоятельницы (разграбление монастыря обезумевшей толпой, кровь на монастырских плитах, разбитый алтарь, опустевшая часовня) представляет собой узловое развитие действия 4 картины, в котором доминирует драматургический аспект социальных трансформаций. Восклицание настоятельницы «Господь нас оставляет!» наделено трагедийным пафосом. [14, с. 95].

Мать Мария пытается приостановить поток речи отчаявшейся больной. Настоятельница, приподнявшись на кровати, жалуется, что язык отказывается ей повиноваться, а отчаяние сковывает её 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 её голову. Умиравшая пытается выразить последнее желание, но безуспешно: внезапно она начинает задыхаться.

Мать Мария уверена в том, что община не должна видеть игуменью в столь неподобающем виде; она даёт указание сестре Анне от Креста предупредить монахинь о том, что сегодня они не увидят преподобную мать; сестра Анна выходит.

С трудом высказав ещё несколько слов («Умоляю о прощении... Смерть... страх... страх смерти...»), настоятельница умирает. Рыдающая Бланш не может произнести ни слова.

## II ДЕЙСТВИЕ

### *1 картина II действия*

Данная картина включает две сцены.

Сцена 1. Действие происходит по разные стороны занавеса, размещённого на сцене. Констанция и Бланш несут ночное бдение у тела умершей настоятельницы (гроб стоит посреди монастырской часовни). Встав на колени, послушницы читают на латыни псалмы и зауспокойные молитвы. Погребальный колокол бьёт два раза. Констанция встаёт с колен и, оставив Бланш одну, удаляется, чтобы привести сестёр-монахинь на замену.

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

### *I интерлюдия II действия*

Действие I интерлюдии происходит на авансцене, перед опущенным основным занавесом. На сцене четыре раза бьёт 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, «неблаго-

видной» смерти настоятельницы, считая данное событие не проявлением отдельного случая, как может показаться на первый взгляд, но логикой Всевышнего.

Констанция объясняет Бланш, что смерть, которой умерла настоятельница, должна была быть чьей-то другой смертью (этой смертью «должен был умереть кто-то другой...»). Бланш спрашивает, что Констанция имеет в виду, и та отвечает: «Это значит, что когда придёт час смерти той, другой, то она удивится лёгкости, с которой это произойдёт. Мы не умираем каждый сам по себе, но одни за других, или даже одни вместо других». [14, с. 114]. Затем они уходят.

## 2 картина II действия

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. [14, с. 115].

Вопреки ожиданиям монахинь увидеть настоятельницей мать Марию от Воплощения, новой главой монастыря стала госпожа Лидуан. Кандидатура матери Марии от Воплощения была отклонена, поскольку было известно, что она внебрачная дочь Людовика XV. [5, с. 24]. Родственная связь настоятельницы монастыря с королём, находившемся 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 назначить монахиню простого происхождения, дочь торговца скотом.

2 картина содержит три сцены: обет послушания новой настоятельнице с её развёрнутой речью, обращённой к монахиням-кармелиткам (сцена 1); резюме матери Марии, сделанное по просьбе настоятельницы на основе речи последней (сцена 2); совместную молитву *Ave Maria* монахинь и новой настоятельницы (сцена 3).

На заре христианства главной задачей первых христианских общин в Палестине, на горе Кармель, было строительство часовни в честь Пресвятой Девы Марии Кармельской. В начале XIII века в монастырях ордена кармелитов, основанного в честь Пресвятой 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 Девы Марии Кармельской. Коллективная молитва монахинь во главе со священником в пьесе «Диалоги кармелиток» Ж. Бернаноса и в одноимённой опере Ф. Пуленка передаёт смысл литургического обряда, имеющего многовековую традицию.

Сцена 1. Мадам Лидуан принимает на себя ответственность за судьбы живущих в монастыре монахинь. Преподобная мать полагает необходимым высказать своим духовным дочерям то главное, 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 произошёл в такой момент, когда та была более всего необходима монашеской общине. Пришёл конец мирному служению монахинь в монастыре, и никому неизвестно, чего следует ожидать от нового режима.

Новая настоятельница говорит, что она верит в силу добродетелей, которые назовут презренными власти предержавшие. Она убеждена, что монахиням более, нежели

кому бы то ни было, необходимо сохранять добрую волю и терпение. Следует находиться в согласии с окружающей жизнью. Она продолжает: отвага, которая присуща героям, не оставляет возможности выжить людям скромного происхождения, беднякам. Наставляя на том, что монахини Кармеля — это бедные люди, собравшиеся вместе для молитвы, настоятельница призывает монахинь отказаться от всего, что может отвлекать их мысли от молитвы — главного дела их жизни.

В числе прочего, как считает настоятельница, следует избегать помысла о подвиге мученичества: «Если молитва есть обязанность, то мученичество является наградой». [14, с. 122]. Говоря о смирении и о своём неприятии стремления к мученичеству, 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 обращённой к своей помощнице просьбой обобщить высказанное.

Сцена 2. Мать Мария от Воплощения напоминает общине о том, что монахиням следует принести в своём сердце обет — во всём следовать воле настоятельница.

Сцена 3. Вместе с новой настоятельницей монахини совершают молитву Пресвятой Деве Марии.

### *II интерлюдия II действия*

В содержащей сценическое действие II интерлюдии дополнительный занавес на сцене обозначает условную границу между внутренним помещением обители и внешним пространством территории монастыря. Сценическое действие условно можно разделить на три сцены.

Сцена 1. Звучный голос колокольчика оповещает монахинь о визите незнакомца. Констанция сообщает, что прибывший желает видеть настоятельница. Игуменья направляет мать Марию узнать причину прибытия гостя. Возвратившись, мать Мария докладывает настоятельница о намерении младшего маркиза де Лафорса увидеть сестру Бланш перед отъездом за границу.

Сцена 2. Полагая, что обстоятельства позволяют пренебречь строгостью устава, настоятельница даёт распоряжение пригласить Бланш. Мать Мария получает указание незаметно присутствовать во время беседы Бланш и Шевалье.

Сцена 3. Помощница настоятельница пыталась уклониться от выполнения данного поручения, но настоятельница, не пускаясь в объяснения, строго произнесла: «Вы, матушка, и никто иной». Мать Мария повиновалась.

### *3 картина II действия*

Данная картина состоит из двух сцен. В первой сцене показана встреча Шевалье и Бланш, их беседа и расставание навсегда; вторая сцена содержит краткий диалог матери Марии и Бланш. Пуленк сопроводил начало сцены 1 следующей ремаркой: «Перед наполовину поднятым занавесом Бланш беседует с братом (её лицо не закрыто покры-

валом). За опущенной частью занавеса невидимая публике мать Мария присутствует при беседе (её лицо закрыто покрывалом)». [14, с. 134].

Сцена 1. Шевалье выражает удивление и обеспокоенность крайне сдержанным тоном Бланш, которая замечает, что несколько не желала бы его огорчить. Шевалье передаёт сестре мнение отца, который полагает, что нынешнее положение Бланш небезопасно. Собираясь примкнуть к контрреволюционным отрядам принца за границей, Шевалье с волнением говорит Бланш о предстоящем одиночестве отца. Покидая родной дом, Шевалье надеется, что к отцу вернётся сестра. В монастыре никто 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 твёрдо объявляет брату об изменении, произошедшем с ней в монастыре: облачившись в монашеское покрывало, она перестала быть зависимой от воли отца.

Бланш заявляет, что её пребывание в монастыре сделало её счастливой. Она считает, что находится в безопасности. Шевалье отмечает изменившиеся манеры Бланш, ставшие принуждёнными, напряжённо-искусственными. Зная о свойственной её характеру мучительной боязни, Шевалье полагает, что «невозможно противиться природе». Он сомневается в правдивости слов Бланш об исчезновении страха из её жизни. Бланш отвечает, что жизнь монахини-кармелитки, возможно, лишь со стороны кажется «согласной с природой». [14, с. 139].

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

Перед глазами Шевалье возникает образ покинутого отца. Бланш хочет, чтобы брат поверил в исчезновение её страха и боязни перед страхом. Шевалье убеждает Бланш в том, что истинная смелость может одержать победу над страхом: «Можно подвергнуть риску страх, как подвергают риску жизнь под угрозой смертельной опасности. Подлинная смелость заключена именно в таком риске». [14, с. 141].

Бланш видит смысл своей жизни иначе: её монашеская жизнь — это жертва, и Господь вправе распорядиться её жизнью. Шевалье недоумевает: что произошло с той Бланш, которую он в детстве называл Зайчонком? 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 сохранил родственную близость с ней. Пытаясь казаться невозмутимой, Бланш гордо заявляет, что жалость брата «отравляет её, подобно яду». Она утверждает: «Я стала другой».

Не желая верить в утрату взаимопонимания с сестрой, Шевалье продолжает спрашивать Бланш: окончательно ли исчез её страх? Брату хорошо известно о том, что для Бланш не существует безопасности ни в мирской, ни в монастырской жизни. Страх живёт в её душе. Бланш повторяет, что в монастыре она находится в безопасности.

Учтиво простившись с сестрой, Шевалье направляется к двери. Взмолвленная Бланш просит брата не покидать её, «как будто завершив формальный визит к кому-то из друзей». Шевалье задерживается в дверях.

Сохраняя видимость спокойствия, Бланш настаивает на том, что, избавившись от страха, она находит силы противостоять любым опасностям (прежде всего, Бланш

пытается убедить себя в том, что она способна совершать отважные поступки). Бланш горделиво заявляет: «Я всегда относилась к Вам с нежностью, но я больше не Зайчонок. Я монахиня Кармеля, готовая пострадать за Вас, и теперь я прошу Вас считать меня соратницей в борьбе. Мы, каждый на своём месте, будем сражаться. Мой путь так же полон опасности, как и Ваш».

Молча задержав на Бланш «неопределённый» взгляд, Шевалье уходит. Едва держась на ногах от напряжения и усталости, Бланш хватается за решётку, чтобы не упасть.

Сцена 2. Выйдя из своего укрытия, мать Мария приближается к Бланш и говорит ей резко и кратко: «Крепитесь, сестра Бланш». Бланш с волнением признаётся матери Марии, что сказала неправду. Она знает о себе всю правду, но её мучит жалость отца и брата. Будет ли она для них всегда только ребёнком?

Не проявив к Бланш сочувствия, мать Мария сухо предлагает ей покинуть приёмную. Встревоженная произошедшим, Бланш раскаивается: «Я была гордой и получу наказание». Мать Мария отвечает: «Единственный способ усмирить гордость — это подняться выше, став над ней». Мать Мария наставляет Бланш: «Сохраняйте достоинство». Монахини выходят, придерживая покрывала.

#### *4 картина II действия*

4 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 дарохранильницу. Сообщив монахиням о своём изгнании из монастыря, священник прощается с общиной. Алтарь открыт, дарохранильница пуста; священник должен разделить судьбу некогда гонимых первых христиан.

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 тяжёлые 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: когда наступают гонения на священников и их остаётся всё меньше, то возрастает число мучеников, которое «уравновешивает» недостаток священников. Так проявляется благодать Святого Духа. Игуменья напоминает общине, что монахини-кармелитки должны спокойно исполнять обет служения.

Мать Мария от Воплощения с едва сдерживаемым волнением выражает мысль о том, что в сложившейся ситуации монахиням-кармелиткам ничего не остаётся, как принести в жертву свои жизни.



Настоятельница решительно возражает матери Марии: решение о том, будут или нет имена кармелиток записаны среди мучеников, принимается не монахинями. Не считая возможным продолжать спор с матерью Марией в присутствии сестёр-монахинь, настоятельница выходит в сопровождении старшей из монахинь — матери Жанны. Монахини, озадаченные полемикой настоятельницы и матери Марии, молча смотрят на последнюю.

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) объединиться в группу. Священник спасается, быстро исчезая за дверью, 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 это 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 ей 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 монашеское одеяние и одеться «как все люди». Мать Мария парирует: её одеяние — это всё же не солдатская форма! Монахини в любом облачении являются всего лишь служанками. На это первый комиссар возражает, что народ не имеет нужды в служанках.

«Но народ нуждается в мучениках. И мы готовы послужить ему, став мученицами», — заявляет мать Мария. Комиссар с презрением замечает, что во время революции смерть ничего не стоит. Мать Мария с горечью повторяет: «Смерть ничего не стоит... только ваши денежные ассигнации имеют цену».

Комиссар удивлён смелостью этой монахини и свободой её речей. Не желая выглядеть в глазах уверенной в своей правоте монахини грубым захватчиком, он переходит на примирительный тон, признаваясь, что и сам «вынужден выть с волками». Однако не стоит видеть в нём 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 шёпотом добавляет: «Не доверяйте кузнецу Бланкару. Это доносчик». [14, 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 придёт со всеми проститься, так как должна незамедлительно ехать в Париж.

Видя отчаянье Бланш, мать Жанна направляется к киоту, вынимает из шкафа статую Младенца Иисуса и протягивает её 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 видимую беспомощность!»

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

### III ДЕЙСТВИЕ

#### 1 картина III действия

Действие 1 картины условно можно разделить на три сцены, непрерывно следующие одна за другой. Пуленк охарактеризовал ситуацию и мизансцены в следующей ремарке: «Монахини собрались в полностью опустошённой часовне. Кругом солома, черепица, штукатурка; решётка 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». [14, с. 182].

Сцена 1. Помощница настоятельницы предлагает священнику поговорить с монахинями о принесении обета мученичества, поскольку, по её словам, монахини готовы к предстоящим испытаниям. Священник не считает возможным говорить с общиной в отсутствие настоятельницы.

Мать Мария убеждает монахинь в том, что совершение подвига мученичества с целью спасения родины является своевременным. Монахини молча переглядываются, не решаясь выразить сомнения или опасения. Мать Мария говорит, что на подвиг мученичества её вдохновил Господь.

Мать Жанна говорит монахиням об обязательствах, связанных с выполнением обета: отрицательной стороной подобных обетов является то, что они нередко приводят к разногласию умов, а иногда могут быть исполнены вопреки совести. Отстаивая свою позицию, 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 обряд принесения обета. Голосование должно быть тайным. Священник примет решение каждой монахини в виде святой исповеди, за алтарём. Убедившись, что монахини не отклоняют

её предложений по существу порядка проведения обряда, мать Мария передаёт слово священнику.

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

Сцена 3. Неожиданно Констанция объявляет, что это она высказалась против. Наступает общее замешательство. Бланш плачет, уронив голову на руки. Констанция проголосовала против принесения обета, желая поддержать Бланш; она на время попыталась «встать на место Бланш», приняв на себя её мучительный страх.

Поняв свою ошибку, Констанция искренне призналась в полном согласии со всеми; её решение принести свою жизнь в жертву во имя Христа является твёрдым. Приняв признание Констанции, священник предложил монахиням подойти к Святому Евангелию на пошпире и принести обет. 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 предостережениям главы монастыря, призывавшей монахинь принять происходящие события со спокойным достоинством. Проступок матери Марии от Воплощения состоял в противодействии волевой стратегии настоятельницы, что являлось нарушением устава кармелитов.

### *I интерлюдия III действия*

Названная интерлюдия находится между 1 и 2 картинами III действия. Сценическое действие I интерлюдии следует за 1 картиной *attaca* (ц. 16). [14, 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 ведёт первый офицер». [14, с. 194]. Из данного комментария следует, что настоятельница вернулась из Парижа.

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 религиозной 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 проводить мессу вопреки запрету властей. Игуменья

порукает матери Жераль предупредить священника об опасности. Настоятельница ожидает от матери Марии подтверждения сказанному. Излагая суть сделанных настоятельницей распоряжений, мать Мария не скрывает более собственного отношения к происходящему, предложив настоятельнице принять во внимание тот факт, что обет мученичества был принесён всеми монахинями («что сделано — то сделано»). Продолжая полемику с настоятельницей о целесообразности/нецелесообразности обета мученичества, мать Мария добавляет: «Как можно согласовать наши намерения с подобной осторожностью?» Она убеждена в необходимости подвига мученичества как угодного Богу нравственного действия.

Настоятельница иначе понимала смысл и назначение монашеского служения. Правило следования канону нравственного поведения она выразила так: «Каждая из нас ответит перед Господом, но я отвечу за всех вас». [14, с. 198–199]. Мадам Лидуан уверенно заявила, что она может положиться на свой жизненный опыт и умение «приводить все расчёты в порядок». Не приносившая обета лично глава монастыря возложила на себя ответственность за исполнение обета мученичества.

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?», придавал иронический оттенок смыслу речи первого комиссара.

Ф. Пуленк, разделявший идеи Бернаноса, средствами музыкальной драматургии и музыкального языка обнаружил скрытый смысл провозглашённых 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 был смыслом их жизни «перед Богом».

## *2 картина III действия*

2 картина содержит одну сцену. В библиотеке маркиза де Лафорса всё разорено: мебель поломана, кровать стоит посреди помещения; вместо матраса поперёк кровати натянуты ремни. В камине на тлеющих углях готовится еда в кастрюльке. Бланш, одетая как простая горожанка, следит за огнём.

Внезапно через большую дверь входит мать Мария, одетая в гражданскую одежду. Она исполняет поручение настоятельницы разыскать Бланш. Несмотря на внешнюю растерянность и страх, Бланш вернулась в особняк отца.

Мать Мария объявила, что она действует во имя спасения жизни Бланш, которой угрожает смертельная опасность. Дрожа от страха, Бланш не сразу ответила на вопросы матери Марии. Она пыталась отвлечь мать Марию разговором о подгоревшем в камине рагу. Мать Мария хотела убедить Бланш в том, что всё поправимо, и выразила тревогу за её судьбу. Искреннее сочувствие тронуло Бланш, но она хотела бы, чтобы её оставили, предоставив себе самой, и никто более не думал бы о ней.

Стоя на коленях и рыдая, Бланш обращается к Богу. В чём её 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. Выразить подобные мысли вслух ей мог бы запретить только отец, но его больше нет. Неде-

лю тому назад его гильотинировали в собственном доме. Считая себя недостойной носить имя отца, Бланш задаётся вопросом: может ли она быть хотя бы презренной служанкой? Она сообщила матери Марии, что новые хозяева особняка её ударили.

Мать Мария убеждала Бланш в том, что недопустимо жить в презрении к самой себе. Она повелительно воскликнула: «Сестра Бланш от Смертной Муки Христовой!» Следуя канону монашеского послушания, Бланш отозвалась на призыв наставницы. Мать Мария внятно произнесла адрес актрисы Розы Дюкор, в квартире которой Бланш надлежало появиться до следующего вечера. Бланш уверенно заявила, что не сможет туда пойти. Её решение твёрдо: она остаётся на положении служанки в доме казнённого якобинцами отца. Напомнив Бланш о послушании, мать Мария ушла.

В это время издали слышался женский голос: позвали Бланш. Получив распоряжение отправляться за покупками, Бланш исчезла за небольшой дверью библиотеки.

### *II интерлюдия III действия*

Перед специальным занавесом на сцене, на котором изображена улица квартала Бастилии, шёпотом переговариваются две пожилые женщины и старый господин. Появляется аристократ почтенного возраста, которого арестовывают несколько санкюлотов, вооружённых пиками. Одна из собеседниц говорит, что в скором будущем беды ожидают всех. Пожилой господин соглашается: жить в Париже становится всё 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 рассказывает, что она вернулась в Париж из Компьена. Услышав о Компьене, Бланш вступила в разговор. Словоохотливая горожанка сообщила: «Там две дюжины злодеев, которые боятся друг друга и для уверенности шумят, как шесть сотен человек. Вчера они арестовали монахинь-кармелиток». [\[14, с. 215\]](#). Так Бланш узнала о судьбе сестёр-монахинь и поняла, что мать Мария от Воплощения случайно избежала ареста.

Собеседница спросила её: «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 Ла-Рош-сюр-Ион. Пожилая дама выразила сомнение в правдивости слов Бланш: «Странная Вы служанка, милочка». [\[14, с. 215\]](#).

### *3 картина III действия*

Тюрьма Консьержери. Монахини расположились на старых скамьях в камере. Рядом с ними на ветхом стуле сидит настоятельница. Мать Мария от Воплощения, выполнявшая поручение настоятельницы, не разделила участи арестованных. Зарешеченные окна выходят на тюремный двор. Массивная дверь заперта снаружи. Раннее утро. После проведённой в заточении ночи настоятельница обращается к сёстрам-монахиням со словами утешения, убеждая их в том, что, достигнув предела несчастья, необходимо сохранять надежду на спасение. «Смена декораций не может привести к

потере главного — внутренней свободы». [14, с. 216]. Упомянув о принятом монахинями обете мученичества, настоятельница повторила, что её отношение к произошедшему событию осталось неизменным, но что она принимает на себя всю ответственность за выполнение принесённого Богу обета и разделяет судьбу общины. Обращаясь к монахиням как к своим дочерям, настоятельница призывает их быть спокойными. Слова настоятельница вызвали благодарный отклик матери Жанны.

Настоятельница напомнила сёстрам-монахиням об отчаянии Иисуса Христа, испытывавшего страх смерти в Гефсиманском саду. Мысль настоятельница о страхе побудила Констанцию начать разговор о Бланш, судьба которой оставалась неизвестной. Констанция уверяет всех, что Бланш обязательно вернётся. Слова Констанции удивляют и отвлекают монахинь, ожидающих скорой смерти. Констанция объясняет, что она видела сон...

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 Анизе, 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 тайной переписке, распространяли контрреволюционные депеши. Они организовали общество мятежниц и заговорщиц, которые питают преступную надежду: видеть французский народ в оковах тиранов и свободу в реках крови, которая оправдывает их нечистые махинации во имя Господа Бога. Вследствие этого, революционный трибунал заявляет, что все вышеназванные приговорены к смертной казни». [14, с. 224–229]. Свернув вердикт, тюремщик выходит. Монахини склоняют головы.

Среди пятнадцати названных тюремщиком гражданских имён отсутствовало имя Бланш де Лафорс. Она не была приговорена к смертной казни.

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

### *III интерлюдия III действия*

III интерлюдия между 3 и 4 картинами III действия, включающая действие на авансцене, содержит единственную сцену-диалог матери Марии от Воплощения и священника. Ф. Пуленк сопроводил названную сцену лаконичной ремаркой: «Внезапно входит священник. Мать Мария появляется из тени, где она скрывалась». [14, с. 233].

Священник сообщает, что монахини-кармелитки приговорены к смерти, казнь произойдёт сегодня или завтра. Мать Мария не может сдержать громкого возгласа: «Боже!» И она заявляет, что не оставит сестёр. Невозможно допустить её отсутствие на месте казни. Священник возражает матери Марии, говоря о том, что личная воля человека не может повлиять на волю Господа.

Мысль о принесённом ею обете мученичества не даёт покоя матери Марии. Священник уточняет, что за данный Богу обет мученичества следует держать ответ перед Богом, но не перед сёстрами. Если Господу угодно сохранить жизнь матери Марии,

следует принять это как есть. «Господь забирает лишь то, что ему принадлежит», — говорит священник. Мать Мария озадачена тем, что у неё нет возможности объяснить монахиням причину её отсутствия, поскольку перед смертью они её не увидят. Священник рекомендует матери Марии сосредоточиться на взгляде Всевышнего.

#### 4 картина III действия

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 литургическим песнопением приближаются 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.

Сцена 2. «Бланш, без тени страха на лице, прокладывает в толпе дорогу к эшафоту. Констанция замечает Бланш, и её лицо сияет радостью. На мгновение Констанция перестаёт петь гимн и мягко улыбается Бланш». [14, с. 252–253]. Возобновлённое пение Констанции прервал удар гильотины. Бланш спокойно выбирается из толпы и с пением гимна *Veni, creator spiritus* поднимается на эшафот. Нож гильотины падает. Увидев подвиг Бланш де Лафорс, последней из сестёр-монахинь, принявшей мученическую смерть на гильотине, толпа начинает расходиться.

Либретто Ф. Пуленка соответствует идейной концепции пьесы Ж. Бернаноса.

## СТРУКТУРА ОПЕРЫ

Опера «Диалоги кармелиток» состоит из трёх действий и 12 картин (каждое действие содержит 4 картины). Многоуровневая структура произведения выглядит следующим образом:

- **I действие:**
  - 1 картина (оркестровое вступление и 4 сцены).
  - *Оркестровая интерлюдия (2'15" между 1 и 2 картинами I действия.*
  - 2 картина (оркестровое вступление и 2 сцены).
  - *Оркестровая интерлюдия (2'50" между 2 и 3 картинами I действия.*
  - 3 картина (оркестровое вступление и 3 сцены).
  - *Оркестровая интерлюдия (1'55" между 3 и 4 картинами I действия.*
  - 4 картина (оркестровое вступление и 3 сцены).
- **II действие:**
  - 1 картина (оркестровое вступление и 2 сцены).
  - I интерлюдия (сцена-диалог) между 1 и 2 картинами.
  - 2 картина (оркестровое вступление и 3 сцены).
  - II интерлюдия (сцена-диалог) между 2 и 3 картинами (содержит три раздела).
  - *Оркестровая интерлюдия (3'45").*
  - 3 картина (2 сцены).
  - *Оркестровая интерлюдия (0'45" между 3 и 4 картинами.*

- 4 картина (7 сцен).
- **III действие:**
  - 1 картина (оркестровое вступление и 3 сцены).
  - *Оркестровая интерлюдия* (0'20").
  - I интерлюдия (сцена-диалог).
  - *Оркестровая интерлюдия* (3'50").
  - 2 картина (оркестровое вступление и 1 сцена).
  - II интерлюдия (оркестровое вступление и сцена-диалог) между 2 и 3 картинами.
  - 3 картина (3 сцены).
  - III интерлюдия (сцена-диалог).
  - *Оркестровая интерлюдия (марш)* между III интерлюдией и началом 4 картины.
  - 4 картина (оркестровое вступление и 2 сцены).

В структуре оперы «Диалоги кармелиток» выделяются следующие композиционные разделы:

1. Краткие оркестровые вступления к 1–4 картинам I действия, к 1 и 2 картинам II действия, к 1 и 2 картинам III действия, к II интерлюдии III действия и к 4 картине III действия.
2. Оркестровые интерлюдии между картинами I действия, между II интерлюдией и началом 3 картины, между 3 и 4 картинами II действия, между 1 картиной и I интерлюдией III действия, между I интерлюдией и 2 картиной III действия, внутри II интерлюдии, между III интерлюдией и 4 картиной III действия.
3. Вокально-симфонические интерлюдии, содержащие сцены-диалоги (между 1 и 2 картинами II действия, между 2 и 3 картинами II действия, между двумя оркестровыми интерлюдиями III действия, между 2 и 3 картинами III действия, между 3 картиной и оркестровой интерлюдией III действия).

Оркестровые вступления к отдельным картинам оперы «Диалоги кармелиток» и оркестровые интерлюдии — композиционные разделы вокально-симфонической концепции, которые находятся в русле обновления драматургии французского музыкального театра.

Вокально-симфоническая концепция произведения Пуленка включает композиционные разделы в виде интерлюдий, содержащих действие на сцене, и оркестровых интерлюдий. Пуленк указал в партитуре место каждой оркестровой интерлюдии, обозначив время её звучания.

При рассмотрении рукописного первоисточника партитуры в трёх томах можно обнаружить многоуровневую структуру оперы. В клавире, изданном в 1955 и 1957 годы, отсутствуют страницы интерлюдий, исполнение которых исключалось во время постановок оперы. Исследователь Ж. де Солье так прокомментировал данный факт: «В первом издании клавир отсутствовали интерлюдии, сочинённые для того, чтобы дать возможность постановщикам спектакля осуществить смену декораций». [5, с. 12].

Прописанные композитором в партитуре интерлюдии появились, соответственно, в более поздних изданиях клавир. Например, в издании, выпущенном после первых постановок оперы в Париже, летом 1957 года; позднее — в издании клавир 1985 года.





## Глава III

### МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Оперу «Диалоги кармелиток» открывает следующее посвящение: «Памяти моей матери, открывшей мне музыку, Клода Дебюсси, внушившего мне желание её писать, Клаудио Монтеверди, Джузеппе Верди, Модеста Мусоргского, послуживших мне здесь образцом. Франсис Пуленк. 1953–1956».

Выраженный в музыкальном плане событийный ряд и обнаружение музыкального смысла есть развёртываемый во времени процесс вокально-симфонического развития, «внутреннее действие» оперы. Факты, раскрывающие особенности временной организации музыки в «Диалогах кармелиток», были приведены ранее в главе I. Общим принципом композиции «Диалогов кармелиток» является сквозное вокально-симфоническое развитие музыкальной ткани.

Музыкально-временные параметры развития вокально-симфонической ткани и отношение композитора к «хронометражу» как фактору музыкальной драматургии обусловили определённое соотношение музыки оперы и литературного текста, включающего фрагмент подлинного исторического документа. Индивидуальная музыкально-драматургическая концепция Пуленка отражает процесс психологических (духовных) изменений, происходящих в жизни молодой монахини-кармелитки Бланш де Лафорс и других сестёр-монахинь, свободно избравших жизнь «перед Богом» и находящихся в мистическом союзе с Христом. Пуленк вслед за Бернаносом раскрыл смысл духовного подвига монахинь-кармелиток, которые совершили действие христианского непротивления злу, став жертвами социально-политического насилия.

Музыкальная драматургия «Диалогов кармелиток» обнаруживает, как и почему действие благодати/передачи благодати Святого Духа «отвечает глубоким чаяниям человеческой свободы». [\[4, с. 422; 2022\]](#). В музыке оперы доминирует христианский концепт благодати Святого Духа, с которым связаны явления реальной духовной жизни — обретение и передача благодати от одного человека к другому.

## 1 КАРТИНА I ДЕЙСТВИЯ

В данной картине представлена экспозиция основных тем и тематических комплексов оперы; также здесь дана завязка её драматического конфликта. Варьируемая тема благодати, имеющая в произведении сквозное симфоническое развитие, впервые возникает в начальных тактах оперы в виде восходящего мелодического комплекса I–III–VII (н) — I ступеней в ладу минорного наклонения (е). Тема благодати приведена в следующем нотном примере. [Пример 1.](#)

Названный мотивный комплекс первоначально возник, как известно, в мессе G-dur Пуленка для смешанного хора a cappella (1937), и двадцатью годами позднее он снова появился в опере «Диалоги кармелиток». В мессе, которую Пуленк считал любимым произведением, мотив I–III–VII (н) — I с текстом *Dona nobis pacem* («Даруй нам мир») завершает V часть *Agnus Dei*. Автор первой монографии о Пуленке (1958), Анри Эль (H. Hell), отмечал, что композитор считал музыку *Agnus Dei* «символом христианской души, верующей в жизнь на небесах». [18]. Музыка мессы G-dur и оперы «Диалоги кармелиток», в композиции которой восходящий мотивный комплекс I–III–VII (н) — I выполняет функцию обрамления, отличает общность духовного смысла.

*Темы благодати, передачи благодати Святого Духа* и их вариантные преобразования формируют в опере интонационно-драматургическую сферу благодати. Тема *передачи благодати*, раскрывающая один из основных аспектов духовного смысла оперы, изложена в среднем разделе В оркестровой интерлюдии, перед 3 картиной II действия. Последовательное проведение в оркестровой партии тем *благодати* и *передачи благодати Святого Духа* в названном разделе оперы показано на следующем нотном примере. [Пример 2.](#)

В звуковом пространстве 1 сцены 1 картины I действия происходит завязка основного драматического конфликта произведения, связанного с появлением в оркестровой партии начального ритмо-интонационного комплекса темы *социальных трансформаций*. Данная тема представляет собой нисходящую хроматическую последовательность параллельных сектаккордов. Изложение инвариантного тематического комплекса совпадает с завершением вокальной фразы в партии маркиза, рассуждающего о свойственном человеку его возраста стремлении сохранять верность сложившимся привычкам. Инвариантный элемент темы *социальных трансформаций* показан в следующем нотном примере. [Пример 3.](#)

Находящийся в библиотеке своего парижского особняка маркиз устраивается в кресле, собираясь уснуть. Его плану помешало появление сына, с беспокойством разыскивающего свою младшую сестру Бланш.

Развитие в оркестровой партии инвариантного элемента темы *социальных трансформаций* обнаруживает тревожный факт перемен, происходящих в общественной жизни Парижа и в повседневной жизни маркиза де Лафорса и его семьи. Ритмо-интонационный комплекс темы *социальных трансформаций* отмечает начальную стадию развития определённого аспекта музыкального смысла и драматургической линии, связанной с выявлением трагических последствий вторжения якобинской власти в светскую и религиозную жизнь французской нации. Исходный элемент оркестровой темы *социальных трансформаций* проходит новую стадию симфонического развития в оркестровой интерлюдии между 1 и 2 картинами I действия, а затем и на протяжении всей оперы. Лишь в заключительной, 4 картине III действия оперы изложение темы *социальных*

*трансформаций* в полном и окончательном виде обнаруживает трагедийный смысл происходящего.

Лаконичный мотив в пунктирном ритме, изложенный в партиях медных духовых инструментов (*ff*), является энергичной преамбулой к вокальной фразе маркиза: «Но что Вам нужно от Бланш?» Названный мотив отмечает первое появление в звуковом пространстве 1 сцены 1 картины основного ритмо-интонационного комплекса музыкальной характеристики одной из главных героинь оперы — матери Марии от Воплощения — монахини, избежавшей смертной казни в 1794 году. Лейтмотив матери Марии приведён в следующем примере. [Пример 4.](#)

Вокальные фразы беседующего с отцом Шевалье (продолжение сцены 1) изложены в контрапунктическом соединении с тематическим комплексом *страха* в оркестровой партии. Названный комплекс характеризует психологическое состояние отсутствующей Бланш, появления которой с минуты на минуту ожидают маркиз и Шевалье. Тематический комплекс *страха* в партиях высоких струнных и духовых инструментов представляет собой звено секвенции, состоящей из двух хроматических созвучий (*pp*); верхние голоса хроматических созвучий образуют поступенные ходы на большую секунду (шаг нисходящей секвенции равен полутону). Изложение тематического комплекса *страха* показано в следующем нотном примере. [Пример 5.](#)

Варьированный повтор тематического комплекса *страха* включён композитором в рассказ маркиза о событиях, ставших причиной смерти его жены. Проведение тематического комплекса *страха* в оркестровой партии раскрывает психологический подтекст состояния Шевалье (ц. [12]). Он опасается за Бланш, охваченную внутренним страхом («как бывает обледеневшей сердцевиной дерева...»). [14, с. 13]. За изложением тематического комплекса *страха* в оркестровой партии, сопровождающей партию Шевалье, впервые возникает сквозная ритмоформула темы *смерти*. Развитие названных варьируемых тематических комплексов (*страха* и *смерти*) опережает появление Бланш, обобщённо передавая доминирующие в сознании главной героини и реально переживаемые ею состояния метафизической тревоги и страха смерти.

Звуковое пространство диалога Шевалье и Бланш содержит экспозицию музыкальной характеристики Бланш. Рисунок вокальной партии главной героини дублируется верхними голосами оркестровой партии. Оркестровая тема Бланш — обобщённая «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 разнообразные элементы речевого интонирования, ариозного мелоса и широкой оперной кантилены. 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 неё по шее...». [14, с. 18–19]. Эмоционально выразительные мелодические интонационные скачки на октаву вверх в вокальной партии уравновешены октавными ходами в противоположном направлении; мелодическая линия поддержана аккордовой вертикалью, образованной терцовым сопоставлением тональностей далёкой степени родства (*E♭ — C — A*). Тема Бланш показана в следующем нотном примере. [Пример 6.](#)

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

вания названных слов (путём 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 вокально-мелодическая линия обнаруживает движение мыслей и чувств героини. Композитор отмечает паузой оттенок смысла в речи Бланш, делает акцент на ключевом слове, подчёркивая интонационным изгибом мелодической линии смысл фразы. Особое внимание композитор обращал на структуру процесса звучания (дления) произносимого слова, на его психологические свойства.

Выразительная оркестровая партия раскрывает психологическое состояние Бланш. В партиях духовых инструментов (низкие деревянные и духовые инструменты с сурдинами, *ppp*) получает начальное развитие инвариантный элемент темы *метафизической тревоги*, представленный в соединении с ритмоформулой смерти. Содержащий тритоны многозвучный аккорд с форшлагом изложен половинными длительностями. 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 перенесён на начало второй и третью доли такта). Тематический комплекс *метафизической тревоги* включает семантически значимый элемент музыкального содержания — долгую паузу с фермой (более полутора тактов). Выразительная фигура молчания передаёт молитвенное состояние Бланш, погружённой в горестное размышление о смерти Христа. Инвариантный интонационный комплекс метафизической тревоги показан в следующем примере. [Пример 7.](#)

Расширение интонационно-драматургической сферы метафизической тревоги и страха смерти композитор осуществил методом включения в музыкальную ткань оstinатного ритмического комплекса темы смерти в четырёхдольном ритме. В качестве доминирующего вектора «внутреннего действия» оstinатный ритмический комплекс темы смерти получает в опере сквозное развитие. Названный тематический элемент, изложенный равными длительностями, совпадает с фразой Бланш: «Отец, не существует ни одного незначительного события, в котором не прослеживалась бы Божья воля; она проявляется во всём, подобно тому, как вся глубина неба отражается в капле воды». [\[14, с. 25\]](#). Оstinатный ритмический элемент темы смерти приведён в следующем нотном примере. [Пример 8.](#)

Появление ритмо-интонационных элементов темы *смерти* опережает ход событий, которые станут определяющими в судьбе Бланш. Ритмоформула темы *смерти* и тематический комплекс *благодати*, чередуясь в оркестровой партии, сопровождают эмоционально выразительные фразы вокальной партии Бланш, посвящающей свою жизнь Богу. В заключительной сцене 1 картины доминирует тонкий лиризм.

В 1 картине I действия композитором представлена дифференцированная и глубокая характеристика эмоционально-психологических состояний главных героев оперы, находящаяся в тревожной атмосфере изменений всей общественной жизни. На первом плане развития музыкальной драматургии находится эмоционально-психологическое переживание главной героиней оперы страха смерти. Этот страх определяет строй чувств и мыслей Бланш, молитвенно устремлённых к предсмертной агонии Иисуса Христа. Исследователь Ж. Солье отметил: «Это *странное* поведение Бланш подводит нас к пониманию сути её характера и даже всего произведения.

Бланш — это *страх*, которому смотрят в лицо, и к нему привыкают, пытаясь его превозмочь». [5, с. 10]. Данное определение близко известному высказыванию Бернаноса о страхе смерти, переживаемом каждым человеком перед кончиной. Глубокое переживание страха смерти объясняет сознательно сделанный Бланш выбор имени для монашеского служения в монастыре кармелиток: сестра Бланш от Смертной Муки Христовой.

## ОРКЕСТРОВАЯ ИНТЕРЛЮДИЯ МЕЖДУ 1 И 2 КАРТИНАМИ I ДЕЙСТВИЯ

Лаконичная, продолжительностью 2'15", интерлюдия *Lentement* исполняется при опущенном занавесе. Она построена на развитии варьируемых интонационных комплексов темы *социальных трансформаций*. Смена ритмического движения ( $\frac{3}{4} - \frac{2}{4} - \frac{3}{4}$ ) на непродолжительный промежуток времени послужила причиной образования разомкнутой формы. [14, с. 32].

## 2 КАРТИНА I ДЕЙСТВИЯ

Со сцены диалога настоятельницы и Бланш Пуленк начал сочинять музыку оперы. В непрерывном вокально-симфоническом развитии музыкального материала 2 картины условно можно выделить три композиционных раздела. Первый раздел (ц. 34–35); средний раздел (ц. 39–46); заключительный раздел (ц. 46–50). Условные границы названных разделов Пуленк отметил долгими паузами: *Grande Pause* (1 такт до ц. 39) обозначает переход от начального раздела к среднему; пауза с ремаркой *long* (окончание второго такта ц. 46) отмечает заключительную фазу развития действия.

Оркестровое вступление к 2 картине (ц. 34–35) исполняется при поднятом основном занавесе; при этом на сцене размещён специальный занавес, который остаётся опущенным в продолжение всего действия данной картины. Во время аудиенции собеседницы находятся по разные стороны этого специального занавеса.

Оркестровое вступление *Lentement* ( $\frac{2}{4}$ ) открывает тема *мирной обители* (ц. 34) — двухголосная мелодическая фраза в остром пунктирном ритме (восьмая с двумя точками и тридцатьвторая). Названная тема приведена в следующем нотном примере. [Пример 9](#).

Начальный нисходящий скачок на квинту заполняет восходящая мелодическая линия, устремлённая к исходному тону и завершающаяся его опеванием. Прерываемый паузами нижний голос темы движется по тонам фригийского тетра хорда, обладающего семантикой скорби. Первое и второе проведение темы *мирной обители* разделяет фраза, состоящая из кратких, постепенно нисходящих затактовых мотивов, гармонизованных плагальными созвучиями: верхний голос, изложенный равными длительностями, движется в диапазоне гексахорда; один из средних голосов гармонической последовательности дублирует характерную для начальной фразы ритмоформулу в остром пунктирном ритме.

Тему *мирной обители* сменяет полное проведение многоголосной аккордовой темы *метафизической тревоги*, которая изложена крупными заливочными длительностями (*ppp*). Тема метафизической тревоги показана в следующем нотном примере. [Пример 10](#).

Начало вокальной партии настоятельницы мадам де Круасси (контральто) образует соединение с темой *смерти* в оркестровой партии (ц. [35](#)). Инвариантным элементом названной темы является ритмо-интонационный комплекс: ямбический мотив с нисходящей секундой, в размере  $\frac{3}{4} = \frac{9}{8}$ . Тема *смерти* — один из основных элементов музыкально-психологической характеристики смертельно больной игуменьи — мадам де Круасси. Тема *смерти* настоятельницы приведена в следующем нотном примере. [Пример 11](#).

Мелодические фразы вокальной партии настоятельницы включают прямые интонационные совпадения с изложением темы *смерти* в оркестровой партии. Начальная мелодическая формула темы смерти образована нисходящим ходом на малую секунду в трёхдольном ритме ( $\cup - - | \cup - -$ ).

Ритмическое варьирование ( $\frac{3}{4} = \frac{9}{8}$ ;  $\frac{2}{4}$ ;  $\frac{4}{4} = \frac{12}{8}$ ), а также контрастные смены динамики и типов фактуры — характерные признаки симфонической разработки данной темы. Сопоставление контрастных ритмоформул в пределах одной и той же темы Пуленк начал применять в 1938 году, в период сочинения концерта для органа с оркестром (данный факт отмечен исследователем Ж. Солье). [\[5, с. 12\]](#).

С целью обнаружения ритма произносимых слов в музыке композитор включил в сольную партию настоятельницы разнообразный диапазон приёмов вокального интонирования. Это плавный мелодический распев протяжённых фраз и сдержанная речитация на одном тоне в духе псалмодирования *a cappella*. Это интонирование фраз ариозного типа в аффектированной манере и скандирование — декламационно-речевое произнесение слов по слогам, с акцентом на каждом звуке и психологически напряжённое интонирование отдельных восклицаний — лаконичных реплик, характеризующих взволнованную речь или интонирование гибких лаконичных мотивов-вопросаний с восходящим ходом на тритон; также распевание выразительных мелодических формул, прерываемых экспрессивными паузами. Паузы — смысловые фигуры речи в партии настоятельницы — являются реалистически достоверным средством выражения «затруднённого», прерывистого дыхания страдающего, измученного болезнью человека. Фрагмент партии настоятельницы приведён в следующем нотном примере. [Пример 12](#).

Развитие вокально-симфонической ткани во 2 картине I действия устремлено к кульминации. Нерегулярность ритмической организации и динамический контраст (*ff* — *subito pp*) обнаруживают напряжённость «внутреннего действия». Мелодическая линия вокальной партии настоятельницы прерывиста, декламационна. Декламация в вокальной партии настоятельницы зависит не от ритма самой музыки, но от ритма слова в музыке. Взволнованность речи отражена в рисунке 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 словесного текста в опере «Диалоги кармелиток» допускает сравнение с камерной вокальной и оперной музыкой М. Мусоргского, а также К. Дебюсси.

Отношение Пуленка к слову можно назвать детализированным: музыкально-временные структуры составляют основу синтаксических/композиционных струк-

тур. Внимание композитора сосредоточено на фиксировании реалистических интонаций речи. Характер интонирования слов в вокальных партиях настоятельницы и Бланш изменяется в соответствии с изменением смысла текста. Ряд вопросительных вокальных фраз в партии настоятельницы требует исполнения *a cappella* (преподобная мать-игуменя стремится ясно донести до Бланш смысл речи). Композитор отметил ремаркой *rudement* сурово-сдержанный, а затем всё более жёсткий и авторитарный тон речи главы монашеской обители: «*Pressé, très violent*».

Кульминация 2 картины (ц. 44–45) — вершина развития «внутреннего действия». Центральным тезисом речи настоятельницы является её утверждение о всеобъемлющей значимости молитвы в жизни монашеской общины. В вокально-симфоническом развитии ведущая роль принадлежит вокальной партии. Сдержанная динамика и обилие пауз в оркестровой партии напоминают о служившей для Пуленка образцом звуковой атмосфере лирических кульминаций в музыкально-театральных произведениях К. Дебюсси (опера «Пеллеас и Мелизанда», мистерия «Мученичество Святого Себастьяна»), в которых временные структуры неизменно составляют основу музыкального смысла. Раздел кульминации 2 картины I действия приведён в следующем нотном примере. [Пример 13](#).

Завершение (третий раздел) диалога настоятельницы и Бланш композитор отметил ремарками: «*Более умиротворённо 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 среднего раздела 2 картины. Знаки ферматы продляют время звучания долгих пауз. Ремарка *très essoufflée* отмечает характер исполнения вокальных фраз в партии настоятельницы, утомлённые вздохи которой обнаруживают полное истощение её сил. Оттенки исполнения фраз в вокальной партии больной монахини и далее отмечены детализированной композиторской ремаркой: «*Более спокойно, без жёсткости*» (*Plus calme et sans dureté*).

В окончании 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. Заключительный раздел композиции содержит интонационные реминисценции из первого раздела 2 картины. Композиционная арка — повтор «на расстоянии» элементов тематических комплексов *метафизической тревоги* и *смерти* — появляется в определяющий по смыслу момент развития «внутреннего действия» 2 картины: Бланш произносит избранное ею для монашеского служения имя — сестра Бланш от Смертной Муки Христовой. При этом настоятельница испытывает внезапный приступ непреодолимой тревоги — таинственное проявление метафизического характера. Настоятельница, сорок лет следовавшая канону монашеского служения, внезапно осознала уместность и актуальность направленного на Бланш действия, относящегося к области реальной духовной жизни. Это действие настоятельница совершит в последние минуты своей жизни, «приняв на себя» судьбу Бланш (4 картина I действия). Совершить названное действие настоятельница побудило избрание Бланш имени, связанного со Смертной Мукой Христовой (это имя настоятельница когда-то не осмелилась взять для своего монашеского служения).

Мистический «обмен судьбами» между настоятельницей и будущей послушницей Кармеля является событием реальной духовной жизни, которое определяет смысл духовной жизни главной героини.

Обнаруживая смысл происходящего, композитор ввёл в оркестровую партию заключительных тактов 2 картины I действия повтор тематического комплекса *смерти* ( $\frac{3}{4} = \frac{9}{8}$ ). Тема *смерти*, изложенная в медленном темпе *Très lent*, (*p* — *ppp*), обрамляет заключительную фразу настоятельницы: «Ступайте с миром, дочь моя».

В музыкальной драматургии 2 картины Пуленк обнаружил различие состояний сознания участниц диалога. Ментальное состояние Бланш, находящееся на уровне профанного эмоционально-психологического мировосприятия, композитор сопоставил с религиозным мышлением настоятельницы, имеющей опыт реальной духовной жизни.

В развитии вокально-симфонической ткани композитор передал оттенки состояний мудрой монахини и будущей послушницы монастыря. Бланш мучительно переживает непреодолимый страх; настоятельница чувствует неизбежность своей скорой смерти.

## ИНТЕРЛЮДИЯ МЕЖДУ 2 И 3 КАРТИНАМИ I ДЕЙСТВИЯ

Композиция оркестровой интерлюдии (*Assez lentement*) основана на сопоставлении тематических комплексов *мирной обители* (разделы А и В) и темы *метафизической тревоги* (раздел С). Переменный метроритм, гомофонно-гармонический склад в сочетании со скрыто-двухголосным изложением подвижного баса — отличительные особенности музыкальной характеристики жизненного уклада монастыря. Умеренный темп и тихая динамика — дополнительные штрихи к этому автономному, замкнутому на своих ритмо-временных трансформациях образцу оперной интерлюдии Пуленка.

Начальный вид мелодико-гармонического изложения тематического комплекса *мирной обители*, с чётко оформленным кадансом и предсказуемым, как могло бы показаться, характером развёртывания музыкальной формы, включает ритмическую переменность как фактор, воздействующий на формообразование. На протяжении пяти тактов развёртывания 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 темы *метафизической тревоги* основаны на применении полной двенадцатиступенной хроматики. В одном из басовых голосов названной темы получает индивидуальное развитие оstinатный мотив, основанный на репетициях восходящей малой секунды (*ppp*) в партиях струнных инструментов низких тембров. Наделённый семантикой смерти названный тематический элемент (остинатный мотивный комплекс) функционирует как в музыке данной интерлюдии, так и в дальнейшем развитии музыкальной ткани оперы в виде варьлируемого оstinатного скрыто-двухголосного элемента темы смерти. Названный тематический элемент является семантически значимым в интонационной фабуле оперы. 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

В сквозном вокально-симфоническом развитии звуковой ткани 3 картины I действия можно условно обозначить внутренние границы композиционных разделов: за оркестровым вступлением (ц. 51–52) следуют три сцены. Сцена 1 *Allegro giocoso* (ц. 53–63) содержит музыкально-психологический портрет Констанции. Сцена 2 (ц. 64–68) включает диалог Бланш и Констанции о смерти, развитие которого приводит к локальной драматической кульминации (ц. 67). Сцена 3 *Très calme* (ц. 69–74) выполняет в названной картине функцию симфонического обобщения.

В оркестровом вступлении *Lentement* (*ff*) линейное имитационное изложение двух фраз, основанных на ладовой переменности, контрастирует с аккордовой вертикалью (*ppp*) тематического комплекса *метафизической тревоги* (ц. 52). Музыкальный материал оркестрового вступления обрамляет 3 картину I действия, образуя драматургическую «рифму» с лаконичным фрагментом *Subito molto lento* (2 такта до ц. 74).

Сцена 1 *Subito allegro* выдержана в духе скерцо. Трогательная детская чистота и радостная доверчивость к жизни — свойства характера Констанции, которые объясняют симпатию Пуленка к этой героине. «Само собой разумеется, я влюблён в сестру Констанцию», — писал композитор П. Бернаку 1 сентября 1953 года. [7, с. 761]. Интуитивное понимание тайн жизни и смерти, дар духовных озарений — глубинное эмоционально-психологическое измерение музыкальной характеристики образа Констанции, которая не только знает, что ей суждено умереть молодой, но и не боится смерти. В общении с Констанцией зависимая от страха перед жизнью и смертью Бланш впервые открыла глубину смысла жизни «перед Богом».

В 1 сцене 3 картины I действия 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 подъёмом к мелодической вершине, за которой вновь следует мелодический спад в виде каскада мелких длительностей (ц. 53). Оркестровая тема Констанции *Allegro giocoso* приведена в следующем нотном примере. [Пример 14.](#)

Облик вокальной партии Констанции обладает интонационной выразительностью, которая отличает естественную речь, изобилующую радостными восклицаниями. Констанция вспоминает о свадьбе брата, на которой она весело танцевала. Эпизод, в котором господствует стихия танца, содержит объединение вокально-речевых интонаций и танцевальных ритмоформул (ц. 60). Фрагмент музыкальной характеристики Констанции приведён в следующем нотном примере. [Пример 15.](#)

Изложение вокальной партии Констанции сопровождается композиторскими ремарками: «более нежно», «просветлённо», «более спокойно», «веселее» (ц. 62–63).

Диалог Бланш и Констанции обнаруживает различие радостного (Констанция) и противоречивого (Бланш) мироощущений молодых послушниц, готовящихся стать монахинями. Фразы их вокальных партий изложены в соединении с тематическим комплексом *экзистенциальных вопросов и молитвенных обращений к Богу* (*pp* и *ppp*). Движение верхних и нижних голосов помогает преодолению статичности звуковой ткани, обусловленной присутствием заливочных тонов в средних голосах аккордовых вертикалей. Тематический комплекс *молитвенных обращений к Богу* приведён в следующем нотном примере. [Пример 16.](#)

Примечательно, что названный тематический комплекс образует семантический контрапункт с фразами Констанции, которая с детским простодушием обращается

к Бланш: «Простите меня, сестра Бланш, но я не могу не думать, что Вы намеренно причиняете мне огорчение». [14, с. 60]. Приведённую фразу сопровождает композиторская ремарка: «enfantin et doux» («с детской нежностью»). Дифференцированный комплекс вокально-речевых интонаций передаёт глубину смысла вопросов о смерти, интонируемых Бланш в полной тишине (ц. [67]). Тематический комплекс *экзистенциальных вопросов и молитвенных обращений к Богу* имеет в опере сквозное развитие. Молитвенные обращения человека к Богу показательны ввиду сходства этих жизненных вопросов с тошкой псалма 90 (91): «...Воззовёт ко Мне, и отвечу ему, / с ним буду в скорбях, / избавлю его и прославлю его, / долгою дней насыщу его / и явлю ему спасение Моё». [19, с. 58]. Согласно мысли С. Аверинцева, «все вообще так называемые жизненные вопросы в таком контексте — вопросы человека, живущего жизнью перед Богом, к своему Богу». [19, с. 128].

Кульминацию 3 картины I действия отмечает фраза сожаления Констанции о том, что она без должного сострадания относилась к предсмертным мучениям настоятельницы. В 3 сцене происходит возвращение первоначального темпа *Allegro giocoso* (*f* — *ff* — *fff*) 1 сцены 3 картины. Выразительная манера оживлённого высказывания Констанции и движение музыкального времени воссоздают атмосферу скерцо. Готовность Констанции к самопожертвованию отмечают артикуляция эмоционально насыщенной речи, максимальная громкость (*fff*) и высота звучания ( $b^2$  и  $h^2$ ). Долгая пауза (*long*) в узловой точке развития «внутреннего действия» является дополнительным параметром экспрессии.

Раздел *Très calme* (ц. [69]–[74]) содержит активное динамическое развитие: *pp* — *crescendo* — *fff*, приём «крепендирующей динамики» напоминает о драматургической стратегии кульминаций в операх Дж. Верди, имя которого Пуленк назвал в числе тех музыкантов, памяти которых он посвятил «Диалоги кармелиток». Пуленк показал мастерское владение вердиевским приёмом 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».

В разделе *Très calme* смысл реальной духовной жизни выходит на первый план развития оперной драматургии. «Я всегда хотела умереть молодой», — неожиданно признаётся Констанция (ц. [71]). Гибкая речитативная фраза Констанции о смерти приведена в следующем нотном примере. [Пример 17](#).

Композиторские обозначения *très humblement* («смирненно») и *très doux* («очень нежно») указывают на характер исполнения сольной партии Констанции (*pp*). В вокальной партии Констанции и в оркестровой партии изложена тема Бланш. Полное проведение темы Бланш приведено в следующем нотном примере. [Пример 18](#).

Можно предположить, что проведение темы Бланш в вокальной партии Констанции обнаруживает способность Констанции увидеть происходящее «глазами Бланш». Названное качество Констанция проявит в сцене принесения обета мученичества монашеской общиной.

Эпизод *molto lento*, обрамляющий 3 картину I действия, содержит реминисценции интонационно-тематических комплексов из оркестрового вступления. Названный эпизод 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 заключитель-

ному тональному кадансу, в котором контрастными 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 ( $a-moll$ ). Фрагмент окончания 3 картины I действия (эпизод *Molto lento*) приведён в следующем нотном примере. [Пример 19](#).

Диалог Бланш и Констанции — тонкая, психологически правдивая духовная реальность. Молодые послушницы Бланш и Констанция, находясь в одной и той же ситуации подготовки к принесению монашеского обета, проявляют различное понимание теологических истин, канонов христианского поведения. Радость, полное подчинение обету и ежечасная готовность принести в жертву свою жизнь характеризуют христианское поведение Констанции — послушницы-кармелитки с полностью сложившимся, внятным представлением о спасении души и благодати. В представлениях Бланш о реальной духовной жизни доминируют страх и отчаяние.

## ИНТЕРЛЮДИЯ МЕЖДУ 3 И 4 КАРТИНАМИ I ДЕЙСТВИЯ

В основе лаконичной оркестровой интерлюдии (1'55") между 3 и 4 картинами I действия лежит чередование мелодической формулы в хроматическом ладу (гексахорд с увеличенной секундой и увеличенной квинтой:  $b — c — es — f — ges — a$ ) в солирующей партии английского рожка ( $\frac{2}{4}$  и  $\frac{4}{4}$ ) и оркестровой аккордово-гармонической вертикали, содержащей ритмоформулу темы *смерти* (*tutti* духовых инструментов,  $pp$ ,  $\frac{4}{4} - \frac{3}{4} - \frac{4}{4}$ ). Три полнзвучных проведения мелодической линии в солирующей партии английского рожка ( $f$ ) дважды прерывает вторжение сквозной темы *метафизической тревоги*. Отмечая окончание хроматического варьирования, исходная ладово-мелодическая формула модулирует, «застывая» на тоне «до». Названный тон утверждается в качестве ладового устоя, оказываясь в секундовом соотношении с исходным тоном «си-бемоль». Образец мелодико-гармонической и ладовой модуляции из рассматриваемой интерлюдии приведён в следующем нотном примере. [Пример 20](#).

## 4 КАРТИНА I ДЕЙСТВИЯ

Непрерывное вокально-симфоническое развитие звуковой ткани 4 картины I действия условно можно разделить на четыре сцены, границы между которыми определяют семантика текста и логика развития музыкального смысла. Долгие паузы между сценами, смены музыкального материала, темпов, динамики и музыкальной фактуры отмечают моменты переходов от одной сцены к другой.

Множественные композиторские ремарки раскрывают смысл происходящего. Подобно М. Мусоргскому, автор «Диалогов кармелиток» организует элементы компози-

ции «ради достижения максимальной силы воздействия» (выражение Б. Асафьева). Находя эффективным метод тщательного отбора определённых элементов, Б. Асафьев утверждал, что благодаря названному методу композиции образ оперного персонажа становится «пластически-изобразительно-жизненным». [20, 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 и для Пуленка во время его работы над «Диалогами кармелиток».

Основную функцию в формировании той или иной интонационно-драматургической сферы в произведении Пуленка, как и в операх М. Мусоргского, выполняют вокально-речевые интонации. Эмоционально-динамическую основу творческого процесса Мусоргского Пуленк находил образцовой, достойной восхищения. Поэтому Пуленк назвал русского композитора среди тех, кому была посвящена эта опера. Мысль о влиянии музыки Мусоргского на его творчество Пуленк выразил ещё 8 сентября 1946 года: «Не устаю снова и снова играть Мусоргского. Я обязан ему неслыханно. Об этом знают недостаточно». [15, с. 32].

В 4 картине I действия формообразующую функцию выполняет оркестровое вступление *Modéré mais très allant* (*ff* — *fff* — *pp*), воспроизводящее звучание колоколов. При этом колокол на сцене использован всего один раз, в заключительных тактах I действия, во время закрытия занавеса. Реминисценция музыкального материала оркестрового вступления в кульминации 4 картины (ц. [117]) придаёт 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 композитором как «ритм смерти настоятельницы» (ц. [75]). [5, с. 20]. Данная ритмоформула темы смерти в качестве композиционной рифмы объединяет находящиеся «на расстоянии» эпизоды 4 картины; эта ритмоформула является одним из параметров музыкально-драматургического времени. Начальная тема оркестрового вступления к 4 картине I действия показана на следующем нотном примере. [Пример 21](#).

В опере «Диалоги кармелиток» Пуленк разрешил проблему структурирования метроритма музыкальных фраз (ритма произнесения слов в музыке) на основе выстраивания определённых соотношений музыкальной и словесной речи (музыки и литературного текста). Пуленком были найдены новые способы взаимодействия и чередования регулярных и нерегулярных метроритмических элементов, участвующих в логической организации оперной композиции.

В диалогической сцене 1 (ц. [78]–[94]) смертельно больная настоятельница, находясь в помещении лазарета, ожидает прихода врача. Рядом с ней находится мать Мария от Воплощения. Решительный характер сквозного мотивного комплекса матери Марии в пунктирном ритме, в партиях медных духовых инструментов образует антиномичное единство с нежными и сдержанными репликами её вокальной партии (ц. [81]).

Восходящие ходы на тритон и малую септиму в вокальной партии настоятельницы приходят на смену взволнованному речитативу, фразы которого прерываются

выразительными паузами — «вынужденными» цезурами, характеризующими затруднённое дыхание больной. Появление мотивного комплекса на основе фригийского тетрахорда в оркестровой партии, изложенного в соединении с начальными фразами настоятельницы, вносит в музыкальное содержание оттенок скорби. Интонации вопросов и жалоб чередуются в вокальной партии настоятельницы, говорящей матери Марии от Воплощения о чувстве одиночества, охватившем её: «Бог обратился в тень, увы! <...> 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 де Лафорс своё 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*,  $\frac{2}{4}$ ). [[14, с. 77](#)].

Тема *страха* ( $\frac{2}{4}$ ), представляющая собой элемент музыкальной характеристики Бланш в 1 картине I действия, состоит из двух звеньев секвенции (шаг секвенции — малая секунда). Как отмечалось выше, мотив секвенции (восходящий ход на большую секунду) гармонизован комплексами хроматических созвучий. Элементы сквозной темы *страха* функционируют в оркестровой партии в виде своеобразного семантического контрапункта, который раскрывает эмоционально-психологический подтекст слов настоятельницы, «принимающей на себя» судьбу Бланш. Мать-игуменья говорит о смелости и твёрдости духа, необходимых той монахини, которая решится, как Бланш, «пребывать в плену смертной муки» (6–7 такты, ц. [88](#)).

Лаконичный эпизод *Très calme* (ц. [89–90](#)) подготавливает локальную кульминацию сцены 1. Преподобная мать-игуменья сообщает матери Марии свою последнюю волю. Беспokoясь о судьбе Бланш, она говорит: «Я думала поручить её Вашей милости. <...> Во имя послушания. <...> Мать Мария от Воплощения! Я веряю Вам Бланш де Лафорс! Вы в ответе за неё перед Господом!». [[14, с. 79–80](#)].

В кульминации сцены 1 (ц. [91](#)) размеренный речитатив ясно артикулируемых фраз настоятельницы переходит к резкому возгласу: «Мать Мария!» ( $ff$ ), которому предшествует проведение мотива *метафизической тревоги*. Восходящие речитативные фразы вокальной партии настоятельницы в кульминации сцены 1 изложены fortissimo, в соединении с проведением ритмоформулы темы смерти (также  $ff$ ) в оркестровой партии. Артикуляцию декламационных фраз подчёркивает дублирование тонов вокальной партии верхними голосами оркестровой партии.

Ритмо-интонационный комплекс смерти в оркестровой партии сменяет аккордовая тема, вырастающая из унисонов (tutti). Линии голосов «расслаиваются», разворачиваясь в диапазоне от секунды до квинты. Верхний голос аккордово-гармонической темы обрисовывает мелодические контуры темы, которую условно можно назвать «послушание матери Марии» (ц. [91](#), такты 4–13). Мелодический контур вокальной партии настоятельницы дублирует названную тему (умирающая игуменья выражает предсмертную волю, назначая послушание своей помощнице). Инвариантным элементом данной темы является восходящий тетрахорд (a — b — c — d). Кульминация сцены 1 содержит динамическую модуляцию:  $ff$  —  $fff$  —  $p$  —  $pp$ . Последовательное проведение в оркестровой партии ритмоформулы темы смерти и темы послушания матери Марии показано на следующем нотном примере. [Пример 22](#).

Завершающая стадия развития диалогической сцены 1 содержит обращённую к матери Марии реплику настоятельницы: «Вам потребуется твёрдость суждений и

характера, но это именно то, чего ей недостаёт и чем Вы наделены в достаточной степени» (ц. 92). Реплика настоятельницы, отмеченная композиторскими ремарками «très sensible et doux» («очень прочувствованно и нежно»), а также «très intense» («очень напряжённо»), изложена в соединении с вариантным проведением мотива матери Марии, которая отвечает настоятельнице: «Вне всякого сомнения. Вы, как всегда, ясно читаете мои мысли». [14, с. 81]

В оркестровой партии представлено совместное изложение прочувствованно нежных, гибких вокальных фраз настоятельницы и варьируемых элементов мотива матери Марии в партиях медных духовых инструментов. Контрастные по характеру элементы музыкальных характеристик умирающей настоятельницы и её помощницы обнаруживают тонкий, дифференцированный подход Пуленка к обрисовке характеров оперных героинь.

Раздаётся стук в дверь. Мать Мария идёт к двери, пропускает Бланш и выходит. Долгая пауза в оркестровой партии отмечает границу между 1 и 2 сценами 4 картины I действия.

Сцена 2. Тембровый колорит темы *Excessivement lent (pppp)* в партиях струнных и деревянных духовых инструментов в высоком регистре, сопровождаемой композиторской ремаркой: «Бланш опустилась на колени подле кровати» (ц. 94), напоминает об особенностях оркестрового письма в лирико-психологических эпизодах опер 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 в одноимённой опере в партиях струнных инструментов. Вокально-симфоническое письмо Пуленка отличается сходство с названными образцами. Начало сцены 2 (Бланш у кровати больной настоятельницы) показано на следующем нотном примере. [Пример 23](#).

Мелодическая линия вокального соло настоятельницы утратила напряжённость, имевшую место в предыдущей сцене. 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 (ц. 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. [21, с. 321].

В диалоге с Бланш (сцена 2) умирающая монахиня затрагивает основную тему устава монахинь Кармеля, а также одну из основных тем духовной жизни христиан. Это тема бедности и бедных (нищих), о которых говорится в Нагорной проповеди. Умирающая настоятельница говорит Бланш: «Господь славен святыми, героями и мучениками. Но также Он славен и нищими, несчастными бедняками». Игуменья предупреждает Бланш о том, что будущая жизнь монахини пройдёт в самой неприглядной бедности.

Речитативную фразу настоятельницы: «Господь славен святыми...» — сопровождает сквозной тематический комплекс в духе колыбельной песни (*ppp*,  $\frac{2}{4}$ ). Названный комплекс характеризует обобщённый образ *святых и мучеников*, пострадавших во имя

Христа (ц. 97). Музыкальная характеристика обобщённого образа святых и мучеников приведена в следующем нотном примере. [Пример 24](#).

Активное развитие тематического комплекса *святых и мучеников* сопровождается изложением вокальной партии настоятельницы, которая убеждает Бланш в том, что «святые не всегда противостояли искушениям дьявола» (ц. 101, *très rude*,  $\frac{3}{4}$ ). Семантический аспект названного тематического комплекса косвенно связан здесь с обнаружением честолюбивых помыслов жаждущей мученичества матери Марии от Воплощения.

Хоральное изложение в оркестровой партии тематического комплекса *святых и мучеников* в соединении с прощальной фразой настоятельницы, благословляющей Бланш, характеризует духовную жизнь умирающей игуменьи (ц. 104). Жанровый код колыбельной песни допускает ассоциацию с музыкальными образами сна/смерти в вокальном цикле М. Мусоргского «Песни и пляски смерти». Натурально-ладовые гармонические последовательности, изложенные в оркестровой партии, сопровождают выразительную линию вокального соло (мелодизированный речитатив): «Дочь моя, будьте верны Господу... никогда себя не презирайте! Бог охраняет Вашу честь, и в Его руках она находится в полной безопасности. Исполнитесь всем благим. Прощайте, я Вас благословляю». Фрагмент, в котором настоятельница благословляет Бланш, показан в следующем нотном примере. [Пример 25](#).

Сцена 3. Изложение в оркестровой партии оstinатных мотивов темы смерти настоятельницы в синкопированном ритме сопровождает просьбу настоятельницы дать ей новую дозу лекарства. Речитативные фразы настоятельницы (*Subito molto agitato*) изложены в соединении с темой креста в оркестровой партии. Четырёхзвучная тема креста (fis — eis — gis — g) гармонизована секвенцией, состоящей из двух звеньев (ц. 106). [\[14, с. 89\]](#). Интонационный комплекс темы креста приведён в следующем нотном примере. [Пример 26](#).

В оркестровой партии изложен соединённый с гармонической секвенцией начальный оstinатный мотив в синкопированном ритме.

Эпизод *Très violent* (ц. 111) содержит подробные ремарки Пуленка, характеризующие трагические подробности ситуации на сцене. Так, композитор охарактеризовал уверенное профессиональное поведение доктора, отказавшего умирающей в очередной дозе лекарства. «Молчаливый и оживлённый» доктор Жавелино остаётся у изголовья умирающей. [\[14, с. 90\]](#).

Мать Мария от Воплощения, как и доктор, не видит более необходимости потакать просьбам настоятельницы. Она спокойно произносит: «Не беспокойтесь более о нас! Отныне обратитесь к Богу!». [\[14, с. 91\]](#).

«Настоятельница тяжело откидывается на подушку, тотчас же слышатся её предсмертные стоны», — уточняет композитор. Фразы больной свидетельствуют о её отчаянии и потере контроля над речью. Настоятельница говорит, что Бог оставил заботу о ней: «Пусть сначала Бог обо мне позаботится!». [\[14, с. 92\]](#). Мать Мария находит подобные слова бредом. Она считает, что преподобная мать более не в ответе за свои слова.

Декламационно-речитативная вокальная партия матери Марии, содержащая восходящие хроматические подъёмы и нисходящие скачки на широкие интервалы, изложена в соединении с редкими возгласами (стопами) умирающей настоятельницы. В басовых голосах оркестровой партии доминируют тревожные восходящие полутоновые мотивы в оstinатном ритме.

Развитие музыкальной драматургии в 4 картине достигает кульминации в эпизоде пророческого видения умирающей (ц. [113]–[115]). Этот эпизод отмечен следующей ремаркой композитора: «Настоятельница приподнимается на своём ложе. У неё останавливается взгляд, и, когда она замолкает, у неё отпадает нижняя челюсть». [14, с. 94–95].

«Мать Мария от Воплощения! Мать Мария! Я видела нашу часовню пустой и разграбленной. Алтарь разбит пополам. Солома и кровь на монастырских плитах... Ах, ах! Бог нас покидает, отвергает!» — восклицает умирающая игуменья.

Прерывистые вокальные фразы, изложенные краткими хроматическими мотивами (*ff*), сопровождает проведение темы страха (*ff*). Хроматические последовательности аккордов, состоящих из крупных длительностей в средних голосах оркестровой ткани, представляют собой элементы оркестровой темы *метафизической тревоги*.

Многослойная оркестровая вертикаль складывается из контрастных элементов. Развитие самостоятельных голосов в аккордовых последовательностях и появление оstinатных мотивов в басовых голосах сопровождают эмоционально насыщенный речитатив с восходящими хроматическими подъёмами в партии матери Марии. Симфоническое развитие музыкальной ткани включает варьированное проведение тем *смерти* и *метафизической тревоги*, а также разработку мотива матери Марии (ц. [114]–[115]).

Патетический эпизод *Subito molto agitato* 3 сцены (ц. [116]) также находится в зоне кульминации 4 картины. «Какая разница, что я говорю! Я не владею больше языком. <...> Отчаяние сковывает моё лицо, как восковая маска. Я не могу сорвать её...» — громко жалуется умирающая настоятельница. [14, с. 96].

Краткие речитативные фразы вокальной партии настоятельницы, чередуемые с патетическими возгласами в высоком регистре (*fff*), изложены в соединении с мотивом секвенции в партиях виолончелей и тремоло струнных инструментов (*tutti*) в оркестровой партии. Атмосферу безысходности усиливают продолжительные паузы.

В музыкальном воплощении предсмертных страданий настоятельницы «Пуленк достигает высот трагедийного накала бредовых видений царя Бориса», как справедливо отметила Г. Т. Филенко. [22, с. 208].

Сцена 4. Заключительную 4 сцену 4 картины I действия открывает реминисценция (*ff*) темы смерти из оркестрового вступления к 4 картине в переменном метроритме ( $\frac{4}{4} - \frac{3}{4}$ ). Названная тема изложена в соединении с мелодизированным речитативом вокальной партии матери Марии. Развитие вокальной партии в переменном метроритме, в высоком регистре, включает репетиции тонов, чередуемые с напряжёнными ходами на кварту. Повтор «на расстоянии» оркестрового вступления отмечает заключительную стадию развития I действия, а также выполняет в опере функцию симфонического обобщения музыкального материала 4 картины.

Настоятельница безуспешно пытается оспорить распоряжения матери Марии, которая отменила ежедневную встречу настоятельницы с сестрами-монахинями. Действие матери Марии вызвало сильное душевное потрясение настоятельницы.

Ритмоформула темы смерти настоятельницы с ямбической стопой ( $\frac{3}{4}$ ) возникает перед появлением композиторской ремарки: «Услышав слова матери Марии, настоятельница зовёт её громким голосом» (ц. [117], такт 5). [14, с. 98].

Интонационно-выразительные формы, создающие изменчивую картину эмоциональных состояний героев, формируются композитором в процессе «фиксации всё новых и новых интонационных нюансов различной степени напряжения» (выражение Б. Асафьева).



Развитие интонационно-драматургической фабулы вокальной партии настоятельницы достигает наивысшего напряжения в момент её отчаянных и бесполезных попыток отменить распоряжения матери Марии. Резкие восходящие интонации восклицаний и нисходящих мелодических скачков на широкие интервалы характеризуют развитие мелодической линии; движение мелкими длительностями составляет главную особенность изложения мелодической линии в партии настоятельницы.

Финальную кульминацию сцены 4 (ц. [118]) отмечает внезапный динамический переход (*subito pp — ff*), совпадающий с проведением непрерывной хроматической последовательности изложенных крупными длительностями аккордов с форшлагами. Звучание аккордов *fortissimo* подобно резким ударам. Долгая пауза в вокальной партии настоятельницы и внезапный динамический спад (*ff — p*) совпадают с ремаркой Пуленка: «Настоятельница снова падает». Мучительные стоны умирающей композитор выразил нотацией, фиксирующей приблизительную высоту тонов; эти тоны сопровождает ремарка *râlant* («хрипло»). [14, с. 98].

В приоткрывшуюся дверь, как сомнамбула, входит Бланш и застывает на пороге, словно окаменев. Появление Бланш сопровождает оркестровая тема *Très doux et expressif*, складывающаяся из закруглённых фраз в виде нисходящих мелодических арабесок. Нежно и выразительно звучащая в широком диапазоне тема *Bien calme* (ц. [119]) содержит ритмически трансформированные восходящие «шаги» на секунду.

Мать Мария направляет Бланш к кровати настоятельницы, и Бланш становится на колени подле изголовья умирающей. Настоятельница кладёт руку ей на голову и начинает произносить благословение, но задыхается. Делая усилие, она произносит: «Прошу прощения... смерть... страх смерти...». Она падает мёртвой.

В час смерти настоятельницы, благодаря властному движению её души, произошло некое подобие мистического обмена судьбами: настоятельница, «полностью ощутив себя в милосердии Христовом» (выражение Бернаноса), приняла на себя судьбу Бланш.

В звуковом пространстве финальной сцены 4 картины I действия происходит духовное сверхъестественное действие передачи благодати Святого Духа. Очередное вторжение ритмоформулы темы смерти (ц. [120]) в характере императива совмещено с началом развития нового «ритмического персонажа» — скрыто-двухголосного остигатного мотивного комплекса, изложенного ровными длительностями (восьмые) в басовых голосах музыкальной ткани. Данную лейтмотивную ритмоформулу Пуленка назвал «ритмом смерти настоятельницы». Ритмо-интонационная формула темы смерти выполняет в опере функции музыкально-драматургической «рифмы» и симфонического обобщения; она получает широкое развитие в оркестровом вступлении к финальной 4 картине III действия. Проведение в оркестровой партии ритмоформулы темы смерти образует соединение с речитативной фразой вокальной партии матери Марии, которая отмечает неблагоприятность поведения настоятельницы в последние минуты жизни. Чёрствость характера матери Марии — элемент психологической характеристики помощницы настоятельницы. Развитие её характера показано композитором в пространстве сцены смерти игуменьи. Смыслом названной сцены является отражение реальной духовной жизни.

Восходящие последовательности аккордовых вертикалей в оркестровой партии задают размеренный ритм движения звуковой ткани. Акцентирование верхних тонов, обрисовывающих восходящий хроматический пентахорд (*gis — a — b/h — c/cis — d*),

усиливает психологическое напряжение данного эпизода, отмечая то духовное напряжение, которое переживала умирающая.

Момент духовного действия настоятельницы передаёт звучание долгой паузы с фермой. Пауза является важнейшей семантической единицей звуковой ткани «Диалогов кармелиток», её неотъемлемым «параметром экспрессии» (определение В. Н. Холоповой).

Проведение лейтмотива страха ( $p$  —  $pp$  —  $ppp$ ) в эпизоде *Très calme* (ц. 121) представлено в максимальном ритмическом увеличении. Появление лейтмотива страха в оркестровой партии совпадает с попыткой Бланш бессвязно выразить интуитивно понятное ей сакральное действие, совершённое умирающей настоятельницей.

Принципом, организующим звуковое пространство рассматриваемой сцены, является динамика. Внезапным динамическим контрастом ( $ppp$  —  $ff$  —  $pp$ ) сопровождается переход к заключительным тактам I действия (ц. 122). Многозвучная гармоническая вертикаль преобразуется в унисоны — мелодически залигованные тоны. В финале I действия звучат три монотонных удара погребального колокола (на сцене).

## 1 КАРТИНА II ДЕЙСТВИЯ

Данная картина состоит из двух сцен. Оркестровое вступление *Très calme* к 1 сцене 1 картины II действия содержит контрастное сопоставление двух тем: *монашеского послушания* и *метафизической тревоги*. Тема *монашеского послушания* обладает изысканным ритмическим рисунком; она основана на нисходящем фригийском тетраорде ( $g$  —  $f$  —  $es$  —  $d$ ). Данная тема изложена в партиях струнных инструментов ( $f$ ), в виде ритмо-интонационной формулы, образующей имитацию исходного мотива в квинту. Имитационно-полифоническая ладово-мелодическая горизонталь темы *монашеского послушания* ( $ff$ ) и аккордово-гармоническая вертикаль темы *метафизической тревоги*, исполняемой духовыми инструментами и арфой ( $ppp$ ), формируют звуковое пространство оркестрового вступления ко 2 картине II действия. Последовательное соединение тем *монашеского послушания* и *метафизической тревоги* показано в следующем нотном примере. [Пример 27](#).

Сцена 1. В часовне монастыря сёстры-послушницы Констанция и Бланш, находясь у гроба настоятельницы, несут ночную службу. Контрастное сопоставление тематических комплексов отличает композицию данной сцены: чередуясь, следуют одна за другой фразы канона заупокойной службы. Вокальная партия Констанции, читающей о Лазаре, изложена в соединении с лаконичными линейно-мелодическими формулами в оркестровой партии, основанными на фригийском тетраорде. Фрагмент заупокойной молитвы у гроба настоятельницы показан в следующем нотном примере. [Пример 28](#).

Вокально-речитативные фразы заупокойной молитвы, произносимые Бланш, изложены в соединении с варьированным проведением аккордовой темы *метафизической тревоги* в партиях струнных и духовых инструментов низких тембров ( $ppp$ ). Тембровая окраска названной темы напоминает звучание органа ( $\frac{3}{4}$ , ц. 2).

Выявляя интонационные истоки духовной музыки Пуленка, исследователь Ж. Сольте установил связь последней с традицией католических песнопений и обосновал

происхождение вокальной «мелопеи» ладово-мелодического склада от григорианского пения. [5, с. 22].

Фразы «*dona requiem, et locum indulgentiae. Amen*» (окончание чиноотпевания) образуют вокальный дуэт «согласия» в соединении с выдержанными педалями в партиях духовых инструментов (*ppp*). Основу развития оркестровой партии составляет вертикально-гармоническая проекция ладово-мелодических формул из вокального дуэта.

Звучание колокола (на сцене) увеличивает объём и плотность звучания аккордово-гармонической темы *метафизической тревоги*. Долгая пауза с фермой (*un très long silence*) в вокальной партии Бланш и в оркестровых партиях отмечает границу между 1 и 2 сценами 1 картины II действия.

Прерывая чтение молитвы, Бланш останавливается глазами на мёртвом теле настоящей женщины. Встав с колен, она направляется к двери, встречая на пороге входящую мать Марию.

2 сцена 1 картины II действия. Краткие реплики-восклицания в речи Бланш обнаруживают её страх и растерянность. Партия Бланш изложена в соединении с короткими мотивными формулами, которые украшены форшлагами (*staccato*) в партиях струнных и высоких деревянных духовых инструментов.

Названные мотивы изобразительного характера, вступающие в соединение с изложением вокальных фраз матери Марии, отмечены композиторской ремаркой «*mystérieux et inquiet*» («таинственно и тревожно»). Речитативные мелодические формулы сольной партии матери Марии включают вопросительные и утвердительные интонации; в изложении вокальной партии Бланш доминирует речевое интонирование лаконичных фраз, прерываемых паузами. «Внутреннее действие» передаёт изменения эмоционально-психологических состояний матери Марии и Бланш.

На первом плане музыкально-драматургического развития находится эмоционально-психологическая характеристика образа матери Марии от Воплощения. Лишь на короткое время вокальная речь этой решительной и суровой монахини смягчается; изменяется и характер изложения её вокальной партии: строение речитативных фраз становится мелодически развёрнутым, оркестровая партия (*pp*) отмечена композиторской ремаркой «очень нежно» (ц. 7). [14, с. 106].

Назидательный и строгий тон речи матери Марии проявляется как в структуре интонационных формул, так и в ритмическом рисунке её вокальной партии. Настойчивые повторы слов на одной и той же высоте и в единообразном ритме (триоли) и динамические контрасты в оркестровой партии (*p — subito f*) передают психологический настрой матери Марии, не желающей принимать во внимание причину страха Бланш (ц. 8). [14, с. 107].

Оркестровая партия содержит проведение тематических элементов четырёхдольной ритмоформулы темы *смерти настоятельницы*, варьируемого тематического комплекса *страха* (ц. 9–10), а также элементов темы *монашеского послушания*. [14, с. 108]. Имитационная мелодическая формула последней из названных тем выполняет функцию интонационного обобщения музыкального смысла 2 картины. Тема *монашеского послушания* вступает в соединение с вокальной партией матери Марии, властно направляющей Бланш к двери со словами: «Держитесь смелее».

## I ИНТЕРЛЮДИЯ II ДЕЙСТВИЯ

Данная интерлюдия между 1 и 2 картинами II действия содержит сценическое действие, которое происходит на авансцене, перед опущенным занавесом. Констанция держит в руках крест из цветов; у Бланш также в руках цветы.

В интерлюдии условно можно различить три раздела; динамический план развития музыкальной ткани выдержан в диапазоне тихого звучания ( $p$  —  $pp$  —  $ppp$ ). Исключение составляет зона кульминации, в которой Констанция пытается объяснить Бланш причину «неблаговидной» смерти настоятельницы. В названном эпизоде интенсивность динамического развития достигает максимальных параметров ( $f$  —  $ff$ ).

В оркестровой партии I интерлюдии *Très calme* (ц. 11–17) II действия получают развитие ритмоформула темы смерти и хоральный тематический комплекс — обобщённый звуковой символ скорби. Названные элементы интонационно-драматургической сферы метафизической тревоги и страха смерти обрамляют музыкальную форму I интерлюдии II действия. Последовательное проведение названных тематических элементов показано на следующем нотном примере. [Пример 29](#).

В развитии «внутреннего действия» I интерлюдии доминирует вокальная партия Констанции, в изложении которой мелодизированный речитатив чередуется с распевом фраз широкого дыхания. Вокальная партия Бланш, ведущей беседу с Констанцией, изложена в соединении с интонационно-драматургическим комплексом *экзистенциальных вопросов и молитвенных обращений к Богу*. Соединение элементов вокальной партии Бланш и названного комплекса показано на следующем нотном примере. [Пример 30](#).

На смену начальному предмету беседы Бланш и Констанции, приготовивших крест из цветов для убранства могилы настоятельницы, приходит другой предмет; обмен фразами о кресте из цветов завершается предположениями послушниц о кандидатуре новой настоятельницы и разговором о предназначенном для неё букете. Констанция выражает надежду на то, что мать Мария от Воплощения займёт место умершей игуменьи. Бланш иронично спрашивает: «И Вы думаете, что Господь сделает всё по Вашему хотению?»

Ответ Констанции обнаруживает её глубокое понимание реальной духовной жизни: «Почему же нет? То, что мы называем случаем, — это, возможно, является божественной логикой...». [\[14, с. 111\]](#).

Речитативный склад вокальной партии Констанции передаёт волнение, с которым она размышляет о жизни и смерти: краткие фразы, изложенные в хроматическом ладу, в переменном ритме, прерываются паузами; вторая фраза завершается интонацией вопроса. Особенности вокальной речи Констанции показаны в следующем нотном примере. [Пример 31](#).

Центральный раздел I интерлюдии (ц. 15) содержит кульминацию диалога Бланш и Констанции, рассуждающих о мучительной, неблагоприятной смерти настоятельницы: «Да, это должна была быть чья-то другая смерть, которой должен был умереть кто-то другой. Для неё это очень недостойная смерть». [\[14, с. 111–112\]](#).

Видя непонимание Бланш, Констанция объясняет, что настоятельница, возможно, «взяла на себя» чью-то чужую смерть (ц. 16). Это духовное действие настоятельницы, потребовавшее от неё высшего напряжения сил, Констанция передаёт понятными для Бланш фразами: «Это значит, что когда придёт час смерти той, другой, то она удивится лёгкости и удобству, с какими это произойдёт». [\[14, с. 113–114\]](#).

Объяснение Констанции о «взятии на себя» чужой смерти изложено в соединении с оркестровой темой Бланш (*pp*); тема Бланш проведена дважды, в виде секвенции (второе проведение дано тоном выше, также *pianissimo*). Композитор раскрыл смысл происходящего, указав проведением темы Бланш на то, что настоятельница «взяла на себя» смертельный страх Бланш.

Завершающая стадия развития I интерлюдии (ц. 17) содержит резюме Констанции, обнаруживающее глубокое понимание ею смысла монашеского служения. Три вокальных фразы Констанции в завершении диалога, отмеченные динамическими оттенками *pp* — *mf* — *pp*, изложены в переменном ритме ( $\frac{5}{4} - \frac{4}{4} - \frac{3}{4} - \frac{4}{4}$ ), который отмечает время произнесения слов в музыке. Прерываемые короткими паузами гибкие ариозно-речитативные фразы содержат нисходящие ходы на кварту и тритон, а также заключительный восходящий ход на сексту. Долгая пауза, разделяющая окончание последней вокальной фразы и заключительный вопрос героини («Кто знает?»), изложена в соединении с тематическим комплексом *экзистенциальных вопросов и молитвенных обращений к Богу*. Названный комплекс сменяет ритмоформула темы смерти. В оркестровой партии заключительных тактов I интерлюдии II действия изложено проведение хорального тематического комплекса как обобщённого символа скорби. Интерлюдии завершают два удара колокола на сцене (*ppp*), обрамляющие её музыкальную форму.

В масштабе всей оперы I интерлюдия является важным в семантическом плане композиционным разделом, содержащим глубокое музыкально-психологическое истолкование Констанцией духовного действия настоятельницы.

## 2 КАРТИНА II ДЕЙСТВИЯ

Лаконичное оркестровое вступление *Andante* (ц. 18–19) исполняется при опущенном специальном занавесе на сцене, изображающей залу капитула. С поднятием занавеса завершается церемония принесения монахинями монастыря обета новой настоятельнице.

Музыкальная характеристика благородного, решительного характера и христианского мировоззрения новой игуменьи, представленная в оркестровом вступлении ко 2 картине II действия, состоит из двух тематических комплексов; их разделяет вариантное проведение основного элемента темы *социальных трансформаций* в переменном ритме (ц. 18, такты 5–8). Каждый из названных тематических комплексов содержит интонации начальных фраз последующей арии настоятельницы.

В оркестровом вступлении фразы первого тематического комплекса образованы волнообразным движением верхних голосов (*legato*) многоголосной мелодизированной фактуры; в нижних голосах, в партиях виолончелей и контрабасов (*pizzicato*) изложен прерывистый басовый голос (*pp*). Начало оркестрового вступления к арии новой настоятельницы показано на следующем нотном примере. [Пример 32](#).

После проведения темы *социальных трансформаций* в оркестровом вступлении изложен второй тематический комплекс музыкально-психологической характеристики настоятельницы. Названный комплекс основан на соединении двух структурных элементов: ритмо-интонационной формулы в остром пунктирном ритме (восьмая с точкой и две тридцатьвторых) и двух восходящих ходов на кварту. Второй тематический

комплекс из оркестрового вступления к арии настоятельницы приведён в следующем нотном примере. [Пример 33.](#)

За оркестровым вступлением следуют четыре сцены 2 картины II действия.

Сцена 1. «Мои дорогие дочери, мне ещё нужно сказать вам о том, что мы, к несчастью, лишились нашей матушки [настоятельницы] в тот момент, когда она нам наиболее необходима», — говорит новая настоятельница — госпожа Лидуан.

Начальное изложение вокальной партии в арии новой настоятельницы (ц. 20) представляет собой соединение широко распеваемых мелодических фраз, имеющих индивидуальную ритмическую организацию ( $\frac{3}{4} - \frac{4}{4} - \frac{3}{4} - \frac{2}{4} - \frac{4}{4} - \frac{3}{4} - \frac{2}{4}$ ). Развитие в вокальной партии настоятельницы интонационно-ритмических элементов из оркестрового вступления к данной арии показано на следующем нотном примере. [Пример 34.](#)

Мелодическая линия партии настоятельницы включает репетиции тонов псалмодированного речитатива, эмоционально насыщенных скачков на широкие интервалы, экспрессивного арпеджированного движения по тонам уменьшенного септаккорда, а также по тонам хроматического звукоряда. Развитие вокальной мелодической линии в партии настоятельницы показано в следующем нотном примере. [Пример 35.](#)

В кульминации 2 картины II действия (f) в арии настоятельницы доминируют нисходящие интонации скорби в соединении с мелодическими оборотами, свойственными народной французской музыке (ц. 26). Фрагмент кульминации 2 картины II действия приведён в следующем нотном примере. [Пример 36.](#)

Настоятельница говорит монахиням о необходимости проявлять терпение и примирение с окружающей реальностью вместо храбрости, которая «более подобает королям и принцам»: «Мы всего лишь бедные женщины, собравшиеся для молитвы. Отринем всё, что может нас отвлечь от молитвы. Даже мысль о возможности, о радости мученичества. Молитва — обязанность, а мученичество — награда». [14, с. 121].

В приведённом выше разделе речи настоятельницы оркестровая партия выполняет драматургическую функцию истолкования эмоционально-психологического подтекста происходящего: слова настоятельницы сопровождается громкое проведение мотива матери Марии от Воплощения. Это проведение (*fortissimo*) названного мотива отмечает внутреннее несогласие матери Марии с высказыванием мадам Лидуан. Желание мученичества доминирует в сознании матери Марии.

К проведению второго тематического комплекса из оркестрового вступления в арии присоединяются элементы темы *социальных трансформаций* и остигатный двухголосный комплекс темы *смерти*, изложенный равными длительностями; верхний голос данного комплекса движется по тонам аккордов в широком расположении (арпеджио); нижний голос сохраняет ритмоформулу темы *смерти*. Автономный остигатный мотивный комплекс темы *смерти*, изложенный равными длительностями (четверти) в партиях струнных и деревянных духовых инструментов низких тембров, образует нижний пласт многоголосной музыкальной ткани (ц. 28). Фрагмент, обобщающий развитие интонационных элементов арии настоятельницы, приведён в следующем нотном примере. [Пример 37.](#)

Оркестровый мотив матери Марии, сопровождающий окончание вокальной партии (ария настоятельницы мадам Лидуан), обнаруживает подтекст происходящего. Помощница настоятельницы не разделяет идеи мирного сосуществования ордена и политических действий власти якобинцев, о которой говорит новая глава общины.

Завершающий раздел арии настоятельницы изложен в соединении со вторым тематическим элементом из оркестрового вступления к данной арии, который получает

активное развитие в оркестровой партии. Названный тематический элемент изложен в совместном проведении с мотивом матери Марии. Окончание арии настоятельницы ясно обнаруживает внутренний протест матери Марии, которая иначе понимает цель монашеского служения. Семантический контрапункт является вектором развития музыкального смысла в 1 сцене 2 картины II 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 генерирует семантически обобщенный музыкальный образ скорби.

Сцена 3. Коллективная молитва монахинь *Ave Maria* (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. Фрагмент молитвы *Ave Maria*, завершающий 3 сцену 2 картины II действия, показан на следующем нотном примере. [Пример 38](#).

## II ИНТЕРЛЮДИЯ II ДЕЙСТВИЯ

II интерлюдия между 2 и 3 картинами II действия *Molto agitato* (ц. [36–41](#)) содержит сценическое действие. В интерлюдии условно можно выделить три сцены, непрерывно следующие одна за другой. В начале первой сцены варьированное оркестровое изложение сквозного тематического комплекса *мирной обители* (*ff*) 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.

Сцена 2. В лаконичном оркестровом эпизоде *Subito très calme* 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 мадам Лидуан; музыкальная речь преподобной матери сохраняет интонационную общность с атмосферой её развёрнутой арии (начало 2 картины II действия).

Аккордовое проведение темы *экзистенциальных вопросов и молитвенных обращений к Богу* в переменном ритме сопровождает партию настоятельницы, направляющей мать Марию находиться поблизости от Бланш во время её встречи с братом (ц. [40]).

Сцена 3. Заключение фразы настоятельницы дополняет полифоническое соединение тематических комплексов из характеристики образа матери Марии и остинатного «ритмического персонажа» темы *смерти*. II интерлюдия завершает варьированный повтор второго тематического комплекса музыкально-психологической характеристики образа новой настоятельницы. Энергичная и решительная ритмоинтонационная формула этого тематического элемента отмечена композиторским указанием *très brillant (ff)*. [14, с. 132]. Долгая пауза (полный такт) и мотивный комплекс темы смерти (*fff*) обозначают границу между II интерлюдией, содержащей действие на сцене, и оркестровым вступлением к 3 картине II действия. [14, с. 133].

## ОРКЕСТРОВОЕ ВСТУПЛЕНИЕ К 3 КАРТИНЕ II ДЕЙСТВИЯ

Оркестровое вступление к 3 картине II действия *Très calme* (ц. [42]) выполняет функцию трансформации «внутреннего действия». [14, с. 133]. Данный раздел исполняется при опущенном занавесе перед началом 3 картины II действия.

Продолжительность звучания оркестрового вступления к 3 картине II действия составляет 3'45". Звуковое пространство данного вступления является узловой точкой «внутреннего действия». Крайние части простой трёхчастной формы содержат варьированное развитие тематического комплекса *La Grâce*. Средний раздел В, состоящий из 8 тактов (*fff*), основан на развитии темы *передачи благодати*.

Музыкально-драматургические функции оркестрового вступления *Très calme* 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* с участием ударных инструментов (большой барабан, литавры). Раздел А (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 ком-



плекса благодати, состоящую из последовательности восходящих интервалов: малая терция, чистая квинта и большая секунда (а — с — g — а), утверждают четыре повтора данной темы оркестровым *tutti* (*ff*).

Раздел В (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 варьируемый элемент мотивного комплекса *экзистенциальных вопросов и молитвенных обращений 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 С (тт. 21–31) сопровождается выразительное соло большого барабана, к которому присоединяются тамтам и другие ударные инструменты. В гармоническом облике темы *благодати* доминируют резкие диссонантные созвучия, включающие переченья в голосоведении. В разделе *Très calme* II интерлюдии II действия композитор усилил драматическое напряжение методом введения форшлагов перед аккордами, а также с помощью использования контрастных динамических оттенков (*pp* — *ff*). Свободное обращение Пуленка с диссонансами в музыкальной ткани допускает аналогию с техникой музыкального письма К. Монтеверди — композитора, музыка которого послужила Пуленку образцом при создании «Диалогов кармелиток».

### 3 КАРТИНА II ДЕЙСТВИЯ

Непрерывное вокально-симфоническое развитие действия 3 картины условно можно разделить на две сцены. Изложение нового музыкального материала, смена темпа и динамики, а также паузы отмечают условную границу между 1 и 2 сценами; кроме того, названную границу определяет смена ситуации (уход Шевалье и появление матери Марии рядом с Бланш).

Сцена 1 *Très calme* (ц. 42–46) представляет собой диалог Шевалье и Бланш, состоящий из трёх разделов.

В начале диалога Шевалье выразил удивление перемене, которая произошла в облике Бланш, в её манере держаться. Шевалье отметил принуждённый тон её приветствия. Пытаясь убедить брата в ошибочности его впечатления, Бланш пояснила: «Я не в состоянии более испытывать счастье от радостной и свободной жизни вне монастыря. Я здесь счастлива». [14, с. 137–138].

В начале диалога Шевалье и Бланш возникла ситуация психологической дисгармонии; Пуленк раскрыл смысловой подтекст происходящего методом переключения на первый план драматургического развития музыкального тематизма, сосредоточенного в выразительной оркестровой партии. Композитор так определил психологическую атмосферу данного диалога: «Я нашёл точную температуру для дуэта брата и сестры. Смесь тревожного беспокойства и нежности». [7, с. 785].

Элементы вокальной партии Шевалье содержат декламационно-речевые интонации, чередование репетиций тонов и интонаций вопроса (восходящие ходы на кварту). Партия тенора изложена в соединении с темой *прощания Шевалье и Бланш*, мелодические формулы которой дублируются в средних голосах оркестровой партии. В голосах оркестра звучит то же волнение, что и в душе героя. Начальная тема диалога состоит из контрастных ритмо-интонационных комплексов: лаконичный нисходящий мотив с ямбическим затактом — синкопированная ритмоформула — составляет рельеф пульсирующего в синкопированном ритме аккордового комплекса, задающего равномерное ритмическое движение. Автономные оstinатные мотивы, равными длительностями движущиеся по полутонам в басовом голосе, являются элементами полифонизации фактуры (ц. 42–44). Фрагмент начального раздела диалога Шевалье и Бланш показан на следующем нотном примере. [Пример 39](#).

Тема *прощания Шевалье и Бланш* — вторая оркестровая тема диалога, сопровождающая изложение партии Бланш. Мелодический рисунок названной темы обладает сходством с мелодическим обликом партии Шевалье (вплоть до прямых интонационных совпадений). Как и начальная тема диалога, тема *прощания Шевалье и Бланш* содержит затактовый восходящий ход на малую секунду, в пунктирном ритме. Вокальная партия Бланш и тема *прощания Шевалье и Бланш* в оркестровой партии показаны в следующем нотном примере. [Пример 40](#).

Шевалье убеждён, что Бланш не свободна от страха, свойственного её натуре. Он замечает: «Вы не властны противостоять природе». Бланш отвечает уклончиво: «Разве жизнь кармелитки Вам представляется такой, что она непременно должна соответствовать природе?». [\[14, с. 139\]](#).

Данный фрагмент диалога (*Très calme*, ц. 46) сопровождает проведение в оркестровой партии мотива матери Марии (*pp*), который повторён дважды. Можно предположить, что Бланш уклоняется от откровенного разговора с братом, помня о молчаливом присутствии матери Марии, которое в известной степени объясняет скованность поведения Бланш и смысл всего ею сказанного.

Психологически напряжённые моменты диалога сосредоточены в непрерывной последовательности эпизодов *molto agitato* (ц. 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 (5 тактов до ц. 48). Появление названного тематического элемента, обнаруживая развитие «внутреннего действия» оперы, предшествует проведению темы *благодати* (ц. 48). В полифоническом соединении с партией Шевалье данная тема обобщённо характеризует доминирующий аспект психологического состояния Бланш; партия героини отмечена ремаркой «очень выразительно». [\[14, с. 140\]](#).

Переходя к главной цели визита в монастырь, Шевалье произносит: «У меня перед глазами находится отец, один среди своих слуг...». Шевалье надеется, что его предстоящий отъезд и беспокойство отца послужат достаточным основанием для того, чтобы Бланш покинула монастырь и возвратилась домой.

Бланш пытается найти объяснение своему нежеланию исполнить волю отца и брата: «Вы думаете, что меня здесь держит страх...». Шевалье продолжает: «Или боязнь

перед страхом. Этот второй страх едва ли достойнее первого. Необходимо преодолеть страх опасностью так же, как рискуют, идя на смерть. В этом и состоит истинное мужество». [14, с. 141].

Центральный раздел диалога Шевалье и Бланш включает последовательность из трёх контрастных эпизодов: *Très calme* (ц. 49), *Molto agitato* (ц. 50) и *Très calme et tendre* (ц. 53–54), в которых Пуленк выявил различия обыденного сознания и «светского» поведения Шевалье и религиозного образа жизни Бланш, ставшей монахиней. 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 смысловой доминанте диалога брата и сестры. Бланш восклицает: «Ах, почему Вы хотите, чтобы снова, словно яд, поселился во мне страх? От этого я едва не погибла... Я действительно сильно изменилась...». [14, с. 143–144].

Смысл слов главной героини усиливает проведение в оркестровой партии темы *психологических противоречий Шевалье и Бланш*. Данная тема изложена крупными длительностями, в виде аккордовой последовательности C — A — Fis — G — C, с неразрешённым модулирующим аккордом в кадансе и содержит динамическую модуляцию ff — pp (ц. 55). Тема *психологических противоречий Шевалье и Бланш* обнаруживает боязливое замешательство героини, которую ставит в тупик вопросительная фраза Шевалье: «Страха для Вас больше не существует?».

Смысловой подтекст уклончивого ответа Бланш («Здесь ничто не может причинить мне вреда») обнаруживает оркестровое проведение тематического комплекса *страха* (fp). Бланш напрасно пыталась показаться брату бесстрашной: варьированный повтор тематического комплекса *страха* в оркестровой партии обнаруживает показную храбрость Бланш. Проведение названного комплекса сопровождается фразой Шевалье: «Ну что же, очень хорошо, прощайте, моя дорогая» (ц. 56).

Развитие диалога вступает в стадию финальной кульминации. «Ах! Не покидайте меня, столь учтиво прощаясь! Увы, Вы так долго мне сочувствовали, что теперь не можете просто выразить мне уважение, словно кому-либо из Ваших друзей! <...> Я всегда относилась к Вам с нежностью, но я больше не “зайчонок”. Теперь я монахиня-кармелитка. Я буду страдать за Вас и прошу почитать меня как соратницу в борьбе... Так как мы будем сражаться, каждый по-своему... И мой путь так же полон опасности, как и Ваш».

Шевалье останавливает на Бланш продолжительный взгляд, затем выходит. Бланш, чтобы не упасть, держится за решётку.

В финальной лирико-драматической кульминации диалога Шевалье и Бланш, *Molto agitato* (ц. 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 последовательностей хроматических созвучий, не имеющих определённого тонального наклонения.

Реплика Шевалье, с горечью отметившего «жесткость» упрёка Бланш (в готовности брата поспешно завершить встречу), изложена в соединении с проведением патетической темы *прощания Шевалье и Бланш*.

Момент крушения надежды Шевалье на возможность убедить Бланш возвратиться к отцу отмечен применением «красноречивой» паузы с фермой *long silence* (1 такт до

ц. 59). Фрагмент кульминации диалога Шевалье и Бланш в 3 картине II действия показан в следующем нотном примере. [Пример 41](#).

Тайна неудавшегося притворства Бланш была сохранена в любящих сердцах брата и сестры; эту тайну Шевалье унёс с собой, покинув Бланш навсегда.

Патетически-взволнованные интонации партии главной героини образуют единое звуковое пространство с реминисценцией темы *прощания Шевалье и Бланш*.

В драматической финальной кульминации диалога доминируют тихие звучности (*ppp — pp — mf — f — p — pp — ppp*). В заключительных фразах слово «борьба» в партии Бланш отмечено ремаркой «portando» (скользящий переход от одного звука к другому, без точной фиксации их высоты). Просодия с элементами *glissando* в диапазоне нисходящей малой сексты передаёт психологическую неуверенность, растерянность Бланш, которая осознаёт иллюзорный характер собственных горделивых уверений. В момент молчаливого ухода Шевалье в оркестровой партии проведён тематический комплекс *страха*, характеризующий психологическое состояние Бланш.

Сцена 2 (ц. 61–62) содержит новый аспект музыкально-психологической характеристики матери Марии, которая не испытывает сочувствия к Бланш, раскаявшейся в своей гордыне.

Проявляя формальную учтивость, мать Мария произносит: «Крепитесь, сестра Бланш». Бланш отвечает: «Ах, матушка, разве я не солгала? Разве я не знаю, кто я есть? Увы, их жалость ко мне невыносима, да простит мне Господь. Их нежность терзает мне душу. Буду ли я для них всегда только ребёнком? <...> Я была гордой и буду наказана». [\[14, с. 150\]](#).

Мать Мария отвечает: «Существует лишь один способ усмирить гордость — это возможность вознестись над ней, став выше. <...> Сохраняйте достоинство».

Чередование отдельных фраз в вокальных партиях обнаруживает глубокое различие характеров монахинь. Мелодические формулы горестной, взволнованной и искренней речи Бланш (интонации вопроса, широкие восходящие скачки на октаву, прерываемые короткими паузами, *ff*) контрастно оттеняет рисунок вокальных фраз в партии матери Марии, содержащих внезапные динамические спады (*fff — pp*).

В резюмирующей фразе матери Марии о возможном способе победить гордость («став над ней») 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 (*ff*), советующей Бланш «сохранять достоинство», содержит неожиданный угловатый восходящий скачок на широкий интервал, который характеризует искусственный пафос в тоне речи матери Марии.

Музыкальный материал в оркестровой партии финала 3 картины II действия объединяет тематические элементы семантически контрастных интонационно-драматургических сфер оперы: благодати и метафизической тревоги/страха смерти. Сфере благодати (*La Grâce*) составляет контрастное противопоставление интонационно-драматургическая сфера метафизической тревоги и страха смерти. Варьированное изложение (*fff*) тематического комплекса благодати образует антиномичное соединение с неподвижным органическим пунктом в басовых голосах оркестровой партии. В кадансе, на фоне проведения темы *благодати*, «застывает» многозвучный, украшенный аккордовым форшлагом, диссонирующий аккордовый комплекс темы *смерти* (*ff*), исполняемый оркестровым *tutti*, с участием расширенной группы ударных инструментов. [\[14, с. 150\]](#).

## ОРКЕСТРОВАЯ ИНТЕРЛЮДИЯ МЕЖДУ 3 И 4 КАРТИНАМИ II ДЕЙСТВИЯ

Оркестровая интерлюдия состоит из двух синтаксически сходных фраз. Первая фраза изложена в виде монодии, в ладу модального типа, в партии солирующего кларнета. Вторая фраза представляет собой последовательность многозвучных вертикально-гармонических созвучий (*tutti, pp*), изложенную в высоком регистре. Заключительная нисходящая фраза солирующего кларнета в натуральном минорном ладу утверждает доминирующее значение ладово-мелодического принципа в композиции оркестровой интерлюдии между 3 и 4 картинами II действия.

### 4 КАРТИНА II ДЕЙСТВИЯ

Данная картина состоит из семи сцен. «Архангелская ладовость» лаконичного оркестрового вступления *Très calme et recueilli* ( $\frac{4}{4}$ ), продолжительностью звучания 45", утверждает значимость ладово-мелодического начала в музыкальном языке оперы Пуленка.

Сцена 1. В ризнице монастыря каноник причащает монахинь; он сообщает, что изгнан со службы новой властью и должен разделить судьбу гонимых христианских святых. Священник (тенор) начинает чтение молитвы *Ave verum corpus*.

Речитативные фразы каноника изложены в спокойном темпе *Modéré*. Развитие вокальной партии соответствует темпу естественной речи (ц. [63]–[64]). Равномерная пульсация восьмьюми длительностями в партиях 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.

Сцена 2. Коллективная молитва (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 (богослуженное пение) обнаруживает взаимодействие человека и Бога, земного и небесного, переходящего и вечного. Смерть неизменно находится подле монахинь, поющих молитву «благодарю Телу, рождённому от Марии Девы». Фрагмент названной молитвы приведён в следующем нотном примере. [Пример 42](#).

Сцена 3. Встав с колен по окончании молитвы, Бланш с тревогой расспрашивает каноника, ставшего изгнанником, о его дальнейших действиях. Благословив Бланш, священник уходит.

Тематический комплекс *экзистенциальных вопросов и молитвенных обращений к Богу* (ц. [67]–[68]), проведённый 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. [67–73](#)) 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 в партиях струнных инструментов, имитирующих тремоло ударных.

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 варьируемого тематического комплекса *страха* в оркестровой партии (*Très lent, pp*). [\[14, с. 159\]](#).

Вторая реплика *a cappella* Констанции вновь соединена с резким аккордово-изобразительным форшлагом в партиях низких духовых инструментов («Неужели никто из добрых граждан не встанет на защиту нашего священника?»).

«Когда не хватает священников, появляется большое количество мучеников, и равновесие милостью Господа восстанавливается», — отвечает настоятельница.

Фразы партии настоятельницы (*Très calme*) образуют контрастное соединение с проведением тематического комплекса *смерти* (ц. [71](#)). [\[14, с. 159\]](#). Раскрывая смысловой подтекст происходящего, оркестровая партия динамизирует развитие «внутреннего действия» оперы: аккордово-гармоническая тема *святых и мучеников*, изложенная *forte*, в переменном ритме ( $\frac{3}{4} - \frac{4}{4} - \frac{3}{4}$ ), представлена в соединении с фразами настоятельницы.

В диалог вступает мать Мария, реплику которой композитор отметил ремаркой «отчётливо, размеренно, со сдерживаемой страстью». Мать Мария говорит: «Мне кажется, Святой Дух снизошёл на её преподобие и говорит её устами. Для того, чтобы во Франции ещё оставались священники, кармелитки могут принести в жертву свои жизни». Декламационно-речитативные фразы помощницы настоятельницы изложены в соединении с мотивом матери Марии в партиях медных духовых инструментов (*f*), который сменяет (*subito piano*) аккордовый комплекс темы послушания матери Марии (ц. [72](#)).

Настоятельница, не разделяющая образа мыслей и намерений матери Марии, решительно возражает: «Вы меня плохо расслышали, матушка. Или, по крайней мере, превратно поняли мои слова. Не нам решать, будут ли записаны наши имена среди имён святых и мучеников». [\[14, с. 161\]](#).

Вокальная партия настоятельницы, отвечающей матери Марии, изложена в соединении с настойчивым проведением в оркестровой партии темы *святых и мучеников* в ритмическом увеличении, *forte*. Проведение названной темы отмечено ремаркой «presser beaucoup» («с нажимом», ц. [73](#)). Тему *святых и мучеников* в оркестровой партии сменяет вторжение «ритмического персонажа» (ритмо-интонационного комплекса темы *смерти*). Названный комплекс изложен равными четвертями в четырёхдольном ритме. Интонационный строй партии настоятельницы (ц. [73](#), такты 3–4) включает реминисценции её арии из 1 картины II действия.

Вместе с тем развёрнутое изложение основной темы *смерти* образует интонационную арку с материалом 4 картины I действия. Здесь обнаруживается смысловой подтекст происходящего: смерть находится поблизости, угрожая жизни новой настоятельности. Реминисценции интонационно-тематических элементов обеспечивают единство вокально-симфонической концепции «Диалогов кармелиток».

События сцены 5 *Allegro molto* (ц. 74–77) с участием взбунтовавшейся толпы (хор за сценой и в кулисах) образуют аналогию с вокально-симфоническими сценами бунта крестьян и подданных Синей Бороды в I и III действиях оперы П. Дюка «Ариана и Синяя Борода». Как и в опере П. Дюка, взбунтовавшаяся толпа здесь скандирует: «Ouvrez la porte!» («Откройте дверь!»)

Динамичная массовая сцена является драматической кульминацией оперы Пуленка. Композитор следовал принципу индивидуализации голосов оркестра и хора. После удара башенного колокола и реплики Констанции, изложенной на фоне чередования лаконичных мотивных формул в разных голосах многослойной оркестровой фактуры, к движению вокально-симфонического звукового потока присоединяются фразы партии внезапно появившегося священника: «Меня едва не схватил патруль, и мне ничего не оставалось, как возвратиться сюда». Мелкие мотивы в оркестровой партии, сопровождающей соло тенора, приобретают индивидуальную выразительность.

Хоровая партия (без слов) выполняет драматургическую функцию звукового «фона», характеризующего действия уличной толпы. Хор является активным участником действия.

Яркие соло трубы (*ff, éclatant*) и соло ударных инструментов (тамтам, большой барабан, литавры), сопровождающие краткую реплику «Ouvrez la porte!» толпы (требование открыть двери), обладают театральной образностью. Штурм портала монастыря и требование толпы открыть дверь (*f*) показаны в следующем нотном примере. [Пример 43](#).

Долгая пауза с фермой и спокойная фраза матери Марии (*a cappella*), приказавшей сестре Констанции открыть засовы, отмечают условную границу между 5 и 6 сценами 4 картины II действия.

Соло ударных инструментов (барабан, литавры, *f — p*) и изложенный в оркестровой партии ритмо-интонационный комплекс смерти (*tutti, ff*) открывают сцену 6 *Très calme* (ц. 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 молитвенных обращений 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 сдержанные декламационно-речитативные фразы, изложенные в диапазоне кварты. «Что можем мы требовать, если уже ничем не владеем? Нам необходима одежда, так как вы запрещаете носить эту». [\[14, с. 171–172\]](#).

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 сопроводил ремаркой *goguenard* («иронично-насмешливо»). Оркестровая партия содержит указание *léger et mordant* («легко и отрывисто»).

Восходящие и нисходящие скачки на широкие интервалы *staccato*, акценты, подчёркивающие смысл слов, обилие кратких пауз — выразительные стилистические приёмы 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. Названный фрагмент партии первого комиссара приведён в следующем нотном примере. [Пример 44](#).

«Народ не имеет нужды в служанках!» — заявляет комиссар. Фразу первого комиссара сопровождает проведение в оркестровой партии второго мотивного комплекса, характеризующего образ настоятельницы, и изложение мотива креста (*fis — g — b — ais*). Названные тематические элементы образуют контрапункт смыслов — особенность развития «внутреннего действия» (ц. [81](#)), такты 8–11).

Мать Мария возражает комиссару: «Но народ очень нуждается в мучениках, и мы готовы ему послужить». Сдержанный речитатив в партии матери Марии исполняется *a cappella*. Композиторская ремарка *Très librement* («Очень свободно») характеризует исполненное спокойного достоинства поведение монахини, не испытавшей страха во время вторжения в мирную обитель захватчиков — исполнителей новой политической власти.

Презрительная фраза первого комиссара: «Во время революции жизнь ничего не стоит» — вызывает негодование монахини. Фразы матери Марии представлены в полифоническом соединении с тематическим комплексом *экзистенциальных вопросов и молитвенных обращений к Богу (f)*.

Декламационно-речитативная фраза первого комиссара о его вынужденном решении действовать заодно с «кровопийцами» изложена в соединении с тематическим комплексом *страха*.

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 молитвенных обращений к Богу*.

Фраза Бланш «Ах! Как он мал, как он беззащитен!» изложена в соединении с верхними голосами аккордовой темы *метафизической тревоги* (ц. [87](#)).

Сквозное развитие тематического комплекса *монашеского послушания* образует интонационно-тематические арки между структурными элементами литургической сферы оперы, обеспечивая целостность вокально-симфонического развития произведения.

Эмоционально-психологическая реакция матери Марии («Нет! Он мал, но его могущество велико!») содержит экстраординарные интонационные обороты: нисходящий скачок на нону и восходящий ход на тритон: в оркестровой партии изложен ритмо-интонационный комплекс темы *монашеского послушания* (ц. [87](#), такт 3). Фрагмент диалога Бланш и матери Марии в соединении с инвариантным элементом темы монашеского послушания показан в следующем нотном примере. [Пример 45](#).

Тревожную тишину ожидания внезапно нарушают возгласы хора *forte*. Это толпа, охваченная революционным энтузиазмом (ц. [88](#)). Ритмически отчётливое скандирование четырёхголосным хором фразы «*Ab! Ça ira...*» обнаруживает стихийную мощь потока людей. Изложенная мелкими длительностями в ритме  $\frac{3}{2}$  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 плотную, насыщенную многоголосную вертикаль.

Крик испуганной Бланш и окончание её фразы о смерти Царя Славы отмечают кульминационную динамическую фазу вокально-симфонического развития (п. 89). В финальной сцене II действия принимают участие дифференцированные группы четырёхголосного хора и оркестровое tutti (*fff* — *ff* — *fff*). Движение мощного звукового потока в заключительных тактах в ритме  $\frac{2}{2}$  характеризует ускорение музыкального времени: *Le double plus vite (très enlevé)*. Индивидуальное развитие самостоятельных голосов в оркестровой партии, формирующих последования коротких фраз (*legato*), не приводит к снижению динамического напряжения. Фразы неистово-яростного характера и диссонантные хроматические вертикали заполняют звуковое пространство в финале II действия (п. 90). Вокально-симфонический фрагмент финала II действия с хоровой темой *Ca ira* показан в следующем нотном примере. [Пример 46.](#)

Музыкально-драматургическое развитие заключительной сцены 4 картины устремлено к финалу. Развёрнутая массовая сцена финала II действия и аналогичная сцена в финале III действия укрепляют вокально-симфоническую концепцию и композицию оперы. Симметрия и драматургическая «рифма» обеспечивают целостность её музыкальной драматургии.

### III ДЕЙСТВИЕ

Тема оркестрового вступления к 1 картине III действия (*ff*) в переменном метроритме ( $\frac{4}{4} - \frac{3}{4}$ ) обозначена композитором *Tempo de Sarabande*. Исследователь Пьер Энкель упоминал об особых привилегиях, которыми традиционно пользовались монастыри кармелитов. Устав монастыря в Компьене когда-то допускал хороводы монахинь. Однажды, во время одного из частных визитов в Компьень, находящаяся поблизости от королевского замка королева Франции Мария Лещинская — супруга Людовика XV — получила приглашение участвовать в хороводе монахинь. [\[23, с. 48–49\]](#). С XIV века кармелиты торжественно почитают Пресвятую Деву Марию Кармельскую за дарованные привилегии. Поскольку орден был учреждён в честь Девы Марии, святой Симон просил Пресвятую Деву о даровании ордену особой привилегии, неоднократно повторяя: «Цветок Кармила, Плодоносный Виноградник, Краса Небес, Мать-Дева! О наизбраннейшая! Мать нежная и кроткая, не познавшая мужа, удели кармелитам привилегии!». [\[23, с. 56–57\]](#).

Вслед за К. Дебюсси, который включал сарабанды в инструментальные циклы (сюита Pour le piano и «Образы»), Пуленк обратился к старинному жанру *sarabanda francesa*, получившему распространение во Франции с 1625 года. Сарабанду из оркестрового вступления к 1 картине III действия (*Tempo de Sarabande*) условно можно назвать темой *дарованных привилегий Пресвятой Девы Марии Кармельской*. Последовательное изложение темы *дарованных привилегий (fortissimo)* и ритмически видоизменённого мотивного комплекса *монашеского послушания* показано в следующем нотном примере. [Пример 47.](#)

## 1 КАРТИНА III ДЕЙСТВИЯ

Непрерывное вокально-симфоническое развитие данной картины условно можно разделить на три сцены. В 1 сцене происходит диалог матери Марии и священника. Мать Мария предлагает священнику поговорить с монахинями о предстоящих испытаниях, к которым, как полагает мать Мария, они давно готовы. Поэтому принесение обета мученичества, о котором неотступно думает мать Мария, является своевременным. В отсутствие настоятельницы священник не решается говорить с общиной.

В 1 сцене лаконичные, разделённые паузами речитативные фразы вокальной партии матери Марии изложены в соединении с мотивными комплексами из музыкальной характеристики отсутствующей настоятельницы. Тематический комплекс *монашеского послушания* образует соединение с краткими речитативными фразами партии священника.

Мать Мария обращается к общине: «Дочери мои! Я предлагаю принести обет мученичества, чтобы послужить во славу Кармеля и во спасение родины». [14, с. 184–185]. Фразы вокальной партии матери Марии включают чередование широких скачков на октаву и хроматизированный мелодический речитатив. В оркестровой партии получает развитие мотив матери Марии (*ff*) в партиях медных духовых инструментов (валторны, трубы, тромбоны). В вокально-симфонической музыкальной ткани впервые представлена тема, одно из последующих изложений которой композитор отметил ремаркой «Tempo exact du “vœu du martyre”» («обет мученичества»). [14, с. 184, 235]. Варьированное изложение темы «Обет мученичества» раскрывает замысел матери Марии, которая говорит монахиням, что на мысль о принесении данного обета её вдохновил Господь. Изложение темы «Обет мученичества» в 1 картине III действия и её повторение в III интерлюдии III действия показано в следующем нотном примере. [Пример 48](#).

Мать Жанна (контральто) высказывает мысль о негативной стороне подобных обетов. Остальные монахини не выражают поддержки матери Марии. Оркестровая партия выполняет функцию обнаружения смыслового подтекста происходящего. Фразы матери Жанны об опасной стороне обетов мученичества сопровождают мотив матери Марии, аккордово-гармонический комплекс темы *святых и мучеников* (ц. 8), *монашеского послушания* (ц. 9) и *смерти* (ц. 10), последовательно проведённые в оркестровой партии.

Сцена 2. Мать Мария, предложив тайное голосование, объявила монахиням, что в случае голосования одной из них против принесения обета проведение таинства будет отменено. Сестра Матильда вслух высказала предположение, что один голос непременно будет против. Для тайного голосования монахини проходят за алтарь, где сообщают священнику о своём решении.

Бланш выходит из-за алтаря с блуждающим взором; Констанция провожает её взглядом. Священник шёпотом сообщает матери Марии о результатах тайного голосования.

Появление Бланш, которая проголосовала за принесение обета мученичества (вопреки ожиданиям сестры Матильды), сопровождает повторное изложение темы *дарованных привилегий* ( $\frac{3}{4}$ , *ff*). В основе развития оркестровой партии в сцене 2 лежит динамический контраст (*fp* — *fff*).

Благодаря симфоническому развитию темы *дарованных привилегий* в сцене 2 утверждается мысль о продолжении в XVIII веке давней традиции монашеской жизни. Можно предположить, что в опере «Диалоги кармелиток» Пуленк напомнил о

традиции вокального исполнения сарабанды во время погребальной церемонии. В 1569 году певец-исполнитель сарабанды собственного сочинения, П. де Фреджо, за подобное исполнение подвергся преследованию испанской инквизиции. [24, с. 848].

Варьированные элементы темы в духе сарабанды (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».

Сцена 3. Узнав от священника о том, что одна из сестёр-монахинь высказалась против принесения обета мученичества, мать Мария решает отменить проведение таинства. Неожиданно Констанция признаётся в том, что против принесения обета высказалась она. Констанция хотела поддержать Бланш, которая плачет, уронив голову на руки. Поняв, что её поступок был ошибкой, так как Бланш проголосовала за принесение обета, Констанция просит позволения высказать своё решение повторно. Она согласна с желанием всех монахинь принести обет мученичества.

Надев облачение, священник приступает к проведению таинства. Монахини преклоняют колени перед раскрытой книгой Евангелия, которая установлена на пропитре, и веряют свои жизни Господу. Бланш и Констанция первыми приносят обет мученичества, остальные монахини торопятся занять их места. Не дожидаясь окончания обряда, Бланш выходит из часовни. Она без объяснений покидает монастырь.

Партия Констанции, внешне сдержанно сопереживающей горестному отчаянию Бланш, изложена в виде интонационно выразительного мелодизированного речитатива, включающего лаконичные фразы, разделённые паузами, в соединении с интонационно гибкими ходами на хроматические интервалы. Оркестровая партия, сопровождающая фразы Констанции, содержит совместное развитие ритмо-интонационных комплексов тем *смерти* и *послушания матери Марии*. Мелодизированный речитатив в партии Констанции, делающей признание, и варьированное развитие ритмо-интонационных элементов темы смерти показано в следующем нотном примере. [Пример 49](#).

Совместное проведение варьированных элементов тем *смерти* и *монашеского послушания* раскрывает смысл «внутреннего действия» в узловой точке драмы: таинство принесения обета мученичества было совершено вопреки воле отсутствующей настоятельницы, во исполнение воли её заместительницы, матери Марии от Воплощения.

## I ИНТЕРЛЮДИЯ 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). В оркестровом вступлении монодия в диатоническом ладу является основой диалога бас-кларнета и первого фагота. Взаимосвязь архаических ладово-мелодических фраз (*legato*) и спокойный характер движения (*Bien calme*,  $\frac{4}{4}$ ) формируют звуковую атмосферу I интерлюдии.

Три офицера контролируют выход изгнанных из монастыря сестёр-монахинь во главе с вернувшейся из Парижа настоятельницей. Обращаясь к стоящим перед ним монахиням с тощими узелками в руках, офицер произносит дежурную речь и предупреждает, что власти будут наблюдать за жизнью монахинь вне монастыря. Комиссар подчёркивает, что гражданки, бывшие монахини, вскоре смогут воспользоваться благами «свободы под надзором закона». Речь комиссара не вызывает у изгнанниц ни малейшей реакции.

Начало партии первого комиссара (тенор) сопровождает репетитивная фигурация в партиях инструментов струнной группы, основанная на равномерном повторении формулы, состоящей из восходящего хода на малую секунду с последующим возвращением к основному тону и его повторением (ц. 16). Данный тематический комплекс образует антиномичное соединение с автономной мелодической линией в ладу модалного типа; отдельные тоны мелодии украшены нисходящим терцовым мелизмом. [14, с. 194]. Образованный репетитивным и подвижным элементами тематический комплекс генерирует вариантно-полифонический тип развёртывания 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-репетитивной мелодических линий происходит в разных пластах вокально-симфонической ткани; мотивные формулы, отмеченные внутри тактовыми акцентами, представлены в соединении с переменностью метроритмической организации ( $\frac{5}{4} - \frac{3}{4} - \frac{4}{4}$ ).

Настоятельница занята мыслью о предстоящей мессе, которую сегодня предполагается служить с участием священника. Понимая опасность проведения этой литургии, настоятельница даёт поручение сестре Жераль (Джеральдине) предупредить священника.

Мать Мария, обращаясь к настоятельнице, произносит: «Я отныне уверю Вам все мои помыслы, но, если я и поступила неправильно, всё же остаётся смириться с тем, что сделано». [14, с. 198]. Мать Мария не видит надобности проявлять излишнюю осторожность, поскольку принесение обета мученичества, с её точки зрения, важнее всяких предосторожностей.

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

Партия матери Марии изложена в соединении с тематическим комплексом у духовых инструментов в пунктирном ритме. Мотив матери Марии образует контрапунктическое соединение с остинатной ритмоформулой темы *смерти*, содержащей внутри-тактовую синкопу. Композиционный принцип «производного контраста» применён Пуленком с целью объединения инвариантных ритмо-интонационных элементов темы *смерти* с аккордово-гармонической структурой темы *передачи благодати*. Ритмическая основа темы *передачи благодати* трансформируется в ритмоформулу темы *смерти* (*fortissimo*). [14, с. 198].

Обращаясь к общине, настоятельница твёрдо заявляет: «Все мы ответим перед Господом. Но я отвечу за вас всех. Я достаточно опытна, чтобы суметь привести все

расчёты в порядок». [14, с. 198–199]. Фраза настоятельницы, готовой исполнить обет мученичества, который она не приносила лично, отмечена композиторской ремаркой *Très calme et ineffablement doux* («Очень спокойно и несказанно мягко»). В партии сопрано чередуются выразительные мотивные формулы, основанные на скрытом двухголосии; названные элементы образуют лаконичные синтаксические структуры в виде секвентных звеньев. В оркестровой партии получают развитие интонации тематических комплексов *страха* и *смерти*.

## 2 КАРТИНА III ДЕЙСТВИЯ

2 картина состоит из оркестрового вступления и одной сцены, которую условно можно разделить на четыре раздела.

Исполняемое при опущенном занавесе оркестровое вступление *Calme et douloureux* содержит тонально определённую восьмитактовую модулирующую тему (f — C), начальный мотив которой украшен нисходящим секундовым форшлагом, а заключительный мотив содержит характерную ритмоформулу (восьмая с точкой и две тридцатьвторых). Напевная тема изложена в партиях высоких струнных инструментов; она представлена в соединении с консонантным двухголосным комплексом, выполняющим функцию гармонического сопровождения к основной мелодии. Ритмо-интонационные элементы данной темы получают в оркестровом вступлении вариационное развитие.

В следующем (10 тактов) разделе А оркестрового вступления изложена тема *благодати* (*mf* — *f*), которая далее повторяется в разделе С. Варьированное проведение элементов начальной темы (4 такта) изложено в разделе В. После повторного проведения темы *благодати* (раздел С) наступает заключительный раздел D (8 тактов). Мелодический рисунок завершающей оркестровое вступление к 2 картине III действия темы содержит ритмоформулу, совпадающую с ритмическим изложением начального мотива темы *передачи благодати*, а также украшенный форшлагом оstinатный интонационно-ритмический комплекс, состоящий из крупных заливанных длительностей в басовом регистре. Мелодический рисунок проходящей темы из раздела D содержит симметричное ритмическое преобразование тематического комплекса *смерти*. [14, с. 201]. Звуковая атмосфера оркестрового вступления передаёт смысл изменений, произошедших в судьбе главной героини — Бланш де Лафорс. Во время звучания раздела D, согласно указанию композитора, медленно поднимается занавес. Начало 2 картины следует *attacca*.

Развитие «внутреннего действия» 2 картины ведёт к нарастанию драматического напряжения, к кульминации оперы. 2 картина содержит одну сцену, в которой условно можно выделить четыре раздела. В непрерывном вокально-симфоническом развитии действия условные границы разделов отмечают долгие паузы и смены темпов движения при переходе от одного раздела к другому.

Одетая в платье простой горожанки, Бланш находится в полностью разорённом помещении библиотеки маркиза де Лафорс. В камине на углях подогревается кастрюлька с овощами. Из всей мебели сохранилась лишь кровать без матраса, стоящая посреди зала. Внезапно входит мать Мария.

Обрамление музыкальной формы данной картины и ритмо-интонационное обобщение тематического материала «на расстоянии» выполняет тема активных действий матери Марии (ц. 24–26) *Très vite et agité (ff)*, изложенная в переменном метроритме  $(\frac{4}{4} - - \frac{3}{4} - \frac{4}{4})$ . Скрыто-полифоническая фигурация в партиях струнных инструментов в верхних голосах оркестровой фактуры представлена в соединении с движением нижних голосов по тонам большого мажорного септаккорда, а затем — по тонам фригийского тетрахорда (ц. 24). Тема активных действий матери Марии, сопровождающая внезапное появление перед Бланш помощницы настоятельницы, является дополнительным элементом эмоционально-психологической характеристики образа матери Марии. Изложение в оркестровой партии темы активных действий матери Марии в начале 2 картины III действия показано в следующем нотном примере. [Пример 50](#).

Долгая пауза служит вступлением к начальным фразам сольной партии Бланш *a cappella* (ц. 25). На вторжение монахини-наставницы Бланш реагирует внешне сдержанно: «Это Вы...»

Мать Мария заявляет: «Да, я пришла за Вами. Настало время...» Бланш растерянно отвечает: «Но я не могу теперь пойти с Вами. Может быть, потом...» Мать Мария: «Нет, немедленно! Через несколько дней будет очень поздно». Бланш: «Поздно для чего?» Мать Мария: «Поздно для Вашего спасения». Бланш встревоженно отвечает матери Марии, что её нынешнее положение никому не даст оснований её преследовать. Обозначение *ff*, относящееся к декламационно-речитативным фразам партии Бланш, отмечает силу и глубину её 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, отделённые 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 различных слоях полифонизированной фактуры, в ритмическом увеличении. Ритмические метаморфозы присутствуют в изложении комплекса *экзистенциальных вопросов и молитвенных обращений к Богу*, который предшествует повторному проведению темы *активных действий матери Марии* (ц. 26).

Наращение 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 развитие скрыто-двухголосных тематических элементов драматургической сферы метафизической тревоги и страха смерти приводит к их развёрнутому объединённому проведению в виде полнозвучной четырёхголосной вертикали (ц. 27).

«Смерть гремит там, наверху», — дрожа, произносит Бланш. Она устало замечает: «Моё рагу подгорело, это Ваша вина. Господи! Что со мною будет?» Бланш рыдает, стоя на коленях у камина.

В развитии оркестровой партии доминирует мотивный комплекс *смерти (fortissimo)*. Для обнаружения усиления эмоционально-психологического напряжения «внутреннего действия» Пуленк применил широкий спектр детализированных темпо-

ритмических, динамических и эмоционально-психологических указаний: *angoissée* («тревожно»), *bagarde* («измождённо-устало»), *elle grelotte* («она дрожит»), *Blanche sanglotte* («Бланш рыдает»), *crie* («кричит»). Ремаркой *Presser* отмечены прерывисто-судорожные молитвенные воззвания Бланш к Богу («*Mon Dieu! Mon Dieu!*»), исполняемые *a cappella*, на верхней границе тесситуры сопрано. Момент кульминации в развитии партии главной героини показан в следующем нотном примере. [Пример 51](#).

Становясь на колени рядом с Бланш, мать Мария торопливо перекладывает подгоревшие овощи в другую посуду. Наставница сочувствует Бланш, пытается убедить её в том, что всё поправимо.

Второй раздел (ц. [29–33](#)) выполняет функцию подготовки драматической кульминации 2 картины III действия. Речитатив матери Марии (*pp*) обнаруживает её искреннее желание выразить сопереживание горю Бланш: её третья фраза («Почему Вы плачете?») завершается широким скачком на октаву, выражающим душевное волнение; композитор отметил характер исполнения данной фразы ремаркой «*infiniment doux*» («бесконечно нежно»).

Оркестровая партия, сопровождающая речь матери Марии, раскрывает смысл этой сцены: мать Мария выполнила завет прежней настоятельницы оберегать Бланш и поручение новой настоятельницы разыскать беглянку. Речитативную партию матери Марии сопровождает проведение сквозной варьированной темы *социальных трансформаций* (ц. [29](#)). Названная тема образует соединение с фразами матери Марии: «Не мучьте себя, Бланш, всё поправимо... Почему Вы плачете?». [\[14, с. 206\]](#). Фрагмент партии матери Марии в соединении с оркестровой темой *социальных трансформаций* показан в следующем нотном примере. [Пример 52](#).

С отчаянием Бланш высказывает матери Марии своё желание, чтобы её оставили в покое, чтобы никто о ней более не думал. Чувствуя неотвратимость надвинувшейся беды, Бланш пытается найти причину происходящего. Она отчаянно восклицает: «Кому я причинила зло? Я не грешу перед Господом!». [\[14, с. 207\]](#). Бланш так говорит о своей жизни в вечном страхе: «Все презирают страх. <...> Поэтому справедливо, чтобы я была окружена презрением и жила в этом презрении». [\[14, с. 208–209\]](#).

Скорбно-патетические фразы Бланш изложены в виде восходящих скачков на широкие интервалы. Декламационно-речитативные фрагменты вокальной речи героини включают мелодическую интонацию скорби (нисходящую малую секунду). Та же интонация возникает в голосах мелодизированной оркестровой фактуры (ц. [31–33](#)). Патетические вопросительные фразы Бланш (*ff*) образуют соединение с подчёркнуто жёстким (*très marqué*) изложением ритмоформулы темы *смерти* (*ff*), в виде аккордов, украшенных форшлагами (ц. [31](#)).

Слова Бланш о страхе, в котором она родилась и живёт, отмечены композиторской ремаркой «*presser un peu*» («с небольшим усилением»). Вокальную фразу «Я не грешу перед Господом» сопровождает варьированное проведение темы *передачи благодати*. Вокальная речь Бланш представляет собой последовательность выразительных реалистических интонаций вопроса и утверждения. Данные интонационные комплексы образуют органичное соединение с изложением элементов тематического комплекса *экзистенциальных вопросов и молитвенных обращений к Богу*.

С нежностью Бланш вспоминает об отце, который мог бы запретить ей говорить о том, что она заслуживает участи быть презираемой всеми и жить в презрении к себе самой. Данный фрагмент вокальной речи Бланш, отмеченный композиторской ремаркой «*très tendre et étue*» («с нежностью и волнением»), представляет собой мело-

дизированный речитатив, включающий экспрессивные мелодические ходы на октаву (ц. 32). Вокальные фразы Бланш образуют соединение с изложением в оркестровой партии темы *благодати*. Структура названной темы преобразована в мелодическую последовательность, состоящую из ходов на малую и большую секунду, разделённых широким интервалом большой сексты. Полифоническое соединение темы *La Grâce* и декламационно-речитативных фраз Бланш о насильственной смерти её отца образует драматическую кульминацию оперы.

Говоря об отце, Бланш в отчаянии падает на кровать. «Он мёртв. Его гильотинировали в собственном доме. Недостойная носить его имя, могу ли я хотя бы стать презренной служанкой? <...> Вчера они меня ударили... Да, меня ударили». Тематический комплекс *смерти* (*ff* — *fff*) содержит регулярные акценты, которые усиливают оттенки трагедийного смысла в кульминации развития действия (Бланш в отчаянии прибегает к самоуничтожению). Вокальная партия главной героини обнаруживает высшую степень эмоционального напряжения. Изложенная в полифоническом соединении с интонационными элементами мотивного комплекса *смерти* партия Бланш содержит декламационно-речитативные интонационные обороты, мелодические формулы, включающие движение по хроматическим интервалам, широкие арпеджио по тонам септаккордов, напряжённый скачок на уменьшенную септиму (ц. 33, такт 5). Синтез контрастных элементов музыкального синтаксиса применён композитором с целью создания реалистически убедительного смыслового подтекста в сцене кульминации. В поведении Бланш Пуленк передал соединение неизбывного горя и благородного негодования, оскорблённого нравственного достоинства и безнадёжного отчаяния. Вокальную партию Бланш в кульминации оперы Пуленк отметил ремаркой *avec une espèce de défi* («с вызовом»). [14, с. 209].

Мать Мария, желая в точности исполнить поручение настоятельницы мадам Лидуан, собирается перейти к деловой стороне своего визита. Объяснив Бланш, что несчастье заключается не в том, чтобы быть презираемой, но в презрении к себе самой, мать Мария восклицает: «Сестра Бланш от Смертной Муки Христовой!»

Очередное проведение темы *активных действий матери Марии* в оркестровой партии (третий раздел 2 картины) выполняет драматургическую функцию истолкования причины, вызвавшей нервное потрясение Бланш. Сбежавшая из монастыря Бланш осознаёт правоту доводов матери Марии о смертельной опасности, угрожающей дочери казнённого маркиза де Лафорса. Изложение речитативно-декламационных фраз в партии матери Марии (*ff*, ц. 33, т. 8 — ц. 36) основано на движении по тонам фригийского тетра хорда; репетиции тонов (*g* — *f* — *es* — *d*) в оркестровой партии обнаруживают непоколебимую уверенность помощницы настоятельницы в правоте собственных слов.

Возвращение ритмо-интонационного комплекса *смерти* (*ff*) в четвёртом разделе 2 картины на полтакта опережает появление повелительной реплики матери Марии, призывающей Бланш к послушанию. Мелодическая линия вокальной партии матери Марии соединена с развитием темы *послушания матери Марии*, обнаруживающей смысл обета, данного матерью Марией прежней главе монашеской общины (ц. 34). Фрагмент драматической кульминации оперы показан в следующем нотном примере. [Пример 53](#).

Приближение неизбежных последствий изгнания монахинь-кармелиток из монастыря отмечает проведение тематически основного комплекса *смерти*, изложенного здесь крупными длительностями, в виде хорала (*fff*). Нижний голос хорала



образует органичный пункт. Оstinатный мотивный комплекс с органичным пунктом, изложенный в партиях низких деревянных и духовых инструментов (*pp*), расширяет диапазон образно-семантических аспектов и структурных элементов обобщённой интонационно-драматургической сферы метафизической тревоги и страха смерти.

Проведение сквозного варьируемого мотива *монашеского послушания* (ц. 35) совпадает с изложением фразы матери Марии, выражающей надежду на то, что Бланш выполнит указание явиться по адресу проживания актрисы Розы Дюкор (улица Сен-Дени, 2). Бланш отказалась искать спасения, твёрдо заявив: «Я не пойду. Я не могу туда пойти». [14, с. 212].

Отказ Бланш искать спасения — узловой момент музыкальной драматургии оперы. Сдержанный мелодизированный речитатив партии сопрано образует полифоническое соединение с вариантным проведением в оркестровой партии темы *передачи благодати*. Названная тема изложена в виде разделённых паузами лаконичных мотивных формул, некоторые из которых содержат восходящий скачок на квинту. Данный интонационный ход, как отмечалось выше, составляет основу интонационно-драматургического комплекса *экзистенциальных вопросов и молитвенных обращений к Богу*. Фрагмент партии Бланш, отказавшейся искать спасения, приведён в следующем нотном примере. [Пример 54](#).

Уходя, мать Мария говорит Бланш: «Вы придёте, я знаю, что Вы придёте, сестра Бланш». [14, с. 212].

Заключительная фраза партии матери Марии сопровождается композиторской ремаркой: «*noblement mais avec douceur*» («достойно, с нежностью»). Редуцированное проведение темы *активных действий матери Марии* в заключительном разделе 2 картины III действия содержит примечательную смысловую единицу звуковой ткани в виде долгой паузы с фермой, продолжительностью в целый такт (повинуясь зову невидимой госпожи из якобинцев, Бланш убегает из библиотеки). Заключительная тема (*Lent, ff — pp*) обобщает элементы интонационной фабулы 2 картины: репетиции отдельных тонов трансформируются в ритмо-интонационную формулу образительного характера (*pp*). Состоящая из контрастных длительностей, названная ритмоформула передаёт напряжённо-«судорожный» вид движения. В данном случае ритмическое развитие характеризует движение музыкального времени во 2 картине III действия оперы. [14, 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)». [14, с. 215]. За кулисами слышен шум, отголоски барабанной дроби (*ad libitum*).

## II ИНТЕРЛЮДИЯ МЕЖДУ 2 И 3 КАРТИНАМИ III ДЕЙСТВИЯ

Краткое оркестровое вступление к II интерлюдии *Lugubre et bien lent* («Мрачно и очень медленно») — простая трёхчастная форма, основанная на варьировании тематических элементов оперы. II интерлюдия содержит интонационные реминисценции музыкального материала 3 картины II действия (дуэт Шевалье и Бланш). Фразы

солирующего кларнета в остром пунктирном ритме, в соединении с синкопированной аккордовой пульсацией средних голосов (*ostinato*), формируют неоднородный контрастно-полифонический тип фактуры. Это мелодическая фраза в пунктирном ритме с восходящим ямбическим мотивом в виде хода на малую секунду. Начало оркестрового вступления к II интерлюдии III действия показано в следующем нотном примере. [Пример 55](#).

Среднюю часть простой трёхчастной формы оркестрового вступления к II интерлюдии III действия образует секвенция (шаг секвенции — чистая квинта), построенная на мотиве *восхождения*, содержащем восходящий ход на малую секунду. Названный мотив принимает активное участие в развитии интонационной фабулы оперы. Оркестровое вступление к II интерлюдии завершает варьированный повтор восходящего мотива в остром пунктирном ритме. Композиционная функция данного раздела состоит в симфоническом обобщении музыкального материала, сосредоточенного в узловых точках развития действия.

В музыкальной драматургии оперы оркестровое вступление к II интерлюдии также выполняет семантическую функцию характеристики психологического состояния Бланш, размышляющей о подробностях последней встречи с братом; отсутствие Шевалье, который защитил бы осиротевшую сестру от оскорблений якобинцев, является немаловажной причиной неизбежного горя Бланш.

II интерлюдия III действия, включающая действие на сцене, часто купируется во время театральных постановок оперы. В таких случаях режиссёру 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. Драматургическая функция II интерлюдии состоит в обнаружении факта ареста монахинь-кармелиток в Компьене, о котором узнаёт Бланш, случайно услышавшая уличную беседу двух горожанок. Фрагмент II интерлюдии приведён в следующем примере. [Пример 56](#).

Музыкальный материал 3 картины следует *attacca*.

### 3 КАРТИНА III ДЕЙСТВИЯ

Монахини провели ночь в тюремной камере. На рассвете настоятельница обратилась ко всем: «Дочери мои, вот мы провели первую ночь в заключении. Мы достигли предела несчастья. Завтра мы, надеюсь, освоимся с предлагаемыми обстоятельствами, которые для нас уже не являются новыми и необычными. <...> Никто не сможет отнять у нас свободу, от которой мы уже отказались».

Настоятельница говорит о принесённом монахинями обете мученичества, который остаётся на совести каждой из них. Она объявляет: «Итак, я принимаю на себя ответственность за выполнение обета мученичества. <...> Более не волнуйтесь об этом, дочери мои. Я всегда в ответе за вас в этом мире и вас не оставляю. Итак, будьте спокойны». [14, с. 216–217]. Мать Жанна отвечает ей: «Если Ваше преподобие вместе с нами, мы ничего не боимся».

В непрерывном вокально-симфоническом развитии 3 картины, действие которой происходит в тюрьме Консьержери, условно можно выделить три сцены: с участием монахинь во главе с настоятельницей (сцены 1 и 3); с участием монашеской общины и тюремщика (сцена 2).

Перед началом арии настоятельницы в оркестровой партии изложена тема *утешения и надежды на спасение* (*Bien calme*,  $\frac{4}{4}$ ), которая обнаруживает интонационное сходство с темами *дарованных привилегий* и *монашеского послушания*. [14, с. 216]. Интонационный комплекс темы *надежды на спасение* в партии солирующего гобоя, включающий инвариантную ритмоформулу (восьмая с точкой и две тридцатьвторых), основан на нисходящем движении по тонам фригийского тетра хорда. Рельефные мелодические формулы нижних голосов многослойной музыкальной ткани выполняют функции гармонической опоры многозвучной вертикали. Тема надежды на спасение приведена в следующем нотном примере. [Пример 57](#).

Ария настоятельницы состоит из трёх 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 (ц. 40). Повторы «на расстоянии» инвариантных интонационно-ритмических формул свидетельствуют о логической связи отдельных элементов композиции. В оркестровой партии, сопровождающей арию настоятельницы, изложен мотив *прощания Шевалье и Бланш* из 3 картины II действия. Фрагмент арии настоятельницы мадам Лидуан приведён в следующем нотном примере. [Пример 58](#).

Средний раздел арии открывает фраза: «Никто не может отнять у нас свободу, от которой мы уже отказались» (ц. 40). 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, принесённом монахинями во время её отъезда из монастыря, образуют контрапункт смыслов. Взволнованную речь настоятельницы характеризуют перенесение среднего раздела арии в высокую тесситуру, дробное членение вокальной линии на лаконичные фразы, смена тактового ритма и усиление силы звука (*mezzo forte*). Начало среднего раздела арии настоятельницы мадам Лидуан приведено в следующем нотном примере. [Пример 59](#).

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 обета лично...» Рисунок вокальной партии в переменном ритме представлен в контрастно-полифоническом соединении с полнозвучным проведением мотива матери Марии в партиях медных духовых инструментов (ц. 42). Названный мотив раскрывает смысловой подтекст речи настоятельницы, рассматривающей поспешное принесение обета мученичества как проступок матери Марии. Начало кульминации в арии настоятельницы показано в следующем нотном примере. [Пример 60](#).

Фразе настоятельницы «Не беспокойтесь более ни о чём...», отмеченную композиторской ремаркой «очень нежно», сопровождает плавное мелодическое движение вокальной партии (*pp*). Оркестровая тема послушания матери Марии представлена в полифоническом соединении со скрыто-двухголосным мотивом в оstinатном ритме в басовых голосах многослойной полифонизированной фактуры; драматургиче-

ская логика контрапункта смыслов лежит в основе развития «внутреннего действия». Фрагмент кульминации в арии настоятельницы приведён в следующем нотном примере. [Пример 61.](#)

Границу среднего и заключительного разделов арии настоятельницы (*pp*, ц. 45) отмечает проведение темы *дарованных привилегий*, которое сопровождает реплику матери Жанны («Вместе мы не боимся ничего»). Движение по тонам хроматического звукоряда в солирующей партии (*dolcissimo*) образует соединение с проведением сквозных тематических элементов в оркестровой партии: фигуры «покачивания» в характере колыбельной песни (в средних голосах оркестровой фактуры) и ритмоформулы *смерти* (в басовых голосах). Данные элементы формируют обобщённый звуковой комплекс, характеризующий молитвенный строй мыслей и чувств настоятельницы, которая размышляет об отчаянии Христа во время его молитвы в Гефсиманском саду: «В оливковом саду Христос более не был учителем. Он познал страх смерти». [14, с. 222].

Изложение финального раздела арии (*pianissimo*) сопровождается подробными ремарками Пуленка, касающимися характера исполнения: *inéffablement doux, dolcissimo* («несказанно нежно»). Фрагмент финального раздела арии настоятельницы приведён в следующем нотном примере. [Пример 62.](#)

Вопросительная фраза а саррелла Констанции о судьбе Бланш и вокальные фразы «Она вернётся... потому что... я видела сон» изложены на фоне синкопированных аккордов темы смерти (*ppp*). После долгой паузы с фермой заключительный аккорд с форшлагом, подобно резкому удару (*sf*), исполняется оркестровым *tutti*. Эпизод предсказания Констанции приведён в следующем нотном примере. [Пример 63.](#)

В тюремную камеру, куда заключены монахини-кармелитки, приходит тюремный страж, держащий в руках свёрнутый документ с постановлением революционного трибунала. Он разворачивает вердикт и читает его, перечисляя 15 имён монахинь. Кармелитки обвиняются в «фанатической переписке» и распространении депеш, в организации общества мятежниц и заговорщиц. Также в постановлении сказано о преступных намерениях обвиняемых. Все они были приговорены к смертной казни. Свернув документ, страж выходит.

В начале сцены 2 *Sourdement agité* (ц. 47–52) основу партии тюремщика (баритон), читающего смертный приговор, составляет псалмодированный речитатив (*ff*), фразы которого разделены короткими паузами. В сольном эпизоде тюремного стража условно можно выделить четыре раздела.

Репетиционная линия вокальной партии основана на изменении интервальной основы (сдвиги внутри фразы 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 трёх звуков, которые рельефно проступают на фоне мелодической фигурации в средних голосах (кластеры в партии фортепиано и тремоло у альтов).

Второй раздел вокальной партии тюремщика (ц. 48) *Le plus vite possible mais très articulé* (перечисление гражданских имён монахинь) обнаруживает детальную артикуляцию фраз; эмоционально окрашенная речитация включает скачки на широкие интервалы; гомофонно-гармоническая фактура оркестровой партии содержит изобразительный тематический элемент гротескного характера — серию «скачущих» вертикальных созвучий в партиях низких струнных (*pizzicato*) и медных духовых инструментов (*staccato*).

В третьем кульминационном разделе эпизода перечисления тюремщиком «контрреволюционных действий» монахинь равномерное чередование арпеджированных созвучий ( $\frac{2}{4}$ ) в оркестровой партии образует соединение с варьированным изложением тематически-основного комплекса *благодати*, который проведён трижды (ц. 49). Оркестровая партия выполняет функцию обнаружения смыслового подтекста происходящего. Общественные обвинения не отличались разнообразием в 1794 году; «контрреволюционные действия» — формулировка, за которой неизбежно следовал смертный приговор, была распространённым явлением. Жертвами подобных обвинений становились люди, принадлежавшие к элите Франции. Монахини-кармелитки в сложившейся ситуации политического терроризма могли лишь надеяться на обретение благодати Святого Духа.

В третьем разделе сцены 2, отмеченном ремаркой *en animant progressivement* («постепенно всё более оживлённо»), вокальная партия тюремного стража обобщает характерные интонации из предыдущих разделов: репетиции, движение кратких мотивных ячеек по тонам хроматического лада, разнонаправленные скачки на кварту и сексту (ц. 50). Оркестровая партия снова обнаруживает смысловой подтекст эмоционально-экспрессивной речи представителя исполнительной революционной власти. Ритмическое варьирование регулярно акцентированных гармонических вертикалей, соединённых с подвижными фигурациями басовых голосов в партиях низких струнных инструментов, приводит к изложению мотива *смерти* в виде синкопированной оstinатной ритмоформулы в партиях 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 во фразе *...sont condamnées à mort* («...приговорены к смерти»), интонируемой едва слышно (*pp* — *ppp*). Момент выхода тюремщика из камеры отмечен появлением в оркестровой партии ритмически варьированного мотивного комплекса *страха* (ц. 52). Фрагмент партии тюремного стража (чтение постановления революционного трибунала) приведён в следующем нотном примере. [Пример 64](#).

Сцена 3. Ариозо настоятельницы следует *attacca*. Общность духовного смысла объединяет данное соло, первую арию во 2 картине II действия и развёрнутую 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 её мыслей, руководит последними в её жизни поступками. Молитвенный контекст речи игуменьи, готовой ответить перед Господом за жизнь и смерть каждой монахини-кармелитки, остаётся неизменным.

Плавно восходящая репетиционная мелодическая линия ариозо изложена *pianissimo*, в соединении с оstinатным мотивным комплексом в нижних голосах оркестровой партии (ц. 53). Мелодический рисунок вокальной партии образует разновидность скрыто-полифонической фигурации, рельефно выделяющейся на фоне отмеченной

регулярными акцентами аккордовой последовательности *ppp* (хорал). Фрагмент ариозо настоятельницы приведён в следующем нотном примере. [Пример 65](#).

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 Шеваляе и Блани* в оркестровой партии кульминационного раздела ариозо настоятельницы имеет новый вариант развития в соединении с нисходящим движением равными длительностями («шаги») по полутонам. Кульминация ариозо настоятельницы в 3 сцене 3 картины III действия показана в следующем нотном примере. [Пример 66](#).

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). 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 Шеваляе и Блани 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 (*forte*) мотива матери Марии, отсутствующей в тюрьме. Мотив матери Марии изложен в полифоническом соединении с лаконичными остинатными формулами, представляющими элементы скрыто-полифонической фигурации в басовых голосах музыкальной ткани (ц. [55](#)).

Прославляя Господа, настоятельница в последний раз обращается к сёстрам-монахиням: «Дочери мои, я торжественно налагаю на вас послушание [исполнить обет мученичества] раз и навсегда, с моим вечным благословением». [\[14, с. 231–232\]](#).

Лаконичный эпизод литургического характера (возложение настоятельницами послушания для исполнения монахинями обета мученичества и последнее благословение преподобной матери) завершает ариозо настоятельницы (ц. [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 соединённых с остинатными мотивами в партиях низких деревянных и медных духовых инструментов.

Скрыто-полифоническая мелодическая фигурация в средних голосах многослойной полифонизированной фактуры формирует ритмо-интонационный облик характерной фигуры покачивания, наделённой жанровым кодом колыбельной песни. Семантическую и музыкально-психологическую связь с жанром колыбельной Пуленк претворил в «Диалогах кармелиток», следуя принципам музыкального стиля М. Мусоргского. Как уже отмечалось выше, опера «Диалоги кармелиток» посвящена созданному Пуленком пантеону музыкантов, среди которых названо имя Мусоргского.

На фоне мелодической фигурации 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* (*pianissimo*). На фоне органного пункта в басовых голосах оркестровой партии возникают элементы темы *благодати*. Мелодическая формула названной темы изложена в виде искусного соединения с тематическим инвариантом темы *смерти*. Фрагмент заключительного раздела ариозо настоятельницы (3 сцена 3 картины III действия) приведён в следующем нотном примере. [Пример 67](#).

После долгой паузы с ферматой музыкальное действие III интерлюдии между 3 и 4 картинами III действия (*Très agité*) следует *attacca* (ц. 58).

### III ИНТЕРЛЮДИЯ III ДЕЙСТВИЯ

Действие происходит на авансцене, перед опущенным занавесом. Во время встречи со священником монастырской общины в Компьене мать Мария узнаёт, что сёстры-монахини приговорены к смертной казни. Священник сообщает ей, что казнь произойдёт сегодня или завтра. Отойдя в сторону, мать Мария старается сдерживать бурные чувства. «Что с Вами, матушка?» — спрашивает священник. Мать Мария выражает желание быть казнённой вместе с сёстрами-монахинями.

«Разве Ваша воля что-либо значит? Господь выбирает тех, кто Ему угоден», — говорит священник. Мать Мария: «Я дала обет мученицы». Священник: «Вы дали его перед Богом, а не перед сёстрами. <...> Если Господу угодно освободить Вас [от обета], Он возьмёт только то, что Ему принадлежит». Думая о сёстрах-монахинях, которые не увидят её перед смертью, мать Мария считает себя покрытой позором. Священник предлагает ей совет: «Думайте о другом взоре, на котором Вы должны сосредоточиться». [\[14, с. 236\]](#).

В начальном разделе III интерлюдии III действия изложение псалмодирующего речитатива фраз вокальной партии священника содержит повторы вопросительных интонаций (восходящие ходы на кварту). В кульминации (*fortissimo*), отмечающей момент эмоционального воодушевления каноника (фраза о воле Всевышнего), в интонационной фабуле возникает нисходящий октавный скачок, уравновешиваемый восходящим поступенным движением по тонам минорного трезвучия. Названная мелодическая фигура изложена в соединении с хоральной аккордовой последовательностью в оркестровой партии. Развитие начального раздела диалога ( $\frac{4}{4}$ , *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 обета мученичества. Движение мелодических фраз («Я обещена! Их взгляды перед смертью...»), достигнув звуковой

вершины (*fortissimo*), «ломаным» движением устремляются вниз, «застывая» на фоне оstinатного мотива в басовом голосе, образующего полифоническое соединение с заключительным проведением элементов темы *монашеского послушания*.

Многослойная мелодизированная фактура обнаруживает динамическое сопряжение двух линейных ладово-мелодических фраз. Оркестровую фактуру характеризует также оstinатность фигураций, основанных на чередовании ритмически однородных групп; самостоятельную тематическую группу образуют диссонантные вертикальные созвучия на слабых долях тактов, подчёркнутые 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.

В оркестровой партии III интерлюдии представлена последовательность семантически значимых носителей музыкального смысла оперы. Это тема обета мученичества, нисходящий ход на малую секунду в соединении с выдержанной «педалью» (*piano*); фригийский тетракорд, изложенный крупными длительностями, с акцентами (*fortissimo*), и элементы темы монашеского послушания.

В развитии музыкального смысла рассматриваемой интерлюдии доминирует тема благодати, которая образует соединение с фразами священника. Верхние голоса хорального тематического комплекса *благодати*, изложенные в размере  $\frac{4}{4}$ , отмечены регулярными акцентами. Чередование диссонантных созвучий в оркестровой партии формирует звуковой образ колокольного звона. Так возникает драматургическая арка со звуковым пространством оркестрового вступления к 4 картине I действия. Отражение реальной духовной жизни находится на первом плане драматургического развития оперы. Христианский смысл «Диалогов кармелиток» претворён композитором как утверждение возможности действия переданной от одного человека к другому благодати Святого Духа.

## 4 КАРТИНА III ДЕЙСТВИЯ

Непрерывное драматургическое развитие 4 картины можно условно разделить на две сцены, границей между которыми служит появление Бланш на месте казни монахинь-кармелиток. Казнь происходит на глазах удивлённой, напуганной и жадной до зрелищ толпы. Пуленк следует принципу «единовременного контраста», обнаруживая взаимодействие социально-политического и духовного аспектов музыкальной драматургии.

В финальной картине оперы Пуленк утвердил христианский смысл произведения, используя при этом всю полноту доступных музыкальному театру выразительных средств: солистов, смешанного хора и расширенного состава инструментов симфонического оркестра.

Оркестровое вступление *Très calme* отмечено композиторской ремаркой: «Незамедлительно после III интерлюдии и перед 4 картиной III действия вступает следующий марш, продолжительностью 2'35''». [14, с. 237]. Названный марш определяет развитие музыкального смысла в финале оперы.



В оркестровом вступлении Пуленк раскрыл идеологическую природу показанного в опере трагического события казни невинных монахинь-кармелиток. Террористическое действие атеистов-якобинцев было одним из инструментов социально-политической революции 1789 года; в противоречивой обстановке революции насильственная смерть монахинь оказалась неизбежной. Взаимодействие духовного и социально-политического измерений оперы составляет основу драматургического развёртывания 4 картины III действия.

В музыкальном материале марша получают развитие новые тематические элементы, наряду с которыми функционируют темы из предыдущих сцен оперы. Внутренние разделы трёхчастной формы оркестрового вступления имеют буквенные обозначения ABCDEF. Крайние разделы AB и DE построены на материале начального марша A, кульминация находится в разделе D; раздел F является заключительным.

Разделы B и C включают ритмически видоизменённую мелодическую формулу темы *утешения и надежды* (3 картина III действия). Заключение F (4 такта) основано на инвариантной ритмоформуле (восьмая с точкой и две тридцатьвторых; четверть с точкой и две восьмых), включённой в начальный раздел марша.

Первая тема марша (a-moll/A-dur, mf) основана на контрастно-полифоническом взаимодействии тематических элементов. Остинатный ритмо-интонационный комплекс («ритмический персонаж») поддерживает тип движения ровными длительностями. Сформированный в 4 картине II действия (сцена изгнания священника революционной властью якобинцев) остинатный тематический комплекс имеет сквозное вариантное развитие на протяжении сцены 1, выполняя функцию организации музыкального времени. Автономная репетиционная скрыто-двухголосная линия в минорном ладу проявляет «тенденцию к эмансипации временных отношений». [25, с. 29]. О выстраивании временных отношений в узловых точках развития действия оперы Пуленк сообщал в письмах П. Бернаку и композитору Анри Соге. [7, с. 774, 828, 782]. Начальная тема марша из оркестрового вступления к 4 картине III действия приведена в следующем нотном примере. [Пример 68](#).

Варируемая тема *социальных трансформаций* образует автономный интонационно-драматургический пласт многослойной полифонизированной фактуры. Названная тема образует соединение с равномерной ритмической пульсацией нижних голосов звуковой ткани. Параллельные хроматические созвучия (*legato*) данной темы в одноимённом мажорном ладу (A-dur) образуют многозвучную последовательность гармонических созвучий. В качестве автономной синтаксической единицы названная фраза включает развитие подчёркнутого акцентом начального фанфарного мотива в пунктирном ритме; данный мотив изложен в партиях 2 труб и 3 валторн, *fortissimo*.

Тема *социальных трансформаций* впервые представлена в 4 картине III действия в окончательном виде; развитие элементов названной темы, осуществляемое на протяжении всей оперы, происходит в узловых точках развития действия: во 2 картине II действия, ц. [21], во 2 картине III действия, ц. [29], в тактах 3–4 из оркестрового вступления к 4 картине III действия. Объединяющая тематические элементы одноимённой интонационно-драматургической сферы тема *социальных трансформаций* в разделе A (*ff* — *fff*) обрывается резким диссонантным созвучием в момент смены метроритма:  $\frac{4}{4} - \frac{3}{4}$ . Отмеченное паузами на границе разделов A и B «усечение, или изъятие доли» (выражение Ю. Н. Холопова) создаёт эффект «ускорения» в момент повторного, динамически мощного (*fff*) вступления фанфарной темы марша, изложенной тоном ниже (g-moll).

В разделе В варьированное проведение темы марша (*ff*) составляет контрастно-полифоническое единство с мелодическими формулами темы *утешения и надежды на спасение*. Реминисценция названной темы образует интонационно-тематические арки с оркестровым вступлением к III действию, с началом 3 картины II действия, а также с инвариантным элементом темы в духе сарабанды (*дарованных привилегий*), изложенным в начале 1 картины III действия (такт 4). Интонационные арки обеспечивают единство звукового пространства оперы.

В разделе С оркестрового вступления к 4 картине III действия в партиях двух солирующих труб, в виде канона, изложена «скачущая» по восходящим квартам и квинтам скрыто-двухголосная тема (*mf*). Названная тема образует контрапунктическое соединение с ритмическим остинато басовых голосов. Раздел С содержит мелодическую формулу темы *утешения и надежды на спасение*.

Кульминация оркестрового вступления к 4 картине III действия (раздел D, *ff*) построена на разработке отмеченной акцентами темы марша (из раздела A), в одноимённом (минорном) ладу. Один из автономных голосов многоголосной полифонизированной фактуры образует доминантовый органний пункт.

Раздел E оркестрового вступления отмечен композиторской ремаркой: «Занавес. Толпа собирается на площади, ожидая появления приговорённых». [14, с. 239]. Звучание темы марша приобретает победно-триумфальный характер. Мотивная ритмо-интонационная формула в пунктирном ритме, усиленная акцентами и украшенная аккордовыми форшлагами (*ff*), насыщена диссонансами. Вертикальные хроматические созвучия в заключительном кадансе «повисают» без разрешений в консонантные созвучия, образуя соединения с автономным скрыто-двухголосным остинатным тематическим комплексом в басовых голосах многослойной фактуры (*fff*). Фрагмент заключительного раздела E оркестрового вступления к 4 картине III действия приведён в следующем нотном примере. [Пример 69](#).

Монахини-кармелитки спускаются с повозок. Матери Жанне, монахине преклонного возраста, помогают другие монахини. Констанция прыгает с повозки в последнюю очередь. С пением литургического гимна *Salve Regina* монахини-кармелитки во главе с настоятельницей идут к эшафоту. Они по очереди поднимаются по лестнице, ведущей к гильотине.

В первом ряду теснящейся у подножия эшафота толпы появляется священник из монастыря в Компьене, одетый во фригийский колпак. Он шепчет молитву, украдкой совершает крестное знамение, потом быстро исчезает.

В толпе слышен ропот, но пение сестер-монахинь слышится сильнее.

Сцена 1. Вокально-симфоническая ткань 1 сцены 4 картины III действия содержит развитие четырёх взаимодействующих исполнительских групп. Хоровая партия (толпа на площади) включает различные способы вокального интонирования: с закрытым ртом, с открытым ртом, декламационно-речевое исполнение отдельных возгласов-междометий.

Ансамблевое пение сестёр-монахинь (8 сопрано и 7 меццо-сопрано, в том числе 1 контральто) представлено на латыни; сольная партия Бланш также исполняется на латыни.

Оркестровая партия раскрывает смысловой подтекст происходящего. Остинатный комплекс темы *смерти*, изложенный в басовых голосах оркестровой партии, образует соединение с хоральным проведением литургического гимна *Salve Regina (Très calme et paisible)*.

К оркестровому изложению гимна *Salve Regina* (*pp, sans crescendo*) присоединяется хор, передающий возгласы уличной толпы. Прибавление звуковой массы вокального ансамбля монахинь во главе с настоятельницей могло бы чрезмерно увеличить плотность звучания данной сцены, но этого не произошло. Пуленк сделал возможным прозрачное звучание *pianissimo*, чередуя ритм вступления сильных долей хора и ансамбля (унисоны), дублирующего линию верхнего голоса оркестровой темы литургического гимна *Salve Regina* (ц. 63). Хоральное изложение литургического гимна *Salve Regina* в 4 картине III действия приведено в следующем нотном примере. [Пример 70](#).

Первое падение ножа гильотины отмечено взволнованным возгласом толпы *fortissimo*. Пение гимна возобновляется (происходит повтор начальной фразы, *ff*). Данный момент совпадает со сменой ритмического движения  $\frac{2}{4} - \frac{4}{4}$ . Действительный композиционный приём «изъятия долей» был аналогичным способом применён Пуленком в ритмическом развитии оркестрового вступления к 4 картине III действия.

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 зафиксированы моменты окончания вокальных фраз, совпадающих с соответствующими структурами развития музыкальной ткани в оркестровой партии.

Состав оркестра включает звучание механизма гильотины. Вокально-симфонический фрагмент 4 картины III действия, с участием гильотины, показан в следующем нотном примере. [Пример 71](#).

Пуленк некоторое время находился в затруднительном поиске способа синхронизации элементов композиции: прерывного/непрерывного движения вокальных фраз и моментов падения ножа гильотины. Как отмечалось ранее, композитор выразил суть данной проблемы в письме к П. Бернаку от 9 сентября 1955 года.

Повторение сестрами-монахинями начальной строфы гимна *Salve Regina* синхронизировано со вступлением партии хора, поющего без слов (открытым ртом). Звучание хора (*fortissimo*) в оркестровой партии украшено аккордовыми форшлагами; регулярные акценты отмечают все четыре доли марша (ц. 64).

Чередование элементов тем *дарованных привилегий* (*Tempo de Sarabande*) и *монашеского послушания* (ц. 65; такт 4 ц. 67) приводит к развёрнутому изложению темы *смерти*. Метод ритмической переменности, применённый в моменты окончания вокальных фраз католического гимна, помог композитору избежать «автоматизма», о чём Пуленк упоминал в приведённом выше письме П. Бернаку.

В лирико-драматической кульминации оперного финала (ц. 69) хоровая тема *Salve Regina* (*a-moll, pp*) в ансамблевых партиях шести голосов оставшихся на эшафоте монахинь изложена в тональности *as-moll* (на полтона ниже её первоначального звучания).

Передающие звуки толпы партии хора (без слов, исполняемые открытым ртом, затем — закрытым ртом) и звучание симфонического оркестра (*pianissimo*) создают насыщенную диссонансами звуковую атмосферу. За проведением темы *монашеского послушания* следует хоральное изложение темы *смерти* (*tutti*).

Партии Констанции, сестры Матильды и матери Жанны с её помощницей, звучащие едва слышно (*ppp*), изложены на фоне выдержанных аккордов хора, поющего без слов. Четыре голоса (лёгкое сопрано, меццо-сопрано, контральто и сопрано) завершают кульминационный раздел 4 картины III действия пением литургического гимна (ц. 71).

Очередной удар ножа гильотины совпадает с окончанием фразы: «И Иисуса, благословенный плод чрева Твоего, яви нам...» [14, с. 251]. Рисунок мелодических фраз партий Констанции и матери Жанны от Младенца Иисуса сопровождается композиторским обозначением «очень нежно». Соединение вокально-симфонических пластов музыкальной ткани и финальной фразы в партии Констанции Пуленк отметил с помощью приёма перемены ритма ( $\frac{4}{4} - \frac{2}{4} - \frac{3}{4}$ ), а также методом включения в музыкальную ткань выразительных фигур молчания — долгих пауз (продолжительностью в два полных такта). Одна из финальных фраз в партии Констанции («О, кротость») изложена *pianissimo*, в виде выразительного распева. Аккордовая вертикаль в оркестровой партии, включающей проведение ритмоформулы *смерти* (*pp*,  $\frac{3}{4}$ ), содержит консонантные созвучия. Звучание широкого восходящего интервала большой сексты продлено фермой.

Лицо Констанции, увидевшей Бланш, на мгновение озаряет мягкая улыбка. В изложении фразы: «*O clemens, O pia... dulcis Virgo Ma...*» — Пуленк обозначил момент радости Констанции, убедившейся перед смертью в том, что её надежда на возвращение Бланш сбылась.

Логика развёртывания «внутреннего действия» оперы представлена Пуленком как истолкование подвига непрерывной христианской молитвы, ставшей итогом развития партии Констанции. Фрагмент заключительного раздела партии Констанции показан в следующем нотном примере. [Пример 72.](#)

В единой молитвенной направленности мыслей и нравственного поведения перед смертью Констанции и Бланш состоит смысл отражённой в опере реальной духовной жизни.

В результате прекращения равномерной ритмической пульсации автономного оstinатного скрыто-двухголосного тематического комплекса в нижних голосах многослойной полифонизированной музыкальной ткани произошло увеличение удельного веса консонансов и утверждение прозрачной, разрежённой звучности.

Литургическая интонационно-драматургическая сфера оперы находится на первом плане развития музыкальной драматургии. Коллективное пение гимна *Salve Regina* расширяет названную сферу, которая 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 обряда с принесением обета мученичества из 1 картины III действия (ц. 14); гимны *Salve Regina* и *Veni, creator spiritus* из 4 картины III действия. Общность духовного смысла перечисленных разделов позволяет сделать вывод о доминирующей функции литургической сферы в музыкальной драматургии «Диалогов кармелиток». Отражение реальной духовной жизни является вектором развития музыкального смысла произведения; литургическая сфера содержит квинтэссенцию музыкального смысла «Диалогов кармелиток».

Сцена 2. После казни Констанции Бланш одна находится на эшафоте с пением седьмой (заключительной) строфы гимна *Veni, creator spiritus*. Фразы финального раздела партии Бланш образуют соединение с заливочными аккордами хора, поющего без слов. Финальный раздел партии Бланш отмечен композиторской ремаркой: *un peu plus lent et extraordinairement calme* («немного медленнее и необычайно спокойно»). Фрагмент молитвы в партии Бланш приведён в следующем нотном примере. [Пример 73.](#)

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 изложены в ладу модального типа; фразы разделены короткими паузами; мелодические формулы «вращаются» вокруг переменных устоев ( $c — a/as$ ) в диапазоне терции, а также кварты. В изложении партий басовых голосов многослойной оркестровой фактуры композитор сознательно устранил присутствие оstinатного скрыто-двухголосного комплекса темы *смерти*, организующего развитие музыкального времени в финале оперы. О функциях названного «ритмического персонажа» напоминает лишь восходящая секундовая мелодическая формула — своеобразный «шаг по вертикали» (выражение С. Аверинцева), на сильном времени такта, в средних голосах многослойной фактуры (ц. [74](#)).

Мотив *восхождения*, изложенный в оркестровой партии, в финале оперы «освобождён» от семантической и структурной принадлежности к оstinатному тематическому комплексу, который в опере Пуленка ассоциируется с действиями невидимого персонажа по имени *Смерть*. Хоральное проведение тематически-основного комплекса *смерти* ( $\frac{3}{4}$ ) в многослойной музыкальной ткани воспроизводит звучание колоколов.

Стук падающего ножа гильотины, а также последующие долгие паузы в партиях хора и в оркестровой партии отмечают момент смерти Бланш. Финальный фрагмент оперы (смерть Бланш) приведён в следующем нотном примере. [Пример 74](#).

Заключительные такты оперы содержат повторные проведения многоголосного вертикального созвучия в партиях хора (*pianissimo*); на аккордовом фоне хоровых партий рельефно проступают горизонтальные контуры темы благодати, тоны которой ( $c — es — b — c$ ) отмечены акцентами.

Экспрессивное звучание долгой паузы как смысловой единицы музыкальной ткани отмечает глубину музыкального/духовного смысла оперы. Заключительный аккорд (*staccato*) представляет вертикальную проекцию обрамляющей музыкальную форму произведения темы *благодати*. Заключительные такты оперы показаны в следующем нотном примере. [Пример 75](#).

Варьируемые элементы темы *благодати* образуют в пространстве оперного финала звуковой символ креста. Таким образом, отсутствие расхождений концептуального плана между пьесой Ж. Бернаноса и либретто Ф. Пуленка, а также закономерности развития музыкального смысла обусловили формирование индивидуальной музыкально-драматургической концепции оперы «Диалоги кармелиток» как «христианской концепции человека». [\[17, с. 729–741\]](#).

В центре оперного действия находится поступок монахинь-кармелиток, добровольно принёсших в жертву жизнь 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. Умершая настоятельница, мадам де Круасси, «приняв на себя» судьбу Бланш, определила переход благодати к Бланш.

Векторы драматургического развития оперы «от света к мраку и к свету» обнаруживают идею круга, которая придаёт музыкальному содержанию оперы смысловую завершенность. Христианский концепт благодати является квинтэссенцией музыкального смысла «Диалогов кармелиток». Вечная благодать Святого Духа соединяет конечную жизнь человека с Богом, бытие которого бесконечно. Музыкальная драматургия оперы Пуленка раскрывает духовный смысл явления *благодати, передачи благодати Святого Духа*, что соответствует стремлению человека к свободе.



# Литература

1. Конт-Спонвиль А., Ферри Л. Мудрость современности. Десять вопросов нашего времени / Пер. с фр. — М.: РУДН, 2009. — 604 с.  
[\[Страница 6\]](#)
2. Бернанос Ж. «Диалоги кармелиток» (Пьеса. Перевод Юлии Гинзбург). «Иностранная литература», октябрь, 1993. С. 10–63.  
[\[Страница 9\]](#)  
[\[Страница 22\]](#)
3. Бернанос Жорж. Свобода... для чего? / Под ред. и с предисл. Пьера Жилия; пер. с фр. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. — 288 с.  
[\[Страница 10\]](#)  
[\[Страница 11\]](#)  
[\[Страница 35\]](#)
4. Русский перевод «Катехизиса Католической Церкви», 4-е издание, Copyright 2001, «Издательство „Libreria Editrice Vaticana“». — 2007. — 813 с.  
[\[Страница 10\]](#)  
[\[Страница 24\]](#)  
[\[Страница 28\]](#)  
[\[Страница 49\]](#)
5. Poulenc F. Dialogues des Carmélites. Avant-Scène OPERA № 257. Juillet-août 2010. — 146 p.  
[\[Страница 10\]](#)                      [\[Страница 37\]](#)  
[\[Страница 20\]](#)                      [\[Страница 48\]](#)  
[\[Страница 22\]](#)                      [\[Страница 53\]](#)  
[\[Страница 24\]](#)                      [\[Страница 54\]](#)  
[\[Страница 25\]](#)                      [\[Страница 60\]](#)  
[\[Страница 29\]](#)                      [\[Страница 67\]](#)

6. Лотман Ю. М. Семиосфера. — С.-Петербург: Искусство — СПб, 2004. — 704 с.  
[\[Страница 11\]](#)  
[\[Страница 12\]](#)  
[\[Страница 23\]](#)  
[\[Страница 24\]](#)
7. Poulenc F. Correspondance. 1910–1963, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chymènes. Fayard, 1994. — 1129 p.  

<a href="#">[Страница 12]</a>	<a href="#">[Страница 21]</a>
<a href="#">[Страница 13]</a>	<a href="#">[Страница 22]</a>
<a href="#">[Страница 14]</a>	<a href="#">[Страница 25]</a>
<a href="#">[Страница 15]</a>	<a href="#">[Страница 27]</a>
<a href="#">[Страница 16]</a>	<a href="#">[Страница 28]</a>
<a href="#">[Страница 17]</a>	<a href="#">[Страница 29]</a>
<a href="#">[Страница 18]</a>	<a href="#">[Страница 57]</a>
<a href="#">[Страница 19]</a>	<a href="#">[Страница 73]</a>
<a href="#">[Страница 20]</a>	<a href="#">[Страница 97]</a>
8. Francis Poulenc. Entretien avec Claude Rostand. Paris, Julliard, 1954. — 225 p.  
[\[Страница 12\]](#)  
[\[Страница 14\]](#)  
[\[Страница 15\]](#)
9. Пуленк Ф. Письма. Перевод с французского Е. Гвоздевой и Г. Филенко. Издательство «Советский композитор». Ленинград, Москва, 1970. — 311 с.  
[\[Страница 14\]](#)  
[\[Страница 28\]](#)
10. Мугинштейн М. А. Хроника мировой оперы 1901–2000. Екатеринбург, Антверга, 2016. — 599 с.  
[\[Страница 14\]](#)
11. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М.; Л.: Музыка, 1964 / Пер. с фр. и комм. А. Бушэн, ред. Ю. Кремлев. — 278 с.  
[\[Страница 17\]](#)
12. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8-ми вып. Вып. 1. М.: Музыка, 1986. — 311 с.  
[\[Страница 18\]](#)
13. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. — 230 с.  
[\[Страница 18\]](#)  
[\[Страница 19\]](#)

14. Poulenc F. Dialogues of the Carmelites. Opera vocal score series. Revised English version by Joseph Machlis. Ricordi, 1985. — 256 p.

<a href="#">[Страница 16]</a>	<a href="#">[Страница 45]</a>	<a href="#">[Страница 76]</a>
<a href="#">[Страница 22]</a>	<a href="#">[Страница 46]</a>	<a href="#">[Страница 78]</a>
<a href="#">[Страница 23]</a>	<a href="#">[Страница 46]</a>	<a href="#">[Страница 79]</a>
<a href="#">[Страница 24]</a>	<a href="#">[Страница 51]</a>	<a href="#">[Страница 82]</a>
<a href="#">[Страница 26]</a>	<a href="#">[Страница 52]</a>	<a href="#">[Страница 84]</a>
<a href="#">[Страница 27]</a>	<a href="#">[Страница 53]</a>	<a href="#">[Страница 85]</a>
<a href="#">[Страница 31]</a>	<a href="#">[Страница 58]</a>	<a href="#">[Страница 87]</a>
<a href="#">[Страница 32]</a>	<a href="#">[Страница 61]</a>	<a href="#">[Страница 88]</a>
<a href="#">[Страница 33]</a>	<a href="#">[Страница 62]</a>	<a href="#">[Страница 89]</a>
<a href="#">[Страница 34]</a>	<a href="#">[Страница 63]</a>	<a href="#">[Страница 90]</a>
<a href="#">[Страница 35]</a>	<a href="#">[Страница 64]</a>	<a href="#">[Страница 91]</a>
<a href="#">[Страница 35]</a>	<a href="#">[Страница 65]</a>	<a href="#">[Страница 92]</a>
<a href="#">[Страница 37]</a>	<a href="#">[Страница 67]</a>	<a href="#">[Страница 94]</a>
<a href="#">[Страница 38]</a>	<a href="#">[Страница 68]</a>	<a href="#">[Страница 95]</a>
<a href="#">[Страница 39]</a>	<a href="#">[Страница 70]</a>	<a href="#">[Страница 96]</a>
<a href="#">[Страница 41]</a>	<a href="#">[Страница 72]</a>	<a href="#">[Страница 98]</a>
<a href="#">[Страница 42]</a>	<a href="#">[Страница 73]</a>	<a href="#">[Страница 100]</a>
<a href="#">[Страница 43]</a>	<a href="#">[Страница 74]</a>	
<a href="#">[Страница 44]</a>	<a href="#">[Страница 75]</a>	

15. Пуленк Ф. Дневник моих песен. Я и мои друзья / Пер. с фран. Ж. Грушанской. М.: Издательский дом «Композитор», 2005. — 160 с.

<a href="#">[Страница 28]</a>
<a href="#">[Страница 29]</a>
<a href="#">[Страница 30]</a>
<a href="#">[Страница 60]</a>

16. Аверинцев С. С. Духовные слова. М.: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2007. — 232 с.

<a href="#">[Страница 30]</a>
-------------------------------

17. Азарова В. В. Опера Ф. Пуленка «Диалоги кармелиток» как «христианская концепция человека» / Культура и Искусство № 6(36) 2016. С. 729–741.

<a href="#">[Страница 30]</a>
<a href="#">[Страница 101]</a>

18. Hell H. Francis Poulenc, musicien français. Paris, 1978.

<a href="#">[Страница 50]</a>
-------------------------------

19. Аверинцев С. С. Избранные псалмы. М.: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2005. — 176 с.

<a href="#">[Страница 58]</a>
-------------------------------

20. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. III. Издательство академии наук СССР. М., 1954. — 335 с.

<a href="#">[Страница 60]</a>
-------------------------------



21. Соловцова Л. А. Джузеппе Верди: монография. 3-е доп. и перераб. изд. — М.: Музыка, 1981. — 416 с.  
[\[Страница 62\]](#)
22. Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века. Л.: Музыка, 1983. — 232 с.  
[\[Страница 64\]](#)
23. История орденов Средневековья / Авт.-сост. И. Е. Гусев. — Минск: Харвест, 2007. — 432 с.  
[\[Страница 81\]](#)
24. Музыкальная энциклопедия, т. 4. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия. — 976 с.  
[\[Страница 83\]](#)
25. 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.  
[\[Страница 97\]](#)



# СПИСОК

## НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

- Пример 1. Тема благодати Святого Духа (1 к. I д.).
- Пример 2. Тема передачи благодати Святого Духа. Раздел **B** перед 3 к. II д.
- Пример 3. Инвариантный элемент темы социальных трансформаций (1 к. I д.).
- Пример 4. Лейтмотив матери Марии от Воплощения (1 к. I д.).
- Пример 5. Тематический комплекс страха.
- Пример 6. Тема Бланш.
- Пример 7. Инвариантный интонационный комплекс метафизической тревоги (1 к. I д.).
- Пример 8. Оstinатный ритмический комплекс темы смерти (1 к. I д.).
- Пример 9. Тема мирной обители (начало 2 к. I д.).
- Пример 10. Полное проведение темы метафизической тревоги (2 к. I д.).
- Пример 11. Тема смерти настоятельницы мадам де Круасси (2 к. I д.).
- Пример 12. Фрагмент партии настоятельницы (2 к. I д.).
- Пример 13. Кульминация 2 картины I действия.
- Пример 14. Оркестровая тема Констанции Allegro giocoso (3 к. I д.).
- Пример 15. Танцевальные ритмоформулы в музыкальной характеристике Констанции (3 к. I д.).
- Пример 16. Тематический комплекс обращений к Богу (3 к. I д.).
- Пример 17. Признание Констанции: «Я всегда хотела умереть молодой» (3 к. I д.).
- Пример 18. Тема Бланш в партии Констанции и в оркестровой партии (3 к. I д.).
- Пример 19. Окончание 3 картины I действия (эпизод Molto lento, ц. **74**).

- Пример 20. Интерлюдия между 3 и 4 картинами I действия.
- Пример 21. Оркестровое вступление к 4 к. I д.
- Пример 22. Ритмоформула темы смерти и тема послушания матери Марии (4 к. I д.).
- Пример 23. Фрагмент оркестровой темы *Excessivement lent* во 2 сцене (4 к. I д.).
- Пример 24. Тематический комплекс святых и мучеников, сцена 3 (4 к. I д.).
- Пример 25. Прощание умирающей настоятельницы и Бланш (окончание 2 сцены 4 к. I д.).
- Пример 26. Тема креста в оркестровой партии (4 к. I д.).
- Пример 27. Оркестровое вступление к 1 картине II действия. Темы монашеского послушания и метафизической тревоги.
- Пример 28. Заупокойная молитва у гроба настоятельницы (1 к. II д.).
- Пример 29. Начало I интерлюдии II действия, содержащей действие на сцене.
- Пример 30. I интерлюдия II действия (вокальная партия Бланш в соединении с тематическими комплексами экзистенциальных вопросов и молитвенных обращений к Богу, ц. 13).
- Пример 31. I интерлюдия II действия. Вокальная партия Констанции.
- Пример 32. Начало оркестрового вступления к арии новой настоятельницы. Первый тематический комплекс (2 к. II д.).
- Пример 33. Второй тематический комплекс из оркестрового вступления к арии новой настоятельницы (2 к. II д.).
- Пример 34. Начало арии новой настоятельницы – мадам Лидуан (2 к. II д.).
- Пример 35. Ария новой настоятельницы (2 к. II д.).
- Пример 36. Кульминация арии новой настоятельницы (2 к. II д.).
- Пример 37. Фрагмент арии новой настоятельницы, окончание (2 к. II д.).
- Пример 38. Молитва *Ave Maria* (окончание 3 сцены, 2 к. II д.).
- Пример 39. Начало диалога Шевалье и Бланш (сцена 1, 3 к. II д.).
- Пример 40. Тема прощания Шевалье и Бланш (3 к. II д.).
- Пример 41. Фрагмент кульминации диалога Шевалье и Бланш (3 к. II д.).
- Пример 42. Молитва *Ave verum corpus* (4 к. II д.).
- Пример 43. Хор взбунтовавшейся толпы (5 сцена, 4 к. II д.).
- Пример 44. Фрагмент партии первого комиссара (4 к. II д.).

- Пример 45. Фрагмент диалога матери Марии и Бланш о Младенце Иисусе как Царе Славы (7 сцена, 4 к. II д.).
- Пример 46. *Ça ira* в финале II д. (7 сцена, 4 к. II д.).
- Пример 47. Тема дарованных привилегий Пресвятой Девы Марии Кармельской. Оркестровое вступление к 1 картине III действия.
- Пример 48. Тема, названная Пуленком «*vœu du martyre*» («обет мученичества») в 1 картине III действия и в III интерлюдии III действия.
- Пример 49. Признание Констанции (3 сцена, 1 к. III д.).
- Пример 50. Тема активных действий матери Марии (2 к. III д.).
- Пример 51. Кульминация в развитии партии Бланш (2 к. III д.).
- Пример 52. Партия матери Марии и тема социальных трансформаций (2 к. III д.).
- Пример 53. Фрагмент драматической кульминации оперы (4 раздел, 2 к. III д.).
- Пример 54. Фрагмент партии Бланш, отказавшейся искать спасения (4 раздел, 2 к. III д.).
- Пример 55. Оркестровое вступление к II интерлюдии III д.
- Пример 56. Фрагмент II интерлюдии (сценической) между 2 и 3 картинами III действия.
- Пример 57. Тема надежды на спасение (1 сцена, 3 к. III д.).
- Пример 58. Фрагмент арии настоятельницы – мадам Лидуан (1 сцена, 3 к. III д.).
- Пример 59. Начало среднего раздела арии настоятельницы – мадам Лидуан (1 сцена, 3 к. III д.).
- Пример 60. Начало кульминации в арии настоятельницы (1 сцена, 3 к. III д.).
- Пример 61. Фрагмент кульминации в арии настоятельницы.
- Пример 62. Окончание арии настоятельницы (1 сцена, 3 к. III д.).
- Пример 63. Реплика Констанции, предсказавшей возвращение Бланш (1 сцена, 3 к. III д.).
- Пример 64. Фрагмент чтения тюремщиком «Постановления» революционного трибунала (2 сцена, 3 к. III д.).
- Пример 65. Начальный раздел ариозо настоятельницы (3 сцена, 3 к. III д.).
- Пример 66. Кульминация ариозо настоятельницы (3 сцена, 3 к. III д.).
- Пример 67. Фрагмент заключительного раздела ариозо настоятельницы (3 сцена, 3 к. III д.).
- Пример 68. Марш из оркестрового вступления к 4 картине III действия.

Пример 69. Фрагмент заключительного раздела оркестрового вступления к 4 картине III действия.

Пример 70. Хоральное изложение гимна *Salve Regina* (4 к. III д.).

Пример 71. Фрагмент 4 картины III действия (с участием механизма гильотины).

Пример 72. Заключительный эпизод развития партии Констанции (2 сцена, 4 к. III д.).

Пример 73. Фрагмент гимна *Veni, creator spiritus* в партии Бланш в финале оперы (2 сцена, 4 к. III д.).

Пример 74. Финальный фрагмент оперы: смерть Бланш (2 сцена, 4 к. III д.).

Пример 75. Заключительные такты оперы (2 сцена, 4 к. III д.).



# Иллюстрация

**TEATRO ALLA SCALA**  
CASA AUTONOMA  
STAGIONE LIRICA 1956-57

N. 14 del Turno II  
N. 6 degli abbonati alle "Prime"

**SABATO 26 GENNAIO 1957 - alle ore 21 precise**  
**PRIMA RAPPRESENTAZIONE ASSOLUTA**  
**DIALOGHI DELLE CARMELITANE**  
Opera in tre atti e dodici quadri di  
**FRANCIS POULENC**  
Testo del dramma di GEORGES BERNANOS  
adattato ad opera lirica con l'assistenza di Emmanuel Levy  
Traduzione di Flavio Testi

Il disegno e ispirato a uno schizzo di Gaudin per La Fort e a una sceneggiatura di Philippe Agostini e del reverendo Padre Winkler. L'opera è una rielaborazione dell'opera Emmanuel Levy, autore dell'adattamento teatrale utilizzato da Die Lore in Bayreuth. Scritto nel 1954, e rappresentato con la signora Yve Le Fort del copyright della società.  
(Copyright G. Ricordi & C.)

**Personaggi e interpreti**

Blanch De La Force - Chœur Rinceur dell'Aspetta di Gaudin Madame de Gaudin (Madre Esprituelle di Gaudin), Priores del Carmelo Il Marchese De La Force Il Cavaliere De La Force Madame Lédaine (Madre Maria di Sant'Agostino), suora Priores del Carmelo Madre Maria dell'Incarnazione, vice-Priores Suor Costanza di S. Dionigi Madre Giovanna del Bambino Gesù Suor Matilde Il cappellano del Carmelo Primo commendario Secondo commendario Il superiore Thierry, scrittore Il signor Jarellot, medico Madre Gerald - Suor Clara - Suor Anonima - Suor Caterina - Suor Felicità - Suor Gertrude - Suor Alice Suor Valentinia - Suor Anna della Croce - Suor Maria - Suor San Carlo Delegati della Municipalità - Commessari - Ufficiali civili - Prigionieri - Guardie - Popolo	VIGGINIA ZEANI GIANNA FEDERINI SEPILO COLOMBO NICOLA FILAGUDDI LEYLA GEMER GIULIA FRAZZONI EUGENIA RATTI VITTORIA PALOMBINI FIORENZA CASSUTO ALVINO MISCIANO ANTONIO PININO ARTURO LA PORTA MICHELE CAZZATO ARMANDO MANELLI CARLO CASPERELLI
---	--

**Maestro concertatore e direttore**  
**NINO SANZOGNO**

Regia di  
**MARGHERITA WALLMANN**  
Boschetti e figurati di  
**GEORGES WAKHEVITCH**

Scenografie di  
**CARLO GHERA - ANTONIO MOLINARI**

Direttore dell'allestimento scenico  
**NICOLA BENOIS**  
Maestro responsabile  
**ADRIANO PETRONIO**

Maestro del coro  
**NORBERTO MOLA**  
Maestro collaboratore  
**ANTONIO TONINI**

Cassa del servizio musichevico di nome: AURELIO CHIRON - Capo del servizio musicale e testi: GIULIO LUPETTI - Capo del servizio scenico: ARTURO BRAMBILLA  
Attilio, arte, stampa: Ricordi & C. di S. Spirito - "Caldarone Poltroncini" - Farnesio di Pavia - Sarnano

---

**PREZZI DEI BIGLIETTI**

Poltrona di platea (ingresso compreso) L. 9000	Palchi . . . . . esauriti in abbonamento
Poltroncina di platea (ingresso compreso) L. 6000	Ingresso ai palchi . . . . . L. 2500
Galleria (ingresso compreso) Poltroncina centrale di I galleria L. 1700	
Numerato di I galleria . . . . . 1000	Ingresso L. 350
Numerato di II galleria . . . . . 700	Ingresso . 250

I posti a prezzi superiori si sopprimono il giorno precedente il giorno dell'esibizione.

**IN PLATEA NON VI SONO POSTI IN PIEDI**  
**È prescritto l'abito da sera per la platea e per i palchi**

Il pubblico è pregato di abbandonare le sue dimore che visitano i "Bis".  
Per informazioni prelevare e consegnare biglietti agli abbonati. Sono ammessi in platea e palchi, con tessere, abbonati, titolari, bambini, studenti e ospiti.  
Per informazioni del regolamento sulla vendita dei biglietti e sulle altre condizioni, da tutte le biglietterie della casa d'opera.  
Il teatro si apre alle ore 20,15 - La galleria si aprono alle ore 20

Иллюстрация 1.

Фотография афиши премьерного спектакля оперы «Диалоги кармелиток» в миланском театре La Scala.

[\[Страница 25\]](#)

# Приложение



## Пример 1.

Тема благодати Святого Духа (1 к. I д.).

[\[Страница 50\]](#)

Très calme

pp

A

B

fff

p subito

C

pp

D

ff

Rideau

42

**Пример 2.**

Тема передачи благодати Святого Духа. Раздел **В** перед 3 к. II д.  
[\[Страница 50\]](#)



**Пример 3.**

Инвариантный элемент темы социальных трансформаций (1 к. I д.).

[\[Страница 50\]](#)

**Пример 4.**

Лейтмотив матери Марии от Воплощения (1 к. I д.).

[\[Страница 51\]](#)



*Пример 5.*  
Тематический комплекс страха.  
[\[Страница 51\]](#)

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (верхняя часть) и фортепианного сопровождения (нижняя часть). Вокальная партия начинается с динамического обозначения *très doux* и содержит трезвучия. Под ней напечатан текст: "Mon Dieu, il en est peut-être du pé - ril comme de l'eau froi - de". Фортепианное сопровождение начинается с динамического обозначения *pp* и пометки *très doux et lié*. Музыкальный язык характеризуется использованием трезвучий и плавными связками.

**Пример 6.**

Тема Бланш.

[\[Страница 51\]](#)

Музыкальный фрагмент, состоящий из фортепианного сопровождения. Музыкальный язык характеризуется использованием трезвучий и плавными связками. Динамическое обозначение *ppp* указывает на очень тихий звук. Музыкальный язык характеризуется использованием трезвучий и плавными связками.

**Пример 7.**

Инвариантный интонационный комплекс метафизической тревоги (1 к. I д.).

[\[Страница 52\]](#)

**Andantino** ♩ = 54  
(sans traîner)

B1. *p*  
 Mon pè - re, il n'est pas d'in-ci-dent si né-gli - gea-ble — où ne s'ins-  
 [27]

*pp*

B1. *sf*  
 -crit la vo-lon-té de Dieu — com-me tou-te l'im-men-si-té du

*f* *sf*

B1. *molto*  
 ciel — dans u - ne goutte d'eau. —

*pp*

**Пример 8.**

Оstinатный ритмический комплекс темы смерти (1 к. I д.).

[\[Страница 52\]](#)

**Lentement** ♩ = 54

*f* *mf*

*molto* *p* *f*

**Пример 9.**

Тема мирной обители (начало 2 к. I д.).

[\[Страница 53\]](#)

*ppp*

**Пример 10.**

Полное проведение темы метафизической тревоги (2 к. I д.).

[\[Страница 54\]](#)

The image shows a musical score for piano, measures 35 to 37. The score is written in 3/8 time and B-flat major. The first system (measures 35-36) begins with a box containing the number 35. The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords. The dynamic marking *p* *bien chanté* is present. The second system (measures 36-37) continues the melodic and harmonic development, with a dynamic marking of *mf* appearing in measure 36.

**Пример 11.**

Тема смерти настоятельницы мадам де Круасси (2 к. I д.).

[\[Страница 54\]](#)

La Pr. *subito*  
Mais à quoi bon, pour u. ne re-li-gieu - se, è - tre dé -

*subito*  
*f*  
*dessus*

La Pr.  
- tachée de tout, si el. le n'est pas dé.ta.ché - e de soi-mé - me,

(très articulé)  
La Pr. *Grande Pause*  
c'est - à - di - re de son propre dé.ta.chement? —

*pp*  
*Grande Pause*

**Пример 12.**

Фрагмент партии настоятельницы (2 к. I д.).

[\[Страница 54\]](#)

**Tempo f<sup>o</sup> subito**  
(librement)

La Pr. 

la pri - è - re seu - le jus - ti - fi - e notre ex - is - ten - ce;

**44** **Très calme** ♩ = 56

La Pr. 

qui ne croit pas à la pri - è - re ne peut nous te -

**f subito** **Plus calme** *mf*

La Pr. 

- nir que pour des im - pos - teurs ou des pa - ra - si - tes. Si

**Пример 13.**

Кульминация 2 картины I действия.

[\[Страница 55\]](#)



**Subito allegro** ♩ = 104

*f* *giocoso*

**Sf** Constance *f*  
En - co - re ces maudi - tes fè - ves!

Blanche *f*

54 *p* On

**Пример 14.**Оркестровая тема Констанции *Allegro giocoso* (3 к. I д.).[\[Страница 57\]](#)

60

*mf*

Sr.  
C.  
et danse toute la jour - né - e. J'ai dan - sé cinq contre -

**Presser un peu**

*mf*

Sr.  
C.  
- dan - ses de tout mon cœur, je vous as - su - re. Ces pauvres gens m'aimaient

**Presser encore**

Sr.  
C.  
tous a la fo - li - e,

**Пример 15.**

Танцевальные ритмоформулы в музыкальной характеристике Констанции (3 к. I д.).

[\[Страница 57\]](#)

(enfantin et doux)

Sr.  
C.  
*pp*  
Pardonnez-moi, Sœur Blanche. Je ne peux m'empêcher de croire

*ppp très doux*

Sr.  
C.  
que vous venez exprès de me faire du mal.

*ppp*

**Пример 16.**

Тематический комплекс обращений к Богу (3 к. I д.).

[\[Страница 57\]](#)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line (Soprano, C) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a dynamic marking of *p* and contains the lyrics: "L'idee m'est venue tout à coup, je ne pense pas". The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *pp*. The second system continues the vocal line with the lyrics: "qu'il y ait là aucun mal. J'ai toujours souhaité mourir jeune." The vocal line includes a dynamic marking of *sempre p* and features triplet markings over the notes "souhaité" and "mourir". The piano accompaniment also includes a dynamic marking of *pp*. A box containing the number "71" is placed between the two systems of music.

**Пример 17.**

Признание Констанции: «Я всегда хотела умереть молодой» (3 к. I д.).

[\[Страница 58\]](#)

(très doux)  
 Sf C. Hé bien! la premiè.re fois que  
 (féroce)  
 Bl. ff Qu'ai-je à fai - re dans cet - te co - mé - die?  
 pp  
 Sf C. je vous ai vue, j'ai com - pris que j'é - tais ex - au - cé - e.

**Пример 18.**

Тема Бланш в партии Констанции и в оркестровой партии (3 к. I д.).

[\[Страница 58\]](#)

74 (très poignant et doux)

*Sf* Constance

J'é-tais bien loin de vouloir vous of-fen-ser.

*pp m.g.* *m.g.*

*p* *loco*

*8<sup>e</sup> basse...sec.!*

**Пример 19.**

Окончание 3 картины I действия (эпизод *Molto lento*, ц. 74).

[\[Страница 59\]](#)

*Avant le 4<sup>e</sup> tableau (N<sup>o</sup> 75) ajouter ceci:  
(durée totale de l'interlude : 1'55")*

*Cor angl.*

*f*

*pp*

*pp*

*f*

*attaquer 75*

**Пример 20.**

Интерлюдия между 3 и 4 картинами I действия.

[\[Страница 59\]](#)

The image shows a musical score for Example 21. It consists of two systems of music. The first system is for piano, with a tempo marking of "Modéré mais très allant" and a metronome marking of "♩ = 100". The piano part is in 4/4 time and features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system is for violin, also in 4/4 time, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "mf" and "p".

**Пример 21.**

Оркестровое вступление к 4 к. I д.

[\[Страница 60\]](#)



Mère Marie

Ma Ré.vé.rende Mè - re?

Mère Ma - ri - e... C'est au

nom de l'o - bé - is - san - ce que je vous re - mets Blanche de la For - ce.

**Пример 22.**

Ритмоформула темы смерти и тема послушания матери Марии (4 к. I д.).

[\[Страница 61\]](#)

(Blanche vient s'agenouiller près du lit) (infiniment doux)

Re - le - vez - vous,

Excessivement lent  $\text{♩} = 48$  poco più mosso

très doux

**Пример 23.**

Фрагмент оркестровой темы Excessivement lent во 2 сцене (4 к. I д.).

[\[Страница 62\]](#)

La Pr. *ppp*  
Dieu se glo-ri - fi - e dans ses Saints, ses hé - ros et ses mar - tyrs. —  
[97]  
*ppp*

**Пример 24.**

Тематический комплекс святых и мучеников, сцена 3 (4 к. I д.).

[\[Страница 63\]](#)

(très tendre)  
La Pr. *pp*  
Re-le-vez - vous cet-te fois pour tout c' bon. — A dieu — je  
[104]  
*pp*  
*ppp*  
(Blanche sort)  
La Pr. *court*  
vous bénis. — A - dieu, ma petite en - fant... —  
*court*  
*court*

**Пример 25.**

Прощание умирающей настоятельницы и Бланш (окончание 2 сцены 4 к. I д.).

[\[Страница 63\]](#)

**Le Médecin**

*f*

Vo. tre Ré. vé. ren. ce ne la suppor. te. rait pas.

**106**

**Subito molto agitato**

*m.d.*

**Пример 26.**

Тема креста в оркестровой партии (4 к. I д.).

[\[Страница 63\]](#)

**Très calme** ♩ = 50

**Sf Constance**

**Blanche**

**Très calme** ♩ = 50

**PIANO**

*f*

*tr...*

*ppp*

**Пример 27.**

Оркестровое вступление к 1 картине II действия.

Темы монашеского послушания и метафизической тревоги.

[\[Страница 66\]](#)

Sr.  
 C.  
 Qui La - za.rum re - su - sci - ta - sti a mo - nu - men - to  
 fœ - ti - dum.  
 Tu e - is, Do - mi - ne, — do - na re - qui - em —  
 2

**Пример 28.**

Заупокойная молитва у гроба настоятельницы (1 к. II д.).

[\[Страница 66\]](#)

11 **Très calme** ♩ = 50

Sf Constance

Sf Blanche

*PIANO*

*ppp*

cloche sur la scène

*pp*

(Entrent, devant le rideau, Constance tenant une croix de fleurs dans les bras, et Blanche une brassée de fleurs.)

12

**Пример 29.**

Начало I интерлюдии II действия, содержащей действие на сцене.

[\[Страница 68\]](#)

Sf Blanche

*mf*

13 Qu'allons-nous faire maintenant des fleurs qui nous restent?

*mf*

**Пример 30.**

I интерлюдия II действия (вокальная партия Бланш в соединении с тематическими комплексами экзистенциальных вопросов и молитвенных обращений к Богу, ц. 13).

[\[Страница 68\]](#)

S.  
 C.  
 Ce que nous a pelons hasard, c'est peut-être la logique de Dieu?

The musical score consists of a vocal line (Soprano/Contralto) and a piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time and features a melodic line with some triplets. The piano accompaniment is in 4/4 time and features a steady bass line and a more active treble line.

**Пример 31.**

І интерлюдия ІІ действия. Вокальная партия Констанции.

[\[Страница 68\]](#)

**RIDEAU SPÉCIAL**  
**18 Andante** (sans trainer surtout) ♩ = 72

PIANO  
*pp très doux et allunt*

The musical score is for a piano piece. It is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the right and left hands with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a tempo marking of *Andante*. The second system continues the piece with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

**Пример 32.**

Начало оркестрового вступления к арии новой настоятельницы.

Первый тематический комплекс (2 к. ІІ д.).

[\[Страница 69\]](#)

The image shows a musical score for piano, labeled as Example 33. It consists of two systems of music. The first system contains three measures. The first measure starts with a piano (*pp*) dynamic marking. The second measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The second system contains two measures, with the first measure marked piano (*p*). A small box containing the number '19' is located between the two systems, centered under the first measure of the second system. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

**Пример 33.**

Второй тематический комплекс из оркестрового вступления  
к арии новой настоятельницы (2 к. II д.).

[\[Страница 70\]](#)

*La seconde Prieure* *p très lié*  
 Mes chè-res fil-les, j'ai en-core à vous di-re

*très doux* **20**  
*p*

Sde Pr.  
 que nous nous trouvons pri-vé-es de no-tre très re-grettée Mè-re

Sde Pr.  
 au moment où sa pré-sen-ce nous se-rait le plus né-ces-sai-re.

**Пример 34.**

Начало арии новой настоятельницы — мадам Лидуан (2 к. П д.).

[\[Страница 70\]](#)



Sde Pr. *f*  
J'at - tends seu - le.ment

Sde Pr.  
de la Sain - te Pro - vi - den - ce les ver - tus mo - des - tes que les

Sde Pr.  
ri - ches et les puis - sants tiennent vo - lontiers en mé - pris —

**Пример 35.**

Ария новой настоятельницы (2 к. II д.).

[\[Страница 70\]](#)

Sde Pr. *p*  
Le va - let n'a que fai - re

Sde Pr.  
de cer - tai - nes ver - tus du mai - tre: el - les ne lui con - viennent pas plus

Sde Pr.  
que le thym et la mar - jo - laine à nos la - pins de choux.

**Пример 36.**

Кульминация арии новой настоятельницы (2 к. II д.).

[\[Страница 70\]](#)

Sde Pr. *f*  
 Mé.fions - nous de tout ce qui pourrait nous dé.tour.  
 28

Sde Pr. *mf*  
 -ner de la pri - è - re, mé.fions-nous mè.me

Sde Pr. *f* *ff*  
 du mar.ty - re. La pri - ère est un de - voir,

*m.d.* *mf*

**Пример 37.**

Фрагмент арии новой настоятельницы, окончание (2 к. II д.).

[\[Страница 70\]](#)

33 *mf* *très lié*

M.  
M.  
A - ve Ma - ri - a.

Les Carmélites

*pp* (bouche fermée)

Bien calme ♩ = 50

Gra - ti - a ple - na

M.  
M.  
*pp*  
Do - mi - nus te - cum Be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus

Les  
C.  
*pp*  
Do - mi - nus te - cum Be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus

**Пример 38.**

Молитва Ave Maria (окончание 3 сцены, 2 к. II А.).

[\[Страница 71\]](#)

42 **Très calme** ♩ = 60 - 66

Blanche

Le Chevalier *p* Pour - quoi vous te - nez

**Très calme** ♩ = 60 - 66 *p*

Le C. vous ain - si, de - puis vingt mi - nu - tes, les yeux baissés, ré - pon -

Le C. - dant à pei - ne?

The musical score is set in 3/4 time and consists of three systems. The first system shows Blanche with a whole rest and Le Chevalier with a vocal line starting on a whole note, followed by a piano accompaniment. The second system continues the vocal lines and piano accompaniment. The third system shows Le Chevalier's vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands.

**Пример 39.**

Начало диалога Шевалье и Бланш (сцена 1, 3 к. II д.).

[\[Страница 74\]](#)

The image shows a musical score for a scene from the opera 'Les Huguenots'. It features two vocal parts: 'Blanche' and 'Le C.' (likely Le Comte). The score is in 3/4 time and includes piano accompaniment. The lyrics are in French. The first system shows Blanche singing 'Dieu sait com - bien je vou.drais ne' and Le C. singing 'frè - re?'. The second system shows Blanche singing 'vous cau.ser au.cun dé.plai.sir! —'. The piano accompaniment includes a section marked '43' and 'pp'.

Blanche *p*  
Dieu sait com - bien je vou.drais ne

Le C.  
frè - re? 43

*pp*

Bl.  
vous cau.ser au.cun dé.plai.sir! —

Le C.

**Пример 40.**

Тема прощания Шеваље и Бланш (3 к. II д.).

[\[Страница 74\]](#)

**a Tempo agitato**

Le C. **58** Blan - che, c'est

**en cé dant beaucoup**

vous maintenant qui par. lez bien du re -

ment.

*long silence*

**Пример 41.**

Фрагмент кульминации диалога Шеваље и Бланш (3 к. II д.).

[\[Страница 76\]](#)

65

*au même mouvement.*

L'A. A - ve — ve - rum corpus natum ex Ma.ri - a Vir - gi - ne.

Les Religieuses

Sop. *p subito*  
Mez.  
Contr. Ve - re passum im - mo - la - tum in - cru - ce pro ho - mi - ne.

**Пример 42.**

Молитва Ave verum corpus (4 к. II д.).

[\[Страница 77\]](#)



(Les religieuses se massent toutes dans un coin à l'exception de Mère Marie)

Sop. Ou-vrez la por - te, ou-vrez la por - te!

Mez. Ou-vrez la por - te, ou-vrez la por - te!

Ten. Ou-vrez la por - te, ou-vrez la por - te!

Bas. Ou-vrez la por - te, ou-vrez la por - te!

(coups dans la porte)

**Пример 43.**

Хор взбунтовавшейся толпы (5 сцена, 4 к II д.).

[\[Страница 79\]](#)

**81** (goguenard)

1er Com.  
E - tes vous donc si pres - sé - es de quit - ter ces dé - fro - ques,

**Poco più mosso** ♩ = 84  
*p* léger et mordant  
(dessus)

1er Com.  
et de vous ha - bil - ler com - me tout le mon - de?

**Пример 44.**

Фрагмент партии первого комиссара (4 к. П. А.).

[\[Страница 80\]](#)

(prenant le Petit Roi dans ses bras)

Blanche *pp* (sourde rumeur en coulisse)

Oh! qu'il est petit! — qu'il est fai .ble!

Mère Marie *f*

Non! qu'il est petit!

87

*pp* *f*

B1.

M.  
M.

et qu'il est puissant! —

**Пример 45.**

Фрагмент диалога матери Марии и Бланш о Младенце  
Иисусе как Царе Славы (7 сцена, 4 к. II д.).

[\[Страница 80\]](#)

**Le double plus vite (très enlevé)  $\text{♩} = 92$  (eu coulisse)**

Scp. *f* Ah! ça i - ra ça i - ra. —

Mez. *f* Ah! ça i - ra ça i - ra. —

Ten. *f* Ah! ça i - ra ça i - ra. —

Bas. *f* Ah! ça i - ra ça i - ra. —

**89**

**Le double plus vite (très enlevé)  $\text{♩} = 92$**

*ff* très gai

**90**

*ff*

*mf*

**Пример 46.**

ça ira в финале II д. (7 сцена, 4 к. II д.).

[\[Страница 81\]](#)

**Tempo de Sarabande** ♩ = 66

*ff fièremment*

*sempre ff*

*mf*

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Tempo de Sarabande' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The dynamics are marked 'ff fièremment'. The second system continues with the same dynamics and includes the instruction 'sempre ff'. The third system features dynamic markings of 'mf' and 'f'.

**Пример 47.**

Тема дарованных привилегий Пресвятой Девы Марии Кармельской.  
Оркестровое вступление к 1 картине III действия.

[\[Страница 81\]](#)

**Mère Marie (très décidé)**

Mes fil - les, je propo - se que nous fassions ensemble le vœu du marty - re

(Aucun enthousiasme. Les sœurs se regardent entre elles.)

M. M. pour mé - ri - ter le maintien du Carmel et le sa - lut de no - tre patrie.

M. M. Je me fé - li - ce de vous voir accueil - lir cet - te pro - po - si - tion aus -

M. M. - si froi - dement que le Seigneur m'ins - pi - re de la fai - re.

M. M. J'ai fait le vœu du mar - ty - re...

L.A. Tempo exact du "vœu du martyre" C'est à Dieu que vous l'a - vez fait,

**Пример 48.**

Тема, названная Пуленком «vœu du martyre» («обет мученичества») в 1 картине III действия и в III интерлюдии III действия.

[\[Страница 82\]](#)

(stupéfaction générale  
Blanche commence à pleurer, la tête dans ses mains.)

Sœur Constance

Il s'a\_git de moi. Mon - sieur l'Au.mô\_nier

**Molto agitato subito**

Sf. C. sait que je dis vrai. Mais... mais... je me dé -

Subito très lent

Sf. C. cla - re main - te - nant d'ac - cord a - vec vous tou - tes et... je...

Sf. C. je dé - si - re...

**Пример 49.**

Признание Констанции (3 сцена, 1 к. III д.).

[\[Страница 83\]](#)

**24** *Très vite et agité* ♩ = 144

The musical score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a forte (ff) dynamic. The second system continues the accompaniment, also marked ff. The third system concludes the piece. The music is written for piano with a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Très vite et agité' with a quarter note equal to 144 beats per minute. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

(Mère Marie, en civil, ouvre brusquement la grande porte)

**Пример 50.**

Тема активных действий матери Марии (2 к. III д.).

[\[Страница 86\]](#)



Vl. **Presser** (crié)  
 C'est votre fau-te! Mon Dieu! Mon Dieu! que vais-je de venir?  
 (Blanche est à genoux devant le feu) (Blanche sanglote)  
 (Mère Marie s'est agenouillée aussi, elle se hâte de transvaser le ragoût dans une autre casserole)

**Пример 51.**

Кульминация в развитии партии Бланш (2 к. III д.).

[\[Страница 87\]](#)

(Blanche est à genoux devant le feu) (Blanche sanglote)

(Mère Marie s'est agenouillée aussi, elle se hâte de transvaser le ragoût dans une autre casserole)

Mère Marie *p*

Ne vous tourmentez pas, Blanche, voi-là le mal ré-pa - ré-

**29**

Excessivement lent

*p*

Blanche *mf*

(infiniment doux) Je pleu-re de vous voir si bon-ne.

M. *pp*

M. Pourquoi pleu-rez-vous?—

**30**

*pp* *mf*

**Пример 52.**

Партия матери Марии и тема социальных трансформаций (2 к. III д.).

[\[Страница 87\]](#)

(Blanche se lève d'un bond et se tient debout, les yeux secs)

Blanche

Ma Mère?

M.  
M.  
Sœur Blanche de l'Agonie du Christ!

34 Je vais vous donner une adresse. Retenez-la bien.

**Пример 53.**

Фрагмент драматической кульминации оперы (4 раздел, 2 к. III д.).

[\[Страница 88\]](#)

**Blanche (morne)**  
*p*  
 Je n'i-rai pas. Je ne peux pas y al-ler. —

(noblement mais avec douceur)

**Mère Marie**  
 Vous i-rez. Je sais que vous i-rez, ma Sœur. —

**Molto agitato**  
 36

(d'une voix éraillée. Exagérément articulé)

Une voix de femme en coulisse  
 Blan-che, les commissions!

**Lentement** **molto agitato**

(Blanche se sauve par la petite porte) **Lent** (Mère Marie, un instant interdite, s'esquive par la grande porte.)

*long silence* **ff** **RIDEAU SPÉCIAL** **pp**

**Пример 54.**

Фрагмент партии Бланш, отказавшейся искать спасения (4 раздел, 2 к. III д.).

[\[Страница 89\]](#)

The image shows a musical score for a piano and clarinet. The score is divided into two systems. The first system is titled "Lugubre et bien lent" and "Un vieux monsieur entre en scène". It features a piano part with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The piano part starts with a *pp* dynamic. The clarinet part (Clar. m.d.) enters in the second measure with a *mf* dynamic. The second system is titled "et lit une grande affiche" and continues the piano and clarinet parts. The piano part continues with a *pp* dynamic, and the clarinet part continues with a *mf* dynamic. The score is written in blue ink on a white background.

**Пример 55.**

Оркестровое вступление к II интерлюдии III д.

[\[Страница 90\]](#)



**II. INTERLUDE**

Devant un rideau spécial représentant une rue du quartier de la Bastille.


(Entrent en scène deux vieilles femmes et un vieux monsieur. Rumeur en coulisse, bruit de tambour.)


**Dans le tempo exact de la fin du tableau précédent**




*très nombreuses reprises ad libitum*

<p><b>37</b> Tambour</p>  <p>8<sup>va</sup> b.</p>	<p><b>1<sup>ère</sup> Vieille</b> M'est avis que nous ne sommes point au bout de nos peines.</p>	<p><b>Le Vieux Monsieur</b> Il est vrai que la vie à Paris devient de plus en plus difficile!</p>  <p>8<sup>va</sup> b.</p>
---	--	---

(Blanche entre en scène; elle porte un petit cabas d'où dépassent des salades)

<p><b>2<sup>e</sup> Vieille</b> Oh! elle n'est point meilleure autre part, Monsieur.</p>	<p><b>1<sup>ère</sup> Vieille</b> Sinon pire. Moi, je suis de Nanterre.</p>	<p><b>2<sup>e</sup> Vieille</b> Et moi de Compiègne.</p>	<p><b>Blanche</b> (d'une voix altérée) Vous venez de Compiègne?</p>  <p>Wood-block</p>
--	---	--	--

<p><b>2<sup>e</sup> Vieille</b> Oui, ma belle. J'en vins hier, avec une carriole de légumes.</p> 	<p>Il y a là-bas deux douzaines de mauvais drôles qui ont peur les uns des autres, et qui, pour se rassurer, font du bruit comme six cents. Avant-hier ils ont arrêté ces dames du Carmel.</p>
--	--

<p>C'est-y que vous avez là des parentes?</p>  <p>Tam-tam 8<sup>va</sup> b.</p> <p><i>laisser vibrer</i> *</p>	<p><b>Blanche</b> Oh! non, Madame. Et d'ailleurs je ne suis jamais allée à Compiègne. Voilà seulement huit jours que je suis arrivée à Paris, venant de la Roche-sur-Yon, avec mes patrons.</p>	<p><b>1<sup>ère</sup> Vieille</b> Drôle de servante, ma fine. (Tous sortent)</p>  <p><i>très nombreuses reprises ad libitum</i></p>  <p>Tambour 8<sup>va</sup> b.</p> <p style="text-align: center;"><i>attaquer de suite le Tableau III</i></p>
---	---	--

**Пример 56.**

Фрагмент II интерлюдии (сценической) между 2 и 3 картинами III действия.

[\[Страница 90\]](#)

38 **Bien calme** ♩ = 56

La Priere.

*p très doux*

*m.g.*

*m.d.*

**RIDEAU**

The image shows a musical score for a scene titled 'La Priere'. It consists of a vocal line for 'La Priere' and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Bien calme' with a quarter note equal to 56 beats. The piano part is marked 'p très doux' and 'm.g.' (mezzo-giochiato). The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The second system is labeled 'RIDEAU' and shows the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

**Пример 57.**

Тема надежды на спасение (1 сцена, 3 к. III д.).

[\[Страница 91\]](#)

(très doux et calme)

**La Prieure** *P*

Mes fil - les, voi - là que s'a -

39

La Pr. *Pr.* - ché - ve no - tre premiè - re nuit de pri - son. C'é - tait la plus dif - fi - ci - le.

La Pr. *Pr.* Nous en sommes ve - nues à bout quand mê - me.

**Пример 58.**

Фрагмент арии настоятельницы — мадам Лидуан (1 сцена, 3 к. III д.).

[\[Страница 91\]](#)



The image displays a musical score for three systems. Each system consists of a vocal line (labeled 'La Pr.' for Soprano) and a piano accompaniment. The first system includes the lyrics 'il n'est, en som-me, de chan -' and a piano part with a measure number '40' in a box. The second system includes the lyrics '-gé que le dé.cor. — Nul ne saurait nous ra - vir u - ne li-ber.té' and features the instruction 'gva basse facultatif..... loco' above the vocal line. The third system includes the lyrics 'dont nous nous sommes dépouil - lé - es depuis long - temps.' and features a dynamic marking 'f' (forte) at the beginning of the piano part.

**Пример 59.**

Начало среднего раздела арии настоятельницы —  
мадам Лидуан (1 сцена, 3 к. III д.).

[\[Страница 91\]](#)

La Pr. Hé bien, j'as - su me ce vœu, j'en suis dé - sor -

42

La Pr. ...mais responsa - ble, je suis et se - rai, quoi qu'il ar - ri - ve, seu - le

La Pr. ju - ge de son ac - complis.se - ment. Oui, j'en prends la

La Pr. charge et vous en laisse le mé - ri - te, puisque je ne l'ai pas prononcé moi -

La Pr. mè - me.

**Пример 60.**

Начало кульминации в арии настоятельницы (1 сцена, 3 к. III д.).

[\[Страница 91\]](#)

(très doux)

La Pr. *pp* Ne vous faites donc plus là-des - sus au\_cun sou .ci, mes

43

*pp très doux*

La Pr. fil - les. J'ai toujours ré - pon - du de vous en ce mon - de

**Пример 61.**

Фрагмент кульминации в арии настоятельницы.

[\[Страница 92\]](#)

La Priere

(ineffablement doux) *pp* *dolcissimo*

Au jar - din des O - li - viers, le

45

*pp* très doux

La Pr. Christ n'était plus maî - tre de rien. Il a eu peur de la mort. \_\_\_\_\_

**Пример 62.**

Окончание арии настоятельницы (1 сцена, 3 к. III д.).

[\[Страница 92\]](#)

The musical score is for a scene from an opera. It features two vocal parts: Sœur Constance and Sœur Mathilde, and a piano accompaniment. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows Sœur Constance singing 'El - le re - viendra. —' and Sœur Mathilde singing 'Extrêmement calme' and 'Comment donc en ê - tes - vous si sû - re,'. The piano accompaniment is marked *ppp*. The second system shows Sœur Constance singing 'Par - ce que ... — par - ce que ... —' and Sœur Mathilde singing 'Sœur Constan - ce?'. The piano accompaniment is marked *pp*.

**Пример 63.**

Реплика Констанции, предсказавшей возвращение Бланш (1 сцена, 3 к. III д.).

[\[Страница 92\]](#)

Le G. céder beaucoup  $\text{♩} = 54$  Le tri - bu -

- nal ré - vo - lu - tion - nai - re dé - cla - re en con - sé -

- quen - ce que tou - tes les pré - ve - nues sus - nom - mé - es

(Le geôlier replie son édit.  
Toutes les religieuses baissent la tête.)

Le G. sont condamnées à mort.

(sortie du geôlier)

52 Très lourd et pesant céder  
pp très doux

**Пример 64.**

Фрагмент чтения тюремщиком «Постановления»  
революционного трибунала (2 сцена, 3 к. III д.).

[\[Страница 93\]](#)

**La Prieure**  
**Tempo I?** ♩ = 56

53 Mes fil - les, j'ai dé - si - ré de tout mon cœur vous sau - ver...

*pp très doux et calme*

*ppp*

La Pr. Oui, j'au - rais vou - lu que ce ca - li - ce s'é - loi - gnât de vous,

*ppp*

The image shows a musical score for two vocal parts. The first part, 'La Prieure', is marked 'Tempo I?' with a quarter note equal to 56. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is marked 'pp très doux et calme'. The second part, 'La Pr.', is marked 'ppp' and also features a vocal line and a piano accompaniment marked 'ppp'. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

**Пример 65.**

Начальный раздел ариозо настоятельницы (3 сцена, 3 к. III д.).

[\[Страница 94\]](#)

La Pr. *mf*  
car je vous ai ai - mées dès le pre-mier jour

La Pr. *mf*  
comme u - ne mè - re se - lon la na - tu - re, et quel - le

La Pr. *f*  
mè - re fait de bon gré, fût-ce à Sa Ma - jes - té el - le - mè - me,

**Пример 66.**

Кульминация ариозо настоятельницы (3 сцена, 3 к. III д.).

[\[Страница 94\]](#)



Mes fil - les, je vous mets so - lennel.lement

u - ne fois pour tou - tes, a - vec ma ma - ter

[57]

*RIDEAU SPÉCIAL*

nel - le bé - né - dic - tion.

**Пример 67.**

Фрагмент заключительного раздела ариозо  
настоятельницы (3 сцена, 3 к. III д.).

[\[Страница 95\]](#)

The image shows a musical score for a march. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff (treble and bass clefs) for piano, with the tempo marking "Très calme" and dynamic markings "mf" and "ff". Above the piano part, there is a horn part labeled "Corns" with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues the piano part with a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 4/4 time and features a steady, rhythmic march pattern.

**Пример 68.**

Марш из оркестрового вступления к 4 картине III действия.

[\[Страница 97\]](#)

**E** Rideau. La foule se masse sur la place en attendant les premiers condamnés

2'

*ff*

**F** 84

62

*fff*

*enchaîner directement*

**Пример 69.**

Фрагмент заключительного раздела оркестрового вступления к 4 картине III действия.

[\[Страница 98\]](#)

(La Foule)

Sop. *pp* Oh!

Alt. *pp* Oh!

Tén. *pp* Oh!

Bas. *pp* Oh!

La Prieure, Sœur Constance,  
6 Carmélites *pp*

Sop. *pp*

Mère Jeanne, Sœur Mathilde, Sal - ve Re - gi - na - ma -

Mez. *pp* Sal - ve Re - gi - na - ma -

63

*pp*

**Пример 70.**

Хоральное изложение гимна Salve Regina (4 к. III д.).

[\[Страница 99\]](#)

Sop. *ff sec* oiï a *mf*

Alt. *ff sec* oiï a *mf*

Ten. *ff sec* oiï a *mf*

Bas. *ff sec* oiï a *mf*

Sop. *mf* \* Guillotine ↓ moins la Prieure *ff à 7*

spes nos - tra sal - - ve. Sal - ve Re -

Mez. *mf* *ff à 7*

spes nos - tri sal - - ve. Sal - ve Re -

64

*ff sec*

\* Bruit sourd et lourd.

**Пример 71.**

Фрагмент 4 картины III действия (с участием механизма гильотины).

[\[Страница 99\]](#)

73 (Reprenant sa marche à l'échafaud, elle sourit doucement à Blanche)

Sf. C. *pp*  
O pi - a, o

Sop.  
All.  
Tén. *ppp*  
Bas. *ppp*  
o

(Incroyablement calme, Blanche émerge de la foule stupéfaite et monte au supplice.)

Sf. C.  
dul - cis Vir - go Ma -

**Пример 72.**

Заключительный эпизод развития партии Констанции (2 сцена, 4 к. III д.).

[\[Страница 100\]](#)

**Un peu plus lent et extraordinairement calme**

Sop. *pp*  
Alt. *pp*  
Tén. *pp*  
Bas. *pp*

Blanche *pp*  
De - o Pa - tri sit glo - ri - a — Et Fi - li - o

74

**Пример 73.**

Фрагмент гимна *Veni, creator spiritus* в партии Бланш  
в финале оперы (2 сцена, 4 к. III д.).

[\[Страница 100\]](#)

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. The vocal parts are Soprano (Sop.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), and Bass (Bas.), each with a staff. The Bass part has lyrics: "In sae-cu.lorum sae - cu.la, In sae-cu.lorum...". The piano accompaniment is shown in grand staff notation (treble and bass clefs). The score consists of four measures. The first measure has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second measure has a key signature change to one flat (Bb). The third measure has a key signature change to one sharp (F#). The fourth measure has a key signature change to one flat (Bb). The piano part features arpeggiated chords and a melodic line in the right hand.

**Пример 74.**

Финальный фрагмент оперы: смерть Бланш (2 сцена, 4 к. III д.).

[\[Страница 101\]](#)



(La foule commence à se disperser) **RIDEAU**

Sop. *pp*  
a

Alt. *pp*  
a

Tén. *pp*  
a

Bas. *pp*  
a

75

*pp* *sec*

*Red. sans changer jusqu'à \**

**FIN DE L'OPÉRA**

**Пример 75.**

Заключительные такты оперы (2 сцена, 4 к. III А.).

[\[Страница 101\]](#)