

В. В. Азарова

ДИАЛОГИ
КАРМЕЛИТОК

ПЪЕСА Ж. БЕРНАНОСА
И ОПЕРА Ф. ПУЛЕНКА



Валентина Азарова

**Диалоги кармелиток. Пьеса Ж.
Бернаноса и опера Ф. Пуленка**

«Эдитус»

2020

Азарова В. В.

Диалоги кармелиток. Пьеса Ж. Бернаноса и опера Ф. Пуленка / В. В. Азарова — «Эдитус», 2020

ISBN 978-5-00149-473-7

Монография «"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 завершённость 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. В формате PDF А4 сохранен издательский макет.

ISBN 978-5-00149-473-7

© Азарова В. В., 2020

© Эдитус, 2020

Содержание

Предисловие	7
Глава I	10
Из истории создания оперы «Диалоги кармелиток»	13
Конец ознакомительного фрагмента.	17

Валентина Азарова

Диалоги кармелиток. Пьеса Ж. Бернаноса и опера Ф. Пуленка

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ



Монография

© Азарова В. В.

© Издательство Эдитус Москва 2020

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 «Жонглёр 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. Онеггера (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 самоотждественно 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 отча-

яние 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» отличает, 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 эпиграф, посвящённый Кристиане Манифика – близкой приятельнице Бернаноса в последние двадцать лет его жизни. Эпиграф 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]. Эпиграф, 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 встретилась 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 Бернаноса 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 Компьяна были приговорены к смерти революционным трибуналом в Париже. Добровольно принесяшие 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 Компьяна 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 am 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, душеприказчиком – 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 разъединения 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 исполнительной власти: якобинских 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 ограниченность» (выражение Ю. Лотмана) – и приобретают *художественную функцию* в такой мере, что, будучи подлинными *социально-политическим*^ 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 приходил 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 «жадно 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 преподобный отец Раймон Брюкбергер, автор сценария будущего фильма о монахинях-кармелитках из Компья.

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 Beguin, 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 Heberbot – 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 Бернаноса 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 «Беседа» Пуленка и Клода Ростана (1954) содержала более подробную характеристику оперы. [8].

Вторая книга Пуленка представляет собой диалог между ним и Стефаном Оделем – сотрудником радицентра 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 *Opera 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, дефор-

мирующими 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 Chumenes – 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. Бернаноса; 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. Chumenes, 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 тесситурах, 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 Бернаноса 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 жёсткости 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 *f*), 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.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.