

Азарова В.В.

Опера Ф. Пуленка «Диалоги кармелиток» как «христианская концепция человека»

Аннотация: Предметом исследования является оперная концепция, рассматриваемая в контексте художественного мышления второй половины XX века, тенденции "католицизма" во французском музыкальном театре и в плане анализа музыкальной композиции, музыкальной драматургии и эмоционально-психологической стороны музыкального содержания. На основе изучения документальных источников в статье изложены история создания оперы, ее сценическая судьба, этапы формирования христианской концепции человека, принципы соотношения в опере литературного текста (драмы) и музыки. Также предметом исследования является основной вектор утверждения художественного смысла, представленный в опере на примере экзистенциального выбора пути к обретению благодати Святого Духа главной героиней оперы – юной послушницей монастыря кармелиток Блани де Лафорс. Музыкально-философская, музыкально-теологическая, музыкально-психологическая, герменевтическая реконструкция процесса формирования художественной концепции в опере Ф. Пуленка "Диалоги кармелиток". – Анализ семантической и композиционной организации литературного текста пьесы и музыкального текста оперы. Впервые на русском языке изложены аспекты католического мистицизма в содержании оперы: связи между сверхъестественным явлением благодати и свободы человека. Рассмотрены основные принципы соотношения в опере драмы и музыки. Проанализированы тексты документальных источников, связанных с процессом трансформации структуры оперы в период 1953 – 1955 годов. Рассмотрен контрапункт духовного и социального измерений в музыкальной драматургии произведения. Сделан вывод о специфике музыкального содержания оперы, раскрывающего общечеловеческий, гуманистический, ментально-психологический, философский и богословский смысл благодати как одного из основных концептов христианства.

Ключевые слова: Опера, Диалоги кармелиток, Франсис Пуленк, Жорж Бернанос, христианство, концепция человека, благодать, драматургия, музыкальное содержание, контрапункт временных линий.

Review: The subject of the research is the opera concept being analyzed in terms of the artistic thinking of the second half of the XXth century, 'Catholicism' tendency in French musical theatre and analysis of musical dramaturgy as well as emotional and psychological aspects of the musical content. Based on the analysis of documentary sources, the author of the article describes the history of opera creation, how it developed on stage, stages of the development of the Christian concept of human, and principles regulating the relationship between the literary text (drama) and music in the opera. The subject of the research also involves the main vector of submitting the artistic meaning represented in the opera as an existential choice made by the main heroine, Sister Blanche, on her way to the Holy Spirit. The author of the article conducts the musical-philosophical, musical-theological and musical-psychological hermeneutic reconstruction of the process of the development of the artistic concept in Francis Poulenc's opera 'Dialogues of the Carmelites' and analyzes the semantic and composition organization of the literary text and musical text in the opera. For the first time in the Russian academic literature the author analyzes the aspects of the Catholic mysticism in the structure of the opera and the relationship between the superior phenomenon of the Grace of God and human freedom. The author also views the main principles of the relationship between drama and music in the opera and analyzes documentary sources related to the process of the transformation of the opera structure during 1953 – 1955. Azarova also touches upon the counterpoint of the spiritual and social dimensions in the musical dramaturgy. The author makes a conclusion about a specific musical content of the opera revealing universal human, humanistic, psychological, philosophical and theological meanings of the Grace of God as one of the main Christianity concept.

Keywords: Opera, Dialogues of the Carmelites, Francis Poulenc, Georges Bernanos, Christianity, concept of human, Grace of God, dramaturgy, musical content, counterpoint of temporary lines.

«Христианское совершенство имеет лишь один предел – беспредельность».
(Св. Григорий Нисский)

«Христос, желая открыть мученикам путь бесстрашной кончины, хочет также каждому из нас предшествовать во мраке смертной тоски».
(Ж. Бернанос)

Опера Ф. Пуленка «Диалоги кармелиток» (1957) написана на текст известного французского мыслителя – католического писателя, журналиста, лектора, «вдохновителя французского Сопротивления» Жоржа Бернаноса (1888 – 1948). Основная тема произведения Ж. Бернаноса – духовный путь человека к спасению, к избавлению от страха смерти, к «жизни во Христе», для свободы (от закона и от греха)» (С. Аверинцев). Ж. Бернанос истолковал тему христианского подвига монахинь-кармелиток, находящихся для себя оправдание в непротивлении злу, как нравственное действие – свободный ответ человека на свободную инициативу Бога (благодать). Противопоставление духовной свободы христиан закону тоталитарной власти (якобинскому террору) определяет внутренний строй оперы Ф. Пуленка как «христианской концепции человека» (определение Пьера Жилия). [1, с. 14, 16]. Семантический контрапункт основных аспектов содержания литературного текста пьесы Ж. Бернаноса привел к возникновению идеи синтеза нравственно-психологических и лирико-трагедийных жанровых элементов в музыке оперы Ф. Пуленка «Диалоги кармелиток». Смысловой доминантой этого произведения является истолкование благодати как одного из основных концептов христианства. В музыкальной драматургии оперы Ф. Пуленк воплотил мистический феномен передачи благодати и, вместе с тем, показал развитие четко обрисованных характеров.

История создания и сценическая судьба пьесы Ж. Бернаноса «Диалоги кармелиток»

Произведение Ж. Бернаноса имеет индивидуальную литературно-историческую и сценическую судьбу. Незадолго до смерти Бернанос написал текст диалогов к готовому сценарию, предназначенному для будущего фильма о Раймона Брюкберже (священника) и его компаньона – Филиппа Агостини. Сценарий был сделан о Брюкберже на сюжетной основе произведения,

ранее известного Бернаносу – новелле 1931 года «Последняя на эшафоте» (*Die Letzte am Schafott*) немецкой писательницы Гертруды фон Лефорт (Gertrude von Le Fort). Приняв предложение создать диалоги к фильму, писатель выполнил работу, но написанные им диалоги были признаны непригодными для задуманного заказчиками фильма (в марте 1953 года, когда Ф. Пуленк начал сочинение оперы «Диалоги Кармелиток» по одноименной пьесе Ж. Бернаноса, этот фильм еще не был снят).

Изучением литературного наследия Бернаноса занимался исследователь его творчества, восторженный почитатель, друг и душеприказчик Альбер Беген. Спустя год после смерти Ж. Бернаноса А. Беген обнаружил в архиве писателя текст в виде диалогов, на основе которых он разработал структуру будущей пьесы «Диалоги кармелиток». Как позднее установила исследователь М. Шумёнес, А. Беген в 1951 году осуществил постановку пьесы «Диалоги кармелиток» в театре Цюриха. [2, с.765-766]. По утверждению П. Жилия, в 1953 г. А. Беген опубликовал тексты лекционных циклов Ж. Бернаноса «Четыре большие пламенные речи о бедствиях нашего времени». [1, с.13].

О структуре пьесы Ж. Бернаноса «Диалоги кармелиток»

В предисловии к публикации «Диалогов кармелиток» на русском языке (1993) автор перевода с французского Юлия Гинзбург обратила внимание читателей на присутствие в тексте диалогов ряда «связующих ремарок, пересказывающих содержание тех сцен, в которых диалогов не предполагалось». [3, с.10]. Эти фрагменты текста были написаны рукой А. Бегена, который дал название произведению Ж. Бернаноса и разделил текст диалогов на Пролог, состоящий из двух сцен, и пять Картин, имеющих неравное количество сцен: 1-я Картина состоит из 4-х сцен; 2-я Картина имеет 11 сцен; 3-я Картина включает 16 сцен;

Музыка и музыкальная культура

4-я Картина состоит из 14 сцен; 5-я картина содержит 17 сцен. «В таком виде «Диалоги кармелиток» были опубликованы, и вскоре их стали с большим успехом ставить театры во Франции и за ее рубежами. Сценический успех сопутствует пьесе и по сей день», – резюмировала Ю. Гинзбург. [3, с.11].

Основные аспекты содержания пьесы «Диалоги кармелиток».
Об истолковании концепта благодати

Произведение посвящено Кристиане Маннифика – близкой приятельнице писателя в последние двадцать лет его жизни. Слова эпиграфа, открывающего пьесу, заимствованы из романа Ж. Бернаноса «Радость» (1929); в нем писатель так развил мысль о *страхе*, переживаемом каждым человеком перед смертью: этот страх – «тоже дитя Господне, искупленное в ночь Страстной Пятницы». [3, с.11]. Данное утверждение характеризует тревожную психологическую атмосферу пьесы «Диалоги кармелиток» и определяет логику жизненного пути главной героини Бланш де Лафорс.

Содержание Пролога связано с знаменательным событием в жизни Парижа, праздновавшего в 1784 году бракосочетание Людовика XVI и Марии-Антуанетты, а также с обстоятельствами семейной жизни Маркиза де Лафорс, в которой одновременно произошли смерть супруги и рождение дочери Бланш. Юная Бланш де Лафорс, с детства испытывавшая постоянный страх перед жизнью, становится послушницей кармелитского монастыря в Компьене. Страх служит предвестием того пути, которым придется пройти героине Бернаноса: это путь к обретению благодати Святого Духа. Согласно уставу ордена кармелитов, Бланш принимает духовное имя: сестра Бланш от Смертной Муки Христовой. Отныне основной темой «богомыслия» и постоянного молитвенного участия в страстях Христа для Бланш является постижение предсмертного страха Иисуса Христа во время его агонии. Как и другие монахини-кармелитки, главная героиня пребывает в духовном измерении времени и вечности – в пространстве христианской молитвы и покаяния. Развитие сюжетной линии судьбы Бланш неотделимо от полифонического многоголосия духовных диалогов и молитв святых монахинь-кармелиток; ментально-психологический аспект содержания их диалогов передает метафизическую тревогу, которая сменяется перед лицом смерти спокойствием примирения и прощения. Нрав-

ственные действия монахинь-кармелиток были «исключительно плодом благодати». [4, с. 470].

17 июля 1794 года революционным трибуналом в Париже были приговорены к смерти на гильотине шестнадцать монахинь кармелитского монастыря из города Компьеня; Бланш де Лафорс не была приговорена к смертной казни. Добровольно принесшие обет мученичества во имя Христа святые блаженные сестры приняли смерть на гильотине; сестра Бланш от Смертной Муки Христовой, благодаря действию благодати Святого Духа, преодолела страх. С пением заключительного стиха гимна *Veni Creator* она приблизилась к эшафоту и взошла на место казни, разделив участь сестер.

В 1906 году папой Пием X монахини-кармелитки из Компьеня были причислены к лику блаженных. «Христос, желая открыть мученикам славный путь бесстрашной кончины, хочет также каждому из нас предшествовать во мраке смертной тоски. При последнем шаге твердая, бестрепетная рука может опереться на Его плечо, а рука дрожащая без всяких сомнений найдет Его руку, протянутую навстречу...», – писал Бернанос в лекции «Наши друзья святые». [1, с.266].

О семантической и композиционной организации пьесы «Диалоги кармелиток»

Драматургическое развитие пьесы Ж. Бернаноса основано на контрапункте двух семантических аспектов. В первом из них (литургическом аспекте) многогранно охарактеризовано представление о том, что такое христианство. Это христианский образ жизни сестер-монахинь, принесших обет служения Богу и ведущих аскетическую жизнь в кармелитском монастыре; соблюдение христианских обрядов, регулярное участие в литургии, христианское восприятие событий напряженной современной жизни вне монастыря. Христианская жизнь предполагает уподобление Христу, искупившему грехи страданием, смертью и побеждающей силой любви; путь молитвенного служения христианина состоит в следовании за Христом. Другой семантический аспект пьесы – социально-политическое измерение, отразившее напряженную атмосферу событий Французской революции (1789 – 1794 гг.) – времени якобинского террора, издания правительственных декретов, упразднивших церкви и монастыри и уничтоживших христианских исповедников.

Многоплановый, полный скрытого подтекста прозаический текст диалогов Ж. Бернано-

са обладает высокой степенью семиотичности (выражение Ю. М. Лотмана). [5, с. 437]. Неоднозначное структурное целое текста диалогов складывается из различных по характеру элементов: 1. «светские» беседы в доме Маркиза де Лафорс. 2. духовные диалоги монахинь-кармелиток, находящихся в монастыре; 3. фрагменты богослужебных текстов на латыни, вносящие в произведение атмосферу литургии; 4. элементы гражданской речи жителей Парижа; 5. припев массовой революционной песни *ça ira*; 6. фразы из официальной гражданской (юридической) речи комиссаров революционного трибунала; чтение смертного приговора монахиням-кармелиткам в парижской тюрьме Консьержери.

Определенная семантическая и структурная организация диалогов Ж. Бернаноса позволяет выделить в пространстве текста, с одной стороны, литургическую функцию (*молитва*), с другой – функцию гражданских актов (*ритуал*). Духовная семантика литургических разделов в диалогах характеризует основную составляющую бытия монахинь-кармелиток, поиск опоры и душевного равновесия в молитве: «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 кармелиток. [3, с.18]. Духовный смысл молитвы является вечным как в политически стабильном мире, так и в революционной ситуации социально-политического террора – времени разъединения материи и духа. Литургический семантический слой текста Бернаноса представляет христианскую идею синтеза времени и вечности. Трагические события истории выступают преходящими во времени эпизодами метафизической судьбы человека и человечества.

Элементы текстов революционной массовой песни и политического «Акта Революционного Трибунала» в целостной структуре текста диалогов теряют свои топологические признаки – «семантическую ограниченность» (выражение Ю. Лотмана) и приобретают *художественную функцию* в такой мере, что будучи подлинными <социально-политическими> текстами, «воспринимаются как художественные имитации» *социально-политических* текстов. [2, с.443]. Названные «имитации», воспроизводящие содержание определенных исторических событий, составили социально-политическое измерение в пьесе Ж. Бернаноса. Основные аспекты содержания пьесы Ж. Бернаноса (духовный и

социально-политический) образуют, таким образом, в тексте пьесы «Диалоги кармелиток» семантический контрапункт.

К истории создания оперы «Диалоги кармелиток» Ф. Пуленка

Современники композитора могли составить первоначальное представление об опере «Диалоги кармелиток» по содержанию выступлений Ф. Пуленка на радио, в серии радиобесед композитора с одним из выдающихся французских музыковедов, критиком *Monde* и *Figaro* Клодом Ростаном (1912 – 1970), автором ряда исследований о музыке; книга «Бесед» вышла из печати в 1954 году. [6]. Основные даты, связанные с историей создания оперы «Диалоги кармелиток» (март 1953 – январь 1957), приведены Ф. Пуленком в его статье, опубликованной в *Opéra de Paris* (1957, №14).

Атмосфера работы над произведением отражена в материалах переписки композитора периода 1915 – 1963 годов (Париж, 1967). На русском языке книга писем Ф. Пуленка издана в 1970 году (редакция и комментарии выполнены Г. Т. Филенко; ей также принадлежит вступительная статья). [7, с.205]. Обширная переписка Ф. Пуленка в период 1910 – 1963 годов была издана в 1994 году, под редакцией *Muriam Chymènes* – авторитетного исследователя Национального центра научных исследований CNRS. [2]. Отразившие как знаменательные, так и мимолетные события творческой жизни Ф. Пуленка, названные материалы содержат, в том числе, и упоминания об истории создания оперы «Диалоги кармелиток». 24 декабря 1955 года композитор завершил оркестровку произведения; 3 октября 1956 года партитура была отправлена в миланское издательство *Ricordi*; мировая премьера оперы состоялась 26 января 1957 года в Миланском театре *La Scala*; французская премьера произошла 21 июня 1957 года в *l'Opéra de Paris* (на январь 1958 года была запланирована постановка в лондонском театре *Covent Garden*). [2, с. 832, 836].

В статье «Духовный маршрут» исследователь Жан Руа (*Jean Roy*) выразил суждение о том, что опера «Диалоги кармелиток» Ф. Пуленка, опирающаяся на реальное понимание композитором духовной жизни, несмотря на устрашающе строгое либретто, является подлинной оперой. [8, с. 74]. Установив связь этой оперы с предшествующими ей произведениями («Литании Нотр-Дам-де-Рокамадур», 1936; *Messa G-dur*, 1937; *Stabat Mater*, 1950), автор обратил внимание на то, что сочинение оперы «Диалоги кармелиток» композитор начал с важного в

Музыка и музыкальная культура

идейно-смысловом плане раздела (2-й картины I акта), в котором мадам Круасси (старая настоятельница монастыря кармелиток в городе Компьене) объясняет Бланш де Лафорс назначение молитвы. [9, с.43-44].

Исследователь Ж. Руа отметил характерную особенность духовной музыки Ф. Пуленка, отразившей присущую роду Пуленков глубокую веру. Внешне сдержанное, отношение к вере было чистосердечным и «простодушным»; оно каждый день выражалось в обязательном присутствии молитвы, составлявшей неизменную часть патриархального жизненного уклада семьи композитора. Молитва и духовный гимн образовали, по мысли Ж. Руа, «духовный маршрут» в творчестве Ф. Пуленка. [8, с.77].

История создания оперы «Диалоги кармелиток» последовательно освещена в письмах Ф. Пуленка периода 1953 – 1954 годов и лишь фрагментарно – в письмах периода 1955 – 1957 годов. [2, с. 84-89]. Сообщая друзьям о процессе сочинения музыки, композитор не раз возвращался к мысли о работе с литературным текстом диалогов Ж. Бернаноса; глубокое осмысление названного текста пьесы было актуальным на протяжении всего времени работы над произведением.

Предметом композиторской работы являлась просодия – точное отражение в музыкальной интонации метрически значимых элементов речи. Ф. Пуленк внимательно уточнял и проверял просодию фраз на латыни. [2, с. 826.]. Добиваясь равновесия между оборотами речи на разных языках (французский язык, латынь), он достигал общего баланса между музыкально-поэтическими элементами композиции.

Исследователь Muriel Chumènes установила, что Ф. Пуленк почти ежедневно писал о продвижении работы над «Диалогами кармелиток» ближайшему из друзей – выдающемуся камерному певцу Пьеру Бернаку (баритон), с которым Ф. Пуленка связывали совместные концертные выступления в период 1935 – 1959 годов. [2, с. 773]. Композитор сообщал П. Бернаку о певческих тесситурах, о психологическом подтексте в музыкальных характеристиках действующих лиц, об их динамическом развитии, о мелодических находках, об особенностях ритма, формы той или иной сцены, об оркестровке и тембровых находках, о сроках завершения разделов оперы, а также о переписывании нотного текста и отправке готовой работы в парижский филиал издательства Ricordi. Материалы переписки композитора позволяют увидеть диапазон первоочередных задач и проблем,

к разрешению которых Ф. Пуленк обращался во время сочинения оперы. Это определение параметров звуковысотности и динамики, а также выработка музыкально-речевых интонаций; взаимосвязь интонационно-ритмических элементов обеспечила интонационно-драматургическую целостность оперы. Одной из главных задач начального и последующего этапов работы над оперой явилась организация временной длительности звучания отдельных структурных разделов произведения. Ритм произнесения фраз литературного текста Ж. Бернаноса и музыки Ф. Пуленка составил единое по смыслу художественное целое, которое может быть истолковано как ритм бытия души, избравшей смыслом жизни мистический союз с Христом. [4, с. 471; 2014].

О параметрах звуковысотности в опере «Диалоги кармелиток»

Содержание писем Ф. Пуленка в первый год работы над оперой (начало сентября 1953 г.) обнаруживает, что в первоначальном представлении композитора о звуковысотности произведения произошло изменение. По совету П. Бернака Ф. Пуленк пересмотрел намеченные тесситуры певческих голосов. Решение композитора изменить тесситуры не означало, разумеется, что он не ощущал интонационного комплекса той или иной области звучания, не представлял метро-ритмической драматургии произведения, динамики развертывания музыкальных характеристик героев, плана развития оркестровой партии. 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. [2, сс. 762, 73, 784]. В итоге партии были распределены следующим образом: сестра Бланш – сопрано, сестра Констанция – легкое сопрано; мадам Круасси – контральто; мадам Лидуан – сопрано. Определив параметры звуковысотности в произведении, Ф. Пуленк приступил к разработке аспекта музыкального времени.

О проблеме музыкального времени и о структуре произведения

На протяжении всего периода работы композитор вел хронометраж, отмечая в нотном тексте продолжительность звучания завер-

шенных структурных разделов оперы (указания композитора в партитуре и клавире были сохранены издателем). [9]. В письмах Ф. Пуленка периодически встречаются упоминания о структурировании музыкального времени. «Три первых картины – 35 минут музыки», – писал Ф. Пуленк П. Бернаку 13 декабря 1953 года. [2, с. 774]. 28 января 1954 года Ф. Пуленк сообщал о продолжительности звучания I действия композитору Анри Соге: «Мне осталась еще всего одна картина, и первый акт будет завершен (1 час 30 минут музыки!)». [2, с. 782].

В конце января 1954 г. Пуленк разъяснял музыкальному критику Анри Элю, автору будущей книги о композиторе (Н. Hell. *Poulenc – musicien français*, 1958) содержание сцены ночного бдения молодых послушниц Бланш и Констанции у тела умершей мадам Круасси (в часовой): «5-я картина – погребальное бдение – сделана... Она очень статична...». [2, с. 774]. В том же письме Ф. Пуленк упоминал о психологической глубине трактовки образа мадам Лидуан: «вторая Настоятельница, кроме арии первого акта, поет очень много в тюрьме» [2, с. 761]. Композитор отметил, что величие мадам Лидуан будет понято «лишь во II действии» (Курсив мой – В.А.). [2, с. 774].

В первоначально задуманной (двухактной) композиции оперы сценой, раскрывающей величие образа новой настоятельницы, является развитая вокальная сцена в тюрьме Консьержери, предшествующая вокально-симфоническому эпизоду драматической кульминации оперы (чтение тюремщиком смертного приговора монахиням-кармелиткам). Мадам Лидуан находилась под стражей вместе с принесшими обет мученичества сестрами-кармелитками. Настоятельница не приносила этого обета лично, но она возложила на себя ответственность за его выполнение; мадам Лиду-

ан напоминает сестрам-кармелиткам о Святом Духе, который свободно «дышит, где хочет», говоря: «Никто не сможет отнять у нас свободу, от которой мы уже отказались. Итак, будьте спокойны». [9, с.218-221]. Композиционный процесс оперы первоначально формировался, по словам композитора, на основе расчетов 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...». [2, с. 789]. Композитор, очевидно, позднее внес необходимые изменения в музыку первой драматической кульминации, заменив названный раздел дуэта на сцену смерти старой настоятельницы. Заключительная сцена сквозного развития I действия завершается *f* в партии умирающей приорессы, *p* в партии Бланш и внезапным переходом от *ff* к *pp* в партии оркестра. **Пример.** 4-я картина I действия, окончание.

The musical score is for the end of Act I, Scene 4 of 'Dialogues of Carmelites' by Francis Poulenc. It features three staves: a vocal line for Blanche (La Pr.), a vocal line for Blanche (Bl.), and a piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time, marked 'Très calme' with a tempo of quarter note = 56. The vocal lines contain French and English lyrics. The piano part includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *mf*. The score concludes with the instruction 'FIN DU 1er ACTE'.

Ф. Пуленк. «Диалоги кармелиток», окончание 4-й картины I действия

Музыка и музыкальная культура

В процессе работы Ф. Пуленка над произведением шло интенсивное осмысление принципов развития музыкального материала; формируя структуру оперы, композитор неизменно сохранял внимание к проблеме драматургии ритма; о структурировании музыкального времени в отдельных разделах композиции и выстраивании ритма вокальных фраз в заключительной сцене оперы, в которой ритмическое движение музыкального времени выполняет формообразующую функцию, 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. Я выпутаюсь из этой ситуации, но это – головоломка (с'est un puzzle). В какой-то момент я думал взять за ориентир определенное количество тактов, но тогда получалось все автоматически <...> Полагаюсь на инстинкт». [2, с. 828].

Примечательно, что в том же письме Ф. Пуленк процитировал слова, адресованные К. Дебюсси его 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». [2, с. 828]. К. Дебюсси, убеждения которого о ритме музыки, выражающем идею соответствия с ритмом души, сформулировал проблему, позднее разрешаемую также и Ф. Пуленком: «Музыка имеет ритм, скрытая сила которого направляет ее развитие; движения души имеют другой ритм, более инстинктивно обобщающий и подчиненный разнообразному ходу событий. От наслаения 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». [10, с. 28].

Внимание Ф. Пуленка к проблеме структурирования музыкального времени находится в русле художественного мышления XX века (философия музыки А. Бергсона, музыкальная композиция К. Дебюсси). В музыке «Диалогов кармелиток» Ф. Пуленк осуществил индивидуальное лирико-психологическое претворение ранее использованных М. Мусоргским и К. Дебюсси методов ритмического воплощения музыкально-театральной декламации и стратегии тонкой разработки музыкально-речевой интонации. Памяти К. Дебюсси,

пробудившего у молодого Пуленка «вкус к сочинению музыки», посвящена партитура «Диалогов кармелиток» (в посвящении также названы мать композитора и мастера оперного искусства, произведения которых Ф. Пуленк считал совершенными: К. Монтеверди, Дж. Верди и М. Мусоргский). В поисках органичного соотношения музыки и прозаического текста пьесы в опере Ф. Пуленк учитывал новое понимание и истолкование музыкальной действительности, специфику темброво-фактурного, ритмического параметров музыкальной ткани, свойственные музыке К. Дебюсси.

Содержание писем Ф. Пуленка позволяет предположить, 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. Названная идея составляет основу художественного смысла «Диалогов кармелиток» как «христианской концепции человека».

О формировании структуры оперы «Диалоги кармелиток»

Выявление Ф. Пуленком движения музыкального времени (ведение хронометража) обусловило формирование закономерностей цельной оперной формы. Ф. 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». [11, 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 упоминал в письмах периода 1953 – 1954 годов. [2, с. 766]. Документальные источники не содержат фактов, указывающих на изначальное существование иной *структурной модели* оперы (в виде заранее зафиксированного плана).

Происходившее изменение первоначально задуманной структуры «Диалогов кармелиток» обусловлено не только особым соотношением музыки и драматического текста пьесы. Ф. Пуленк тонко интерпретировал в музыке многогранные оттенки духовного смыс-

ла «Диалогов кармелиток» Ж. Бернаноса. В процессе углубленной работы композитора с прозаическим текстом пьесы происходило семантическое, ритмическое и структурное взаимодействие различных элементов текста и музыки. Сказанное становится очевидным из рассмотрения структуры литургической сферы оперной драматургии. Названная сфера 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 имеют в опере смысл вечного для христиан соединения души человека с Богом. Названные разделы выполняют в музыкально-драматургическом развитии оперы функцию смысловой рифмы, обнаруживающей идею синтеза времени и вечности. Поместив молитвы на латыни в узловые точки драматургического развития оперы, композитор утвердил основную смысловую функцию этой идеи.

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. Ф. Пуленк охарактеризовал собственный метод работы с прозаическим литературным текстом таким образом: «Разумеется, я имел представление о пьесе Бернаноса, 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). [2, с. 752].

Структура оперы «Диалоги кармелиток» формировалась на основе осмысления синтаксической структуры фраз, ритма произнесения отдельных элементов прозаического текста пьесы. В процессе развития вокально-симфонической музыкальной ткани «интонирование слова определяется его смыслом, контекстом, в котором оно появляется». [11, 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 Бернаноса может помочь мне успешно справиться с этим произведением. Оркестровка должна быть очень прозрачной, чтобы легко доходил текст». (Курсив мой – В.А.). [2, с. 758].

Особенность композиторской интерпретации духовного смысла литературных диалогов Ж. Бернаноса состоит в неповторимо индивидуальном, лирико-психологическом, имманентно-музыкальном воплощении твердой христианской веры, которая «по своей природе отнюдь не носила характер метафизической тоски, вера горела в нем ровно, как спокойная уверенность, как высшее прибежище, даруемое провидением...». [12, с. 54].

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

Отдельные замечания, содержащиеся в письмах Ф. Пуленка, указывают на сделанные им изменения в композиции оперы. В январе 1954 г. Ф. Пуленк сообщил П. Бернаку: «Полностью пересмотрел четыре картины [I д.] протяженностью 55 минут. Весь акт займет 1 ч. 25 (30) минут <...> четыре картины действительно завершены, после того, как я пересмотрел несколько деталей». [2, с. 784]. 5-й картиной Ф. Пуленк называл сцену ночного молитвенного бдения сестер Констанс и Бланш в часовне монастыря, у тела умершей мадам Круасси (названная сцена в итоге оказалась 1 картиной II действия); в начале 1954 года структура состоящего из четырех картин I действия оперы еще не была твердо установлена. [2, с. 784].

Вместе с тем, на определенном этапе композиции форма «начала структурировать содержание» (выражение М. Г. Арановского). [цит по: 11, с. 100]. Завершение работы над музыкальным материалом I действия композитор датировал 26 марта 1954 года, когда общая структура произведения все еще виделась ему двухактной. [2, с. 787]. Содержание письма от

Музыка и музыкальная культура

8 июня 1954 г., адресованного Ф. Пуленком крупнейшему композитору-современнику, другу и единомышленнику А. Онеггеру, показывает, что спустя три месяца представление Ф. Пуленка о структуре оперы оставалось все еще прежним: «Я закончил I акт «Кармелиток» (1 час 40 мин.), но хотел бы быть в форме, чтобы завершить II акт и последний (1 час)». [2, 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. [2, с. 802].

В середине 1954 года Ф. Пуленк оказался в сложных жизненных обстоятельствах, вызвавших остановку сочинения оперы. Исследователь Muriam Chimènes назвала причины перерыва в работе над «Диалогами кармелиток»: настигшую композитора глубокую депрессию и последовавшую госпитализацию. Некоторые письма Ф. Пуленка отмечены печалью молчаливого беспокойства на фоне острых психологических переживаний. [8, с. 28].

Однажды Ф. Пуленк уже упоминал о чувствах тревоги и нервного напряжения, возникавших у него в начале работы над оперой. 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...». [2, с. 769].

14 февраля 1954 года в письме к музыкальному писателю 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 сопряженные с этим страдания». [2, с. 785].

Особую остроту тревожному состоянию Ф. Пуленка придавал тот факт, что композитор долгое время не был уверен в возможности получить право на использование текста диалогов Ж. Бернаноса, составивших основу оперного либретто. Эксклюзивное право владения произведением Гертруды фон Лефорт *Die Letzte am Schafott* принадлежало американскому автору французского происхождения Эммету Лавери (*Emmet Lavery*, 1902 – 1986), написавшему в 1930-е годы сцена-

риев для голливудских фильмов, книгу «Первый легион», драму «Общество Иисуса» и др. Создав драму на английском языке *The Last on the Scaffold*, по книге Г. фон Лефорт, Э. Лавери запретил какую бы то ни было постановку любого, связанного с сюжетом этой книги произведения, без его специального разрешения (в том числе запрет распространялся и на постановку пьесы Ж. Бернаноса). Споры между Э. Лавери и наследниками Ж. Бернаноса длились до конца 1954 года. Наследники писателя не возражали против использования Ф. Пуленком диалогов Ж. Бернаноса в качестве основы для оперного либретто, но и они не имели специального разрешения Э. Лавери на постановку «Диалогов кармелиток». Ф. Пуленк неоднократно предпринимал безуспешные попытки для достижения соглашения с Э. Лавери.

28 июля 1954 г. Ф. Пуленк написал П. Бернаку об испытанной им панике, которую *ничто не смогло победить*; композитора угнетало сознание того, что он сочиняет произведение, которое, быть может, никогда не дождетс исполнения; Ф. Пуленк также упоминал о невозможности подписать контракт с издательством Ricordi. [2, с. 796]. Спустя полгода (30 декабря 1954 г.) Ф. Пуленк изложил подробности сложившейся ситуации приятельнице Марте Боредон: «Месяцами я терзался, обманывался в ожиданиях, связанных с моей работой (я до сих пор еще 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». [2, с. 814].

Лишь весной 1955 г., после достигнутого соглашения с Э. Лавери, Ф. Пуленк получил право на использование текста Ж. Бернаноса для составления 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 г-на Эммета Лавери» («Texte de la pièce de Georges Bernanos, porté à l'Opéra avec l'autorisation de Monsieur Emmet Lavery»). [2, с. 795, 817]. 5 августа 1955 года Ф. Пуленк написал давнему другу – композитору Д. Мийо: «У меня появилось разрешение на «Кармелиток», и осталось 2/5 (40%) работы до завершения». [2, с. 817].

Приостановленное из-за болезни сочинение оперы было возобновлено в конце марта

– начале апреля 1955 года. Сообщая друзьям о продолжении работы над «Диалогами кармелиток», Ф. Пуленк по-прежнему имел в виду изначально задуманную двухактную композицию оперы. Из фрагмента письма, приведенного ниже, следует, что композитор стремился к уравниванию структуры оперы, к дальнейшему выстраиванию логических соотношений музыки и текста пьесы: «Второй акт вызывает очень серьезные 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. [2, с. 816].

Содержание переписки композитора позволяет обнаружить причину, которая привела к изменению первоначальной идеи двухактной оперной структуры на трехактную. Летом 1955 года в руках композитора оказался присланный А. Бегеном фрагмент «Акта Революционного Трибунала» от 17 июля 1794 года (29 мессидора II года Республики). Включенный в сцену XIII пятой картины пьесы Ж. Бернано фрагмент названного исторического документа содержал следующие формулировки: «Трибунал выносит смертный приговор шестнадцати кармелиткам «за устройство контрреволюционных сборищ, поддержание переписки с фанатиками и хранение противных духу свободы сочинений»». [3, с.62]. Таким образом, содержание приведенного фрагмента выполнило определенную смысловую функцию в тексте пьесы «Диалоги кармелиток», обозначив социальное измерение ее художественной концепции.

Располагая фрагментом текста «Акта Революционного Трибунала», Ф. Пуленк внес основные семантические элементы текста этого документа в 3 картину III действия оперы. Вердикт монахиням оглашает тюремщик: «Революционный Трибунал постановил, что бывшие кармелитки, пребывающие в Компьене (департамент Уазы) <...> затевали секретные собрания против Революции и состояли в фанатической переписке, распространяли контрреволюционные депеши. Они составили общество мятежниц и заговорщиц, которые питают преступную надежду видеть французский народ в оковах тиранов и Свободу – в реках крови, которые породили их нечистые махинации <...> Вследствие этого Революционный Трибунал заявляет, что все

вышеуказанные приговариваются к смертной казни». [9, сс. 224 – 229].

Затем следует вокально-симфонический раздел оперы, в котором второй якобинский комиссар в более быстром темпе, четко артикулируя слова, зачитывает гражданские имена монахинь, называвших себя в монастыре духовными именами; ритмические акценты в партии симфонического оркестра подчеркивают ударные гласные в начальных слогах каждого имени.

Писатель и журналист Пьер Энкель, автор монографии о Ф. Пуленке и статьи «Настоящие кармелитки из Компьеня», установил, что в 1794 году революционный трибунал возглавлял некий Селье, уроженец города Компьеня, «мнение которого о дальнейшем решении судьбы взятых под стражу и заключенных в парижскую тюрьму Консьержери шестнадцати монахинь-кармелиток было вполне определенным». [8, с. 46]. Исследователь отметил, что приговор о предстоящей святым сестрам смертной казни, зачитанный общественным исполнителем Фукье-Тэнвилем, «был произнесен жестко и сурово, однако сформулирован этот документ был невнятно, ибо он оканчивался фразой, в которой слова теснили мысль». [8, с. 46].

Поместив документальный фрагмент текста из «Акта Революционного Трибунала» в драматическую кульминацию, Ф. Пуленк утвердил контрапункт социального и духовного измерений как уникальную художественную закономерность музыкальной драматургии оперы «Диалоги кармелиток».

Расширившееся благодаря контрапункту семантических аспектов смысловое пространство художественного текста составило «функционально асимметричную» (выражение Ю. Лотмана) картину интеграции различных семиотических подструктур. [5, с. 598]. Фрагмент исторического документа выполнил функцию *социологизирующей* текстовой модели. Контрапункт социального и духовного семантических аспектов оперы в речитативном вокально-симфоническом эпизоде 3 картины III действия оказался на первом плане драматургического развития (зона драматической кульминации) оперы. Обусловленное логикой художественного смысла, контрапунктическое включение в структуру оперы данной «художественной имитации юридического текста» (выражение Ю. Лотмана) обнаружило психологическую глубину смысла представляемой на оперной

Музыка и музыкальная культура

сцене исторической трагедии. Музыкально-драматургическая интерпретация «обращенного на семантику» текста, например, куплета революционной массовой песни *ça ira*, а также вышеназванного фрагмента подлинного политического документа, 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». [5, с. 592]. Чужеродные литургическим разделам по семантике элементы «других текстов» (революционной песни *ça ira* и «Акта Революционного Трибунала») внесли «функционально-типологический» и эмоционально-психологический контраст в развитие оперы.

Основанная на контрапункте семантических аспектов вокально-симфоническая концепция оперы «Диалоги кармелиток» содержит особые композиционные уровни в виде развернутых Интерлюдий, наделенных определенными музыкально-драматургическими функциями. Интерлюдии снабжены подробными композиторскими ремарками и обозначениями времени их звучания.

Соотношение музыки и словесного текста обусловило «конструкцию момента настоящего времени» и определило «музыкальную форму воплощения цельного смысла» [13, с. 296]. Речь идет об обнаружении свойственного христианству синтеза времени и вечности, об истолковании нравственного действия монахинь-кармелиток, жертв политического террора. Подвиг христианского непротивления злу в мире социально-политического насилия лежит в основе оперы «Диалоги кармелиток» как «христианской концепции человека». Опера раскрывает содержание концепта благодати, «отвечающей глубоким чаяниям человеческой свободы». [4, с. 472; 2022].

Вслед за Ж. Бернаносом Ф. Пуленк отметил принципиальную важность христианского понимания и истолкования в этой опере концепта благодати – «передачи благодати Святого Духа»; композитор подчеркнул значимость *свободного и уверенного* избрания святыми блаженными сестрами-кармелитками пути мученичества во имя Христа: «Если эта пьеса о страхе, то также, и в особенности, по моему, о благодати и передаче благодати. Вот почему мои кармелитки взойдут на эшафот с необычайным спокойствием и уверенно», – заявил композитор в «Беседах» с К. Ростаном, раскрывая художественное видение духовно-

го смысла оперы «Диалоги кармелиток». [Цит. по: 2, с. 777].

В адресованном Ф. Пуленку письме от 5 июля 1955 года Альбер Беген пронизательно оценил окончательный результат работы композитора над «Диалогами кармелиток»: «Вам, как мне кажется, – писал А. Беген, – прекрасно удалось *разделить текст на части* <...> Я с величайшим удовольствием говорю Вам, что Вы совершили настоящий подвиг, *адаптировав текст Бернаноса к требованиям музыкального произведения* и остались искренне верным духу автора и основным линиям очень хрупкой архитектуры [пьесы]. Совсем нелегко перенести в оперу эту повествовательную канву, насыщенную глубокими смыслами и продолжительными размышлениями. В Вашем воплощении я *нашел всего Бернаноса*. И если бы я не знал, что Вы вынуждены были пожертвовать множеством реплик, то я бы этого и не заметил». (Курсив мой – В.А.). [2, с. 823].

Структура оперы

Музыкальный текст оперы ясно структурирован; опера состоит из трех действий и 12 картин (каждое действие содержит 4 картины). Многоуровневое строение оперы «Диалоги кармелиток» обусловлено особенностью художественного замысла композитора: «христианская концепция человека» утверждает идею синтеза времени и вечности; она воплотила композиторскую интерпретацию возвышенного духовного смысла литературного текста Ж. Бернаноса. Структура оперы отразила имманентно-музыкальные закономерности развития вокально-симфонической ткани произведения. Обусловленная контрапунктическим соединением семантических аспектов литературного текста концепция оперы «Диалоги кармелиток» выразила суть художественного замысла Ф. Пуленка: раскрыть трансформации эмоционально-психологических состояний монахинь-кармелиток, избравших жизнь в мистическом союзе с Христом. «Этот союз именуется «мистическим», потому что он есть участие в тайне Христа посредством таинств». [4, с. 471; 2014].

Система элементов многоуровневой структуры оперы отражена в нотном тексте клавира, изданного в 1955 и 1957 годы. Согласно утверждению исследователя Ж. Де Солле, в первом издании клавира отсутствовали Интерлюдии, «сочиненные для того, чтобы дать возмож-

ность постановщикам спектакля осуществить смену декораций». [8, с.12]. Прописанные композитором в партитуре, Интерлюдии появились, соответственно, в более поздних изданиях клавира, например, в английском издании, выпущенном после первых постановок оперы в Париже, летом 1957 года; позднее – в клавири «Диалогов кармелиток» 1985 года, выпущенном издательством Ricordi. [9].

I действие

1 картина I действия

Оркестровая Интерлюдия с ремаркой композитора: «*Avant le 2^e tableau (N^o34) ajouter ceci : (durée totale de l'interlude: 2'15")*» [9, с.32].

2 картина I действия. Оркестровое Вступление.

Оркестровая Интерлюдия с ремаркой композитора: «*Avant le 3^e tableau (N^o51) ajouter ceci:(durée totale de l'interlude:2'50")*» [9, с.49].

3 картина I действия. Оркестровое Вступление. (ц.51 – 52).

Оркестровая Интерлюдия с ремаркой композитора: «*Avant le 4^e tableau (N^o75) ajouter ceci : (durée totale de l'interlude: 1'55")*» [9, с. 67].

4 картина I действия. Оркестровое Вступление. (ц.75 – 77) следует за оркестровой Интерлюдией *attacca*.

II действие

1 картина II действия

I Интерлюдия (сцена-диалог), ц. 11 – 17. [9, сс. 109 – 114].

2 картина II действия. Оркестровое Вступление перед поднятием специального занавеса (ц. 18 – 20)

II Интерлюдия: сцена-диалог (ц. 36 – 41). [9, сс. 128 – 132].

Оркестровая Интерлюдия, отмеченная ремаркой композитора: «*Avant le 3^e tableau (N^o42) ajouter ceci:(durée totale de l'interlude:2'+1'45" = 3'45" avec la scène chantée).*» [9, с. 133].

3 картина II действия.

Оркестровая Интерлюдия, отмеченная ремаркой композитора: «*Avant le 4^e tableau (N^o63) attaquer après un très long silence: durée 0'45")*» [9, с. 151].

4 картина II действия.

III действие. Оркестровое Вступление.

1 картина III действия.

Оркестровая Интерлюдия, отмеченная ремаркой композитора: «*Avant le 1^{er} interlude ajouter ceci: (durée 0'20")*».

I Интерлюдия (сцена-диалог) ц. 16 – 23. [9, сс. 194 – 199].

Оркестровая Интерлюдия, отмеченная ремаркой композитора: «*Avant le 2^e tableau (N^o24) ajouter ceci: (durée jusqu'au rideau 1'10" + 1'10" + 1'30")*» [9, 200-201].

2 картина III действия. Оркестровое Вступление. [9, с. 213].

II Интерлюдия, отмеченная ремаркой композитора: «*Devant un rideau spécial représentant une rue du quartier de la Bastille*». [9, с. 215]. Диалогическая сцена переходит без перерыва в третью картину. [9, с. 215].

3 картина III действия.

III Интерлюдия (сцена-диалог, ц. 58 – 61). [9, сс. 233 – 236].

Оркестровая Интерлюдия, отмеченная ремаркой композитора: «*Avant le 4^e tableau, attaquer immédiatement après l'interlude (Mère Marie et l'Amônier) la marche suivante (durée 2'35")*»

4 картина III действия с оркестровым Вступлением.

В композиционном плане оперы «Диалоги кармелиток» выделяются следующие разделы:

1. Краткие оркестровые Вступления (к 1 – 4 картинам I действия; к 2 картине II действия и к 2 картине III действия)

2. Оркестровые Интерлюдии между картинами, сопровождаемые композиторскими ремарками (с указанием длительности звучания): между 1 и 2 картинами, 2 и 3 картинами I действия, в 2 и 3 картинах II действия; в 1 картине (2 Интерлюдии), в 2 и 3 картинах III действия)

3. Вокально-симфонические Интерлюдии, в которые включены сцены-диалоги (1 картина II действия, 2 картина II действия, 1 и 3 картины III действия).

Оркестровые Вступления к ряду картин оперы «Диалоги кармелиток» и оркестровые Интерлюдии – неотъемлемые составляющие ее единой вокально-симфонической концепции – находятся в русле традиции обновления драматургии музыкального театра в творчестве К. Дебюсси и И. Стравинского.

Музыкально-драматический показ процесса восхождения христианской души к Богу объединяет мир идей мистерии К. Дебюсси «Мученичество Святого Себастьяна» (1915) с «христианской концепцией человека» в опере Ф. Пуленка «Диалоги кармелиток». Названная концепция – уникальное явление завершающего этапа эволюции

Музыка и музыкальная культура

оперного жанра в XX веке. Беспредельностью христианства как общечеловеческого универсума объясняется глубинная общность произведения Ф. Пуленка с «Францисканскими сценами»

– оперой «Святой Франциск Ассизский» (1983) О. Мессиаана, манифестировавшего в музыке литургическое Слово как символ Божественного присутствия.

Библиография:

1. Бернанос Жорж. Свобода... для чего? / Под ред. и с предисл. Пьера Жилия; пер. с фр. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014 – 288 с.
2. Poulenc F. Correspondance 1910 – 1963, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes. Fayard, 1994. – 1129 с.
3. Бернанос Ж. «Диалоги кармелиток» (Пьеса. Перевод Юлии Гинзбург). «Иностранная литература», октябрь 1993. С. 10 – 63.
4. Русский перевод «Катехизиса Католической Церкви», 4-ое издание, Copyright 2001, «Издательство «Libreria Editrice Vaticana»». – 2007. – 813 с.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера. – С-Петербург: «Искусство – СПб», 2004 – 704 с.
6. Francis Poulenc. Entretiens avec Claude Rostand. Paris, Julliard, 1954. – 225 p.
7. Пуленк Ф. Письма. Перевод с французского Е. Гвоздевой и Г. Филенко. Издательство «Советский композитор». Ленинград 1970 Москва. – 311 с.
8. Poulenc F. Dialogues des Carmélites. Avant-Scène OPERA №257. Juillet-août 2010. – 146 с.
9. Poulenc F. Dialogues of the Carmelites. Opera vocal score series. Revised English version by Joseph Machlis. Ricordi, 1985. – 256 с.
10. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М.; Л.: Музыка, 1964 / Пер. с фр. и комм. А. Бушен, ред. Ю. Кремлев. – 278 с.
11. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М., Музыка, 1992 – 230 с.
12. Пуленк Ф. Дневник моих песен. Я и мои друзья. Перевод с французского Ж. Грушанской. Москва, Издательский дом «Композитор», 2005. – 157 с.
13. Зенкин К. В. Музыка – Эйдос – Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. – 464 с.

References (transliterated):

1. Bernanos Zhorzh. Svoboda... dlya chego? / Pod red. i s predisl. P'era Zhilya; per. s fr. – SPb.: Izd-vo Ivana Limbakha, 2014 – 288 s.
2. Poulenc F. Correspondance 1910 – 1963, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes. Fayard, 1994. – 1129 s.
3. Bernanos Zh. «Dialogi karmelitok» (P'esa. Pervod Yulii Ginzburg). «Inostrannaya literatura», oktyabr' 1993. S. 10 – 63.
4. Russkii pervod «Katekhizisa Katolicheskoi Tserkvi», 4-oe izdanie, Copyright 2001, «Izdatel'stvo “Libreria Editrice Vaticana”». – 2007. – 813 s.
5. Lotman Yu. M. Semiosfera. – S-Peterburg: «Iskusstvo – SPB», 2004 – 704 s.
6. Francis Poulenc. Entretiens avec Claude Rostand. Paris, Julliard, 1954. – 225 p.
7. Pulenk F. Pis'ma. Pervod s frantsuzskogo E. Gvozdevoi i G. Filenko. Izdatel'stvo «Sovetskii kompozitor». Leningrad 1970 Moskva. – 311 s.
8. Poulenc F. Dialogues des Carmélites. Avant-Scène OPERA №257. Juillet-août 2010. – 146 s.
9. Poulenc F. Dialogues of the Carmelites. Opera vocal score series. Revised English version by Joseph Machlis. Ricordi, 1985. – 256 s.
10. Debyussi K. Stat'i. Retsenzii. Besedy. M.; L.: Muzyka, 1964 / Per. s fr. i komm. A. Bushen, red. Yu. Kremlev. – 278 s.
11. Sokolov A. S. Muzykal'naya kompozitsiya KhKh veka: Dialektika tvorchestva. M., Muzyka, 1992 – 230 s.
12. Pulenk F. Dnevnik moikh pesen. Ya i moi druz'ya. Pervod s frantsuzskogo Zh. Grushanskoi. Moskva, Izdatel'skii dom «Kompozitor», 2005. – 157 s.
13. Zenkin K. V. Muzyka – Eidos – Vremya. A. F. Losev i gorizonty sovremennoi nauki o muzyke. M.: Pamyatniki istoricheskoi mysli, 2015. – 464 s.