

Елена Янушевская

Бесмысленное мученичество или бесмысленное насилие?

«Диалоги кармелиток» в «Геликон-опере»

Первая постановка на российской сцене самого яркого сочинения Пуленка «Диалоги кармелиток» до сих пор покоряет сердца зрителей «Геликон-Оперы». Московскую версию не затмила более новая и вполне самобытная петербургская, принадлежащая «Другой опере», хотя интерпретацию Дмитрия Бертмана приняли не все музыкальные критики. В чем же заключается сценический магнетизм и своеобразие его постановки?

«Диалоги кармелиток» – одна из немногих послевоенных опер, прочно вошедших в мировой репертуар. Она имеет большую популярность, а партию Бланш исполняли многие оперные дивы, в том числе Дениз Дюваль, Кири Те Канава, Кэрл Ванесс. В 2010 г. внимание было приковано к постановке Дмитрия Чернякова на сцене *Bayerische Staatsoper*, отличившейся вольностями в трактовке либретто и концептуально лаконичной сценографией. «Другая опера» в Санкт-Петербурге представила «Диалоги кармелиток» в жанре неомистерии, перевод на русский сделали специально для премьеры.

Иными словами, Дмитрий Бертман опирался на короткую, но богатую историю осмысления сложного и драматически, и вокально произведения, а после премьеры в «Геликоне» эта история продолжается в российской культуре.

В 2017 г. «Диалоги кармелиток» появились на телеэкране в записи телеканала «Культура»: партии исполнили Сергей Яковлев, Наталья Загоринская, Лариса Костюк, Алиса Гицба, Мария Масхулия, Марина Андреева, Елена Куфко, Михаил Серышев, Сергей Москальков, Екатерина Облезова; дирижировал Владимир Понькин. Следует признать бесспорное исполнительское мастерство солистов. Наталья Загоринская остается неизменно убедительной в роли Бланш де ла Форс; в последние годы состав менялся, но это не сказалось на вокальном качестве спектакля. Обратившись к архивам «Культуры», заинтересованные зрители могут оценить и драматическое мастерство Ларисы Костюк: сцена смерти пожилой настоятельницы Мадам де Круасси – одна из самых сильных.

Однако яркую индивидуальность спектакля определяет именно пространственно-визуальное решение, в которое внесли свой вклад художники-постановщики Игорь Нежный и Татьяна Тулубьева. В ряду самых характерных постановок Бертмана (невозможно не вспомнить «Сказки Гофмана» Оффенбаха и «Тоску» Пуччини, «Турандот», «Мадам Баттерфляй») «Диалоги кармелиток» занимают особое место. Подобно «Тоске», они отличаются экспрессивной сценографией; подобно «Сказкам Гофмана», не только оставляют глубокое художественное впечатление, но и побуждают к рефлексии.

Сплав реализма и условности в принципе является сильной чертой постановок Дмитрия Бертмана, умеющего подобрать ключи к раскрытию композиторского замысла с неожиданной стороны. Именно сочетание изобретательности и уместности можно назвать его режиссерским



«Диалоги кармелиток». Сцена из спектакля. «Геликон-Опера»

почерком. Бертман ориентируется на зрительский интерес и успешно балансирует на грани развлекательности и смысловой сложности.

Пуленк закончил работу в 1956 г. Премьера оперы состоялась 26 января 1957-го в *La Scala*. О чем же должен был задуматься зритель, согласно идее самого Франсиса Пуленка?

В «Диалогах кармелиток» композитор достигает подлинно трагедийной мощи. Его опера уникальна в силу большой философской наполненности, остроты драматического конфликта – привязанный к конкретным историческим событиям, он одновременно является вневременным. Хотя время и место действия в либретто имеют ключевое значение.

За десять дней до конца якобинского террора, в июле 1794 г., в Париже были казнены шестнадцать монахинь. Массовое мученичество женщин, казненных без всякой вины, в силу абсурдной причины, и побудило Пуленка обратиться к тексту французского прозаика и журналиста Жоржа Бернаноса.

Как правило, значение либретто ограничивается ролью драматической основы оперного произведения. Но в данном случае мы имеем дело с текстом, который направляет мелодическую структуру, насыщая действие философским содержанием. Для оперы это редкость, если

не считать несколько исключений, предопределенных опять же литературной основой (упомянутые «Сказки Гофмана», романтический «Демон» А. Рубинштейна, философский миф об Орфее и Эвридике, наиболее точно осмысленный в произведении Глюка).

Диалоги, написанные Бернаносом для киносценария, впоследствии перешли в его пьесу, близкую новелле Гертруды фон Лефорт «Последняя на эшафоте», и легли в основу либретто. Текст Бернаноса, бывшего, к слову, участником Первой мировой, очевидно создан под влиянием тренда первой половины XX в. на интеллектуализацию литературы, включая драматургию (особенно это справедливо для постмодернистских пьес, ярчайший пример – «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» сэра Стоппарда, а также все пьесы, а по сути философские дискуссии, Эрика Шмитта).

Двенадцать картин, разделенных на три акта, вмещают действие, разворачивающееся в монастыре босых кармелиток в пикардийском городке Компьене и заканчивающееся в Париже сценой казни французскими революционерами шестнадцати сестер. В силу данного ими обета кармелитки отказываются освободить занимаемое ими помещение, как того требует революционный декрет. Это и становится основанием для вынесения им смертного приговора.

Среди монахинь оказывается молодая аристократка маркиза Бланш де ла Форс. Потерявшая мать сразу после рождения, постоянно испытывающая страх, она находит прибежище от травмирующего ее внешнего мира в монастыре. Не слушая уговоры настоятельницы, девушка принимает имя монахини Бланш Христовой Агонии. В первые же дни своей новой жизни она слышит пророчество молоденькой сестры Констанции, что им предстоит умереть вместе. Попытки брата уговорить Бланш вернуться к старому беспомощному отцу во втором действии остаются безрезультатными. Первый акт завершается трагической, полной безысходности картиной смерти пожилой настоятельницы и назначением новой – Мадам Лидуан, с которой сестры взойдут на эшафот. Во время ее отъезда в Париж в монастырь приходят революционные комиссары и требуют от монахинь немедленно покинуть обитель. Взамен они получают гражданские документы и городскую одежду. Амбициозная мать Мария, претендовавшая на место настоятельницы, в экзальтации призывает сестер принять обет мученичества. Сама она сбежит с монастырским священником, с которым ее связывает земная любовь. Остальные погибнут.

Перед нами история-размышление об оправданности жертвы, о том, что такое долг, о случайной природе исторической несправедливости, о смысле героизма и движущих силах истории. Контур драматического действия графически точен. Две антагонистические силы – революционеры и кармелитки, насилие и напрасные жертвы, мученики, верные данному обету, и предатели. В то же время историческая драма в либретто Бернаноса переходит в драму идей.

О многом говорит уже само название оперы. Диалоги – один из древнейших литературных жанров, который возник в Древней Греции, дословно означает «разговор нескольких» и как нельзя лучше позволяет раскрыть многомерность проблемы, исследуемой средствами искусства. Главные герои оперы, точнее героини, постоянно обсуждают происходящее с ними, свои духовные поиски и религиозный опыт. В их диалогах сталкиваются разные точки зрения. Соответственно, искать единственно верный подход к постановке оперы Пуленка, католика и монархиста, – установка неправильная.

Важно понимать, что история сестер из компьенской обители реальная, документальная, рассказанная драматургом с большой исторической дистанции, и с еще большей дистанции воспринимаемая современным зрителем, пусть сквозь этическую и эстетическую оптику Пуленка–Бернаноса. Конечно, опера знает много исторических сюжетов, но здесь все слишком неоднозначно.

Что же мы видим на сцене «Геликон-оперы»?

Символизм пронизывает всю постановку, вмещенную Бертманом в два акта. Сценическое пространство усилиями режиссера и художников-постановщиков превращается в развернутую метафору. На заднике зритель видит опрокинутый крест. Он вырезан в объемной вертикальной декорации цвета, близкого хаки, и светится. С этой плоскости крест проецируется на сцену.

В основе сценической метафоры лежит очевидная смысловая двойственность зеленого цвета: это цвет надежды и возрождения, но одновременно это и цвет хаки – универсальный символ милитаризма. Солдаты революционной армии одеты в костюмы, похожие на шинели. Спереди на них нашиты блестящие полосы, напоминающие металлические латы, а лица покрыты бронзой. Они – «железные», закрытые, хотя их не скрывает опущенное забрало, а на головы надеты бикорны времен Наполеона I. Перед нами силовики, при этом не всегда вежливые, что ясно показано в соответствующих сценах.



«Диалоги кармелиток». Сцена из спектакля. «Геликон-Опера»

И минимум предметов на сцене: кресло старого маркиза де ла Форс, чемодан шевалье, статуэтка Богоматери с младенцем, кровать, шаль, Святое Писание, медальоны. Гражданская одежда (пальто-шинели) монахинь. В них переодеты во втором акте решившие покинуть монастырь Капеллан и мать Мария.

Либретто не предполагает бурного визуального пиршества: действие разворачивается в стенах обители, главные действующие лица – монахини в их «униформе». Тем не менее тонкий подбор цветовой палитры создает высокохудожественный эффект, наполняя отдельные картины контрастным светом, нежным свечением, переливами белого и зеленого (художник по свету – Дамир Исмагилов).

Особый акцент сделан на проповеди новой настоятельницы в первом действии. Мадам Лидуан стоит в центре креста (напомню, он «вырезан» в конструкции за сценой), в скрещении лучей, и произносит: «Молитва – это долг, мученичество – награда» (в тексте много не только философского, но и откровенно морализаторского – передающего специфическую атмосферу христианского монастыря). После этого в финале акта звучит хорал. Кармелитки молятся, настоятельница поочередно зажигает в руках каждой сестры свечу. На сцену падает



«Диалоги кармелиток». Сцена из спектакля. «Геликон-Опера»

сиреневый свет. Мелодия – печальная и умиротворяющая. Гаснет свет, в темноте продолжают гореть свечи. Театральная зрелищность достигает кульминации в финальной сцене и вызывает мощные катартические эмоции.

На фоне нежной мелодии, которую поет настоятельница, солдаты на сцене остригают девушек. Крест над сценой принимает форму молота, вызывая прямые ассоциации с представлениями об «историческом молохе». Ранее в сцене принятия обета за спиной матери Марии он трансформировался в светящееся лезвие гильотины в его продольном сечении. Стоя, как в дверном проеме, в той части молота, которая имеет форму вертикального прямоугольника, комиссар зачитывает приговор, перечисляя имена монахинь. На сцене они выстроены в шеренгу, на каждую из кармелиток при звуке ее имени наводится луч.

Сестры в белых рубашках проходят по световому коридору – вдоль длинной части сконструированного над сценой креста – навстречу своей смерти и поют хорал «Славься, Царица, мать милосердия!». Музыкально эта трагическая сцена, основанная на тексте знаменитого марианского антифона *Salve Regina*, начинается как камерный хор, затем несколько раз прерывается звуком гильотины и заканчивается соло Бланш, пение которой так же обрывает звук «топора».

Акт гильотинирования изображен символически. Два действия происходят на сцене параллельно во времени и при этом находятся в смысловой противофазе. Визуально это наложение выражает духовный контрапункт: восходя на эшафот, девушки передают друг другу статуэтку Богородицы, эстафету мученичества, а их палачи – шар. Стоящие на сцене солдаты катят его по сконструированной на сцене дорожке – будто играют в боулинг. Шар ударяется о стену и закатывается под лезвие гильотины, где стоят кегли, лезвие гильотины падает. Мяч выкатывается обратно на сцену в руки солдатам. В игре участвует не более трех шаров: таким образом изображается автоматически повторяемое действие. Этим оно отличается от духовной напряженности шествия-восхождения монахинь-мучениц. В катании шаров прочитывается метафора бессмысленного политического насилия, которое раз за разом не удается предотвратить: мировая история движется по кругу. Совершается очередное политическое или/и военное преступление, его осуждают, осмысляют. И все – по новой. По сцене катится шар, неотвратимо сбивающий кегли. Его направляет конкретная рука, но цели обезличены. Просто кегли. Просто пешки.

В то же время над сценой, над игрой в боулинг, происходит огромное духовное событие. В последний момент, когда на «дорожке смерти» остается последняя из кармелиток – сестра Констанция, – на сцене появляется Бланш в монашеском одеянии. Констанция сверху вниз передает ей статуэтку Богородицы. Бланш, вернувшись в монастырь, чтобы в последний момент исполнить обет, оставляет ее на сцене и поднимается в светящийся коридор, ведущий на эшафот. Дорога смерти выглядит как коридор света. Очевидно, это символизирует причастность героинь шествию Христа на Голгофу. При этом девушки не тащат на себе крест, но идут буквально «в кресте» – во Христе. В первом акте мать Генриетта Иисуса отговаривала Бланш брать имя Бланш Христовой Агонии со словами: «Кто вошел в Гефсиманский сад, для того из него нет выхода».

И вот голос Бланш смолкает. Свет на сцене гаснет, в темноте высвечивается только стоящая на сцене статуэтка Богородицы. Последний удар барабана в оркестре – крест над сценой исчезает, гаснет.

Сложно не согласиться с оценкой оперного обозревателя Александра Курмачева¹: пафос последних сцен в интерпретации Дмитрия Бергмана указывает на героизацию образов казненных монахинь, а это, скорее, противоречит идее, заложенной в либретто. У кармелиток был выбор. Принятие ими обета выглядит беспочвенным, и потому восприятие



«Диалоги кармелиток». Сцена из спектакля. «Геликон-Опера»

сюжета как казни монахинь, не захотевших отречься от веры, казни за инакомыслие все-таки кажется натяжкой. Монахини дают обет умереть вместо того, чтобы остаться жить и служить людям. Хотел или нет Бернанос вложить в своей текст такое послание, он говорит сам за себя – обнажает спорность гуманистической ценности монастырской жизни. По сути, она представляет собой бегство от испытаний неприспособленных к жизни людей. Накачивание пафосом выбора кармелиток лишь подчеркивает чудовищность происходящего, навевая ассоциации с языческими культурами человеческих жертвоприношений. Ради чего умирает Бланш и другие сестры? Ради веры? Мученичество первых христиан было неизбежно. У кармелиток оставалась возможность жить, сохранив веру и никому себя не противопоставляя.

Однако можно поставить вопрос по-другому. Кому мешали шестнадцать экзальтированных женщин, оставшихся без какой-либо опоры в жизни, которой они не знали и жить которую никогда не умели? Какова была польза революции от их уничтожения? Они ли были опасными врагами революции и нового, по всем статьям «лучшего», миропорядка? Монахинь можно было изгнать, депортировать, но не убивать. Все это оправданные и логичные вопросы и размышления.

Между тем оценка всего лишь сквозь призму здравого смысла в данном случае кощунственно одномерна. Если бы зритель не видел бессмысленность мученичества, он не разглядел бы и совершенно симметричную ей бессмысленность революционного насилия. Лес рубят – щепки летят; когда строят «лучшее общество» – головы катятся с эшафота.

На сцене под крестом очевидно схлестываются два абсурда. Воронка деструктивного поведения иррационально вовлекает в себя всех. Все персонажи присягнули смерти, но одни преступны чувством вседозволенности, другие жалки ложным чувством героизма, в котором фактически подыгрывают своим убийцам. Таким образом, «Диалоги кармелиток» в «Геликон-Опере» в том визуальном, пространственном, художественном осмыслении, в котором они даны зрителю, – наглядное изображение двух видов социального зла: бессмысленного насилия и бессмысленного мученичества.

Первую постановку «Диалогов кармелиток» в России на сегодняшний день, бесспорно, можно назвать «хорошо состарившейся». Десятки, если не сотни лет требуются, чтобы общественный разум высветил реальный нравственный смысл исторических событий и настоящую ценность того, что было названо мученичеством, героизмом или оправданной жестокостью.

Режиссерской интерпретации Дмитрия Бертмана не откажешь в единстве идеи и ее драматического воплощения. Возможно, кому-то из зрителей кажется, что кармелитки по световому коридору идут в тупик (визуально это выглядит именно так – идут к стене). Но сила эмоций и сопереживания от этого не становится меньше. Не всякий день оперная постановка задает серьезнейшие вопросы и заставляет нас искать на них ответы.

¹ См.: Курмачев А. О насущном: «Диалоги кармелиток» Пуленка в «Геликон-опере». URL: <https://www.operanews.ru/12052005.html> (дата обращения: 25.03.2025)