

ПОСЛЕДНЯЯ НА ЭШАФОТЕ

О, ужас, о, превратность мира...

Державин

Ну, как же я тебя оставлю,

Ну, как же я тебя предам...

Цветаева

Германское телевидение (естественно, определенные каналы) не забывает о скорбно-постыдных датах европейской истории - в частности, не заявляя об этом прямо, оно почти ежегодно приурочивает передачи к дням царевубийств «христианнейшего», согласно титулу, короля Людовика XVI, королевы Марии Антуанетты, российской императорской семьи. И в Мюнхенской опере, скажем, два года назад представления «Бала-маскарада» были сгруппированы в конце января, дабы косвенно напомнить о 20 января 1793 года (когда артисты по окончании спектакля выходили на поклонны, при появлении короля с галерки крикнули «Vive le Roi!»). Германия есть Германия, как бы ни язвил по этому поводу Гейне, воображая, каким будет 93-й год в германском исполнении. И национальный гимн здесь как гимн, а не бывшая песня кровожадной ватаги, и почтение даже к «поверженным кумирам».

В этом году точно, день в день, «3 Sat» показал в постановке Гамбургской государственной оперы под превосходным музыкальным управлением Симоны Юнг «Беседы кармелиток» Франсиса Пулэнка (1899 – 1963). Член музыкальной группы «Шестерка» (Орик, Онеггер, Мийо и др.), начертавшей на своем знамени, в частности, имя Мусоргского, на сегодняшний день Пулэнк, пожалуй, наименее репертуарный из своих собратьев.

Постсоветский справочник-путеводитель «111 опер» (СПб., 1999) вообще его игнорировал; дополнение к нему 2004 г. «111 балетов и забытых [кем и когда?] опер» удостоило внимания только оперу-монолог «Человеческий голос» (1959, по салонной пьеске Жана Кокто), продемонстрировав тем самым лишний раз тенденциозность, пропитывающую каждую клеточку все еще живого сознания homo soveticus: ну, никак ему не отказаться от такого наследства, как площадь Революции в центре Москвы (при том, что в пределах Садового кольца восстановлены почти все старые названия), ни с метро «Войковская» на ее окраине, а уж с уничтожением «великой» французской революции, исходящим от когдатошнего сторонника генерала Франко Жоржа Бернаноса (его пьеса положена в основу либретто «Бесед кармелиток») – «ни-ни-ни, что Вы с ума сошли».

Вообще-то и на Западе левая опричнина взирает на подобные эскапады «прищуренным, неблагосклонным оком» (Ахматова). До попыток срыва спектаклей, тем более нападений с кастетами и цепями, какие имели место в 90-х годах на участников монархических манифестаций на площади Согласия, где когда-то «работала» гильотина, дело не доходит. Но вниманием ни пьесу Бернаноса, ни оперу Пулэнка театры не жалуют. Был французский фильм то ли по пьесе, то ли по предшествовавшему ей рассказу Гертруды фон Лефорт «Последняя на эшафоте» (1931), по моим воспоминаниям, не очень удачный, слишком сосредоточенный на «местном колорите» (я, избави Боже, не против исторического правдоподобия, но, скажем, в английских фильмах или в «Барри Линдоне» Кубрика оно иного качества, трансцендентного, как по выполнению, так и по семантике).

Нечасто ставят на оперной сцене и «Разговоры кармелиток» Пулэнка, хотя премьеры оперы в 3 актах (12 картинах), состоявшаяся 26 января 1957 года в Миланском Ла Скала, имела громкий и неожиданный успех. Неожиданный, во-первых потому, что опера находилась в резком ПРОТИВОРЕЧИИ С духовным климатом послевоенной эпохи, когда, несмотря на все пресловутые ветры «холодной войны»,

задавали тон поклонники «бессмертных принципов» (Бодлер) свободы, равенства и братства. Во-вторых, опера знаменовала если и не полный разрыв Пулэнка с той музыкальной стилистикой, которой он следовал ранее, то претворение ее в иное качество. Можно сказать, что в 20-30-х годах музыка Пулэнка развивалась в русле авангардизма. Не столь решительного, как «паровозная музыка» Онеггера, его собрата по «Шестерке», в его оркестровой картине «Пасифик 231» (1923) или как музыка вдохновителя «Шестерки» Сати к балету Кокто и Пикассо «Парад» (1917), но все же вполне определенного, несмотря на классицизирующие тенденции, вообще столь показательные для искусства послеверсальских лет. Пулэнк охотно сотрудничает с Кокто и Дягилевым, хотя, видимо, ощущает, ограниченность их гурмански дозированного новаторства, назначение которого «удивлять Париж»: встречается с Казеллой, знакомится с музыкой Шёнберга и других представителей новой Венской школы. К счастью, он избежал соблазнов додекафонного сектанства и постепенно утвердился на пути общедоступного, щедронапевного и в то же время высоковыскалательного музыкального творчества, равноудаленного как от сиюминутного модничанья, так и от бесконечного перепевания старых образцов. Значительное место в творчестве Пулэнка занимает религиозная тематика, как в виде жанров церковной музыки (литании, мотеты, лауды, Stabat Mater, Gloria), так и в виде произведений, связанных с жизнью церкви и судьбой ее членов (опера «Беседы кармелиток»).

Опера создавалась после невероятных, нечеловеческих испытаний второй европейской войны и предшествовавших ей лет, показавших,

Чего достиг наш славный век,
Как брата брат возненавидел,
Как опозорен человек.

(Д.С. Мережковский)

Только отъявленные шуты и развлекатели из числа запевал довоенного искусства (*nomini sunt odiosa*) могли делать вид, что для их дела ничего особенного не произошло, что «все неизменно, все, как было», и продолжали привычно «удивлять Париж» сменой очередной творческой манеры или даже обращением к другому виду искусства (время от времени бросаемые ими «на всякий случай» «кости» левому лагерю не в счет; иные и «костей» не бросали, дабы беспрепятственно войти в число «бессмертных»). Левые ответили на войну в лучшем случае «новым», в худшем «социалистическим» реализмом, борьбой за мир, антиамериканизмом, «Коммунистами» Арагона и т.п. И какое-то время, даже удаленные из правительств Франции и Италии в 1947 году, они в известном смысле слова правили бал в духовной жизни времени. Понадобился 1956 год, авиабомбардировки восставшего героического Будапешта (по приказу Хрущева), чтобы весь мир воочию увидел «звериный оскал» коммунизма (в эти дни даже левые были вынуждены примкнуть к многотысячной парижской демонстрации, скандировавшей только одно слово "As-sas-sins!" - «У-бий-цы!»). Думается, что только после Будапешта стали возможными как успех «Бесед кармелиток» в насквозь коммунизированной Северной Италии, так и широкий резонанс известных высказываний всегда остававшегося «собой и только, до конца» Альбера Камю о чудовищности революционных гекатомб.

Действие опоры происходит в 1789-1794 годах, хронологически охватывает весь период «великой» революции и начинается со сцены в библиотеке фамильного особняка, где маркиз де ла Форс вместе со своим сыном ожидает возвращения с церковной службы дочери Бланш. Ее все нет. Наконец, она возвращается в полном изнеможении: экипаж был задержан восставшими горожанами. В жизни маркиза уже было подобное - в день коронации дофина экипаж, в котором маркиз находился о женой, подвергся нападению парижской черни. Последовали преждевременные роды; родив дочь, маркиза умерла. Теперь соприкосновение с взбунтовавшейся толпой

разрушает непрочное душевное равновесие Бланш. Она молит отца отпустить ее, дабы обрести покой, в обитель Компьеньских кармелиток. Сцена переносится в монастырь, где настоятельница хочет узнать у Бланш о причинах, побуждающих ее уйти от мира. Узнав о всепоглощающем ее чувстве страха, она говорит, что обитель не убежище, но тем не менее принимает ее в послушницы под выбранным ею именем «сестра Бланка смертной скорби Христовой». Это имя носила когда-то сама настоятельница, и в ней пробуждаются воспоминания о молодости. Из сестер обители Бланка (Бланш) сближается с Констанцией, с которой они поверяют друг другу свои мысли и чувства. Когда тяжело заболевает настоятельница, Констанция выражает готовность принести ей в жертву жизнь их обеих. Но Бланку страшат мысли о смерти, в то время как Констанция мечтает о гибели вдвоем. Затем мы видим настоятельницу на смертном одре, и она поручает Бланку особым заботам матери Марии Вочеловеченья Христова. В предсмертных кошмарных видениях настоятельница прозревает опустошенную обитель, оскверненный Божий храм. Она хочет проститься с Бланкой и умирает.

В начале второго действия КОНСТАНЦИЯ и Бланка беседуют о недавней кончине настоятельницы и предполагают, что ее смертные муки были взяты ею на себя добровольно за другого. Они надеются, что новой настоятельницей обители станет мать Мария Вочеловеченья Христова, но их надеждам не суждено оправдаться. Настоятельницей становится мать Мария блаженного Августина (в миру г-жа Лидуан), сразу указывающая сестрам на их первостепенный долг - молитву. Неожиданно в монастыре появляется брат Бланш кавалер де ла Форс (относительно небольшая теноровая партия отлично проведена солистом Нюрнбергской оперы Николаем Жуковым; внук «перемещенного лица» из России, выученик австрийской вокальной школы, он, можно сказать, нарасхват по всей Германии; вскоре предстоит его дебют в Мюнхенской постановке «Парсифаля» под управлением Кента Нагано). «Чуя грядущие казни» (Мандельштам), шевалье пришел проститься с сестрой перед бегством за границу и просит Бланш вернуться во отчий дом: над монастырем нависла угроза закрытия, престарелый отец нуждается в опоре. Бланш не внемлет доводам брата, ее долг остаться в обители. Но вот монастырь действительно упраздняется. В последний раз отправляет монастырский духовник Божественную литургию. Чернь осаждает обитель и два комиссара объявляют монахиням, что они должны покинуть монастырь.

Третье действие открывается сценой в разоренной монастырской капелле. Здесь собрались бывшие насельницы монастыря, которыми руководит в отсутствие скрывшейся на неопределенное время г-жи Лидуан мать Мария Вочеловеченья Христова. Вместе с ней сестры готовы принять мученический венец. Дает обет засвидетельствовать своей смертью истинность веры и сестра Бланка, но затем из страха не в силах сдержать его она при всеобщем замешательстве убегает. В поисках убежища приходит Бланш в родительский дом. Он секвестрован, старика-отца подмяла под себя адская машина террора, он погиб на эшафоте. Дочь берут в родной дом служанкой, и здесь ее находит мать Мария в надежде вернуть ее в общину. Бланш колеблется, мать Мария дает ей время на размышление. Между тем всех монахинь заключают в тюрьму и приговаривают к казни. Настоятельница вновь связывает их обетом мученичества и готовит к смерти. Сестра Констанция уверена, что Бланка вернется и присоединится ко всем ним. Во главе с настоятельницей, при пении "Salve Regina», восходят монахини на эшафот. С помоста замечает Констанция в собравшейся толпе Бланку. И вдруг, исполненная внезапно глубокой решимости, последней, за остальными сестрами, пойдет «сестра Бланка смертной скорби Христовой» на казнь.

По моему твердому убеждению есть музыкальные произведения, которые не дерзнет исполнить заурядный музыкант (соната в си минор Листа, скажем; мне нередко возражали, говоря, что «еще как барабанят»; возможно, но я остаюсь ПРИ

своем мнении). Есть и литература, на которую не посягнет даже самый амбициозный Бекмессер («самых-самых» удовлетворяют вообще только собственные сюжеты и тексты). Само «посягновение» равнозначно достодолжности выполнения, «несравненной правоте» творца. Это в полной мере относится к опере Франсиса Пулэнка: она адекватна произведению Бернаноса, а оно принадлежит к капитальным явлениям французской литературы XX века.

Можно как угодно относиться к музыке Пулэнка вообще и к музыке «Бесед кармелиток» в частности. Тому, кому она по сердцу, надо подготовиться к презрительному пожиманию плеч и заявлениям, что для середины XX века, после Берга, Шёнберга и Кшенека она невысказанное *démodé* (и, слава Богу, скажем). С другого берега начнут «тыкать в харю» «Семёнами Котко», «Катеринами Измайловыми» и т.п. «Кушайте сами» -и то, и другое. «Беседы кармелиток» довольно редкий в музыкальном искусстве XX века образец того, как можно быть современным, будучи не «новатором», а скорее «архаистом» (ощутимая традиция Массенэ, Форэ, Дебюсси к даже Шуберта). И образец того, что подлинное искусство, в данном случае - оперное, создается только тогда, когда он обращено к существеннейшим аспектам «удела человеческого». Тогда «кончается искусство, и дышет почва и судьба». Если же этого нет, то появляются «Лулу», «Моисеи и Аароны», «Джонни наигрывает» разных эпох. Они никогда не затронут ни ума, ни сердца честного перед самим собой и другими слушателями, как взволнуют его «Разговоры кармелиток» Бернаноса - Пулэнка (я настаиваю на этом «содружестве» в силу полной слиянности музыки и текста в соответствии с «заветами Мусоргского», по слову Олениной д'Альгейм).

Гамбургская публика принимала оперу энтузиастически, что радует, если не забывать о систематическом «засорении мозгов» средствами массовой информации в левом духе.

Литературный европеец. – Франкфурт на Майне, 2008. - № 122, апр. – С. 37-38 (псевд.: Михаил Нехорошев).