

Леопардовый сфинкс желаний

Мировая премьера оперы Александра Цемлинского «Царь Кандавл» в гамбургской Штаатсопер

Гамбург—Локкум

Алексей Парин

А

Александр Цемлинский — фигура в России малоизвестная, между тем его заслуги перед мировой музыкой не так уж малы. Он был учителем Шёнберга и первым распознал будущего гения. Вена как духовный феномен начала XX века без Цемлинского просто немыслима. С одной стороны, Малер с восторгом дирижировал его сочинениями, а с другой, Стравинский причислял дирижерские достижения самого Цемлинского (в пражской «Свадьбе Фигаро») к числу самых сильных музыкальных впечатлений своей жизни. Цемлинский ценил оперу как жанр и знал, как с ней обращаться — хотя бы сжатый в пружину «Карлик» на сюжет из Оскара Уайльда (недавно увидевший свет рампы и в России, а именно в Самарской опере) ясно говорит об уверенном праве Цемлинского на соседство-соперничество с Рихардом Штраусом.

Каким образом опера композитора, умершего в 1942 году, переживает мировую премьеру в году 1996-м? Загадка отгадывается как раз через дату смерти и через события, предшествовавшие последней. Сразу же после захвата власти нацистами Цемлинский, успешно дирижерствующий в берлинской Крольопер, бежит в родную Вену, а после аншлюса Австрии с колоссальными сложностями через Прагу эмигрирует в Америку. Готовый партицелл (на музыкальной латыни: эскиз партитуры) оперы «Царь Кандавл» остается не востребуемым: в американской действительности сюжет «Кандавла» (либретто композитора по одноименной пьесе Андре Жиде) выглядит шокирующе неприлично (см. ниже), опера не имеет шансов увидеть сцену. Раздавленного обстоятельствами композитора сражает тяжелый инсульт, от которого он уже не может оправиться. Материалы по «Кандавлу» попадают, как и весь архив Цемлинского, в Библиотеку Конгресса в Вашингтоне. В 1989 году английский дирижер Энтони Бомонт начинает активно общаться с вдовой композитора, «рыть» архив — и получает заказ на завершение партитуры от Гамбургской оперы, которая в последнее время питает особый интерес к сценическим произведениям Цемлинского. Вот почему опера, музыкальный язык которой варится в соку 10-х—30-х годов, появляется на гамбургской сцене в самом конце XX века, всего лишь за четыре месяца до несомненно ультрасовременной «музыки с картинками» Хельмута Лахенмана под знакомым названием «Девочка со спичками».

Сколько бы ни пробыл новорожденный «Кандавл» во чреве времени, музыка эта приходит к нам во всей своей свежести и поражает оригинальностью, ни на что не похожим собственным лицом. Не то чтобы в ней легко узнавался автор благородно-трагического «Карлика» или обволакивающе-страстной «Лирической симфонии» — но, если выразиться высоким штилем, оплаченность каждой ноты жизнью, высочайшая «системность» сочиненного чувствуется с первого такта — и не вызывает сомнений ни на секунду. Музыковеды в один голос поют дифирамбы Бомонту — ему удалось настолько вжиться в стиль композитора, что о присутствии отдельных заплаток или швов — на слух, во всяком случае, — не может догадаться и самый вьедливый специалист.

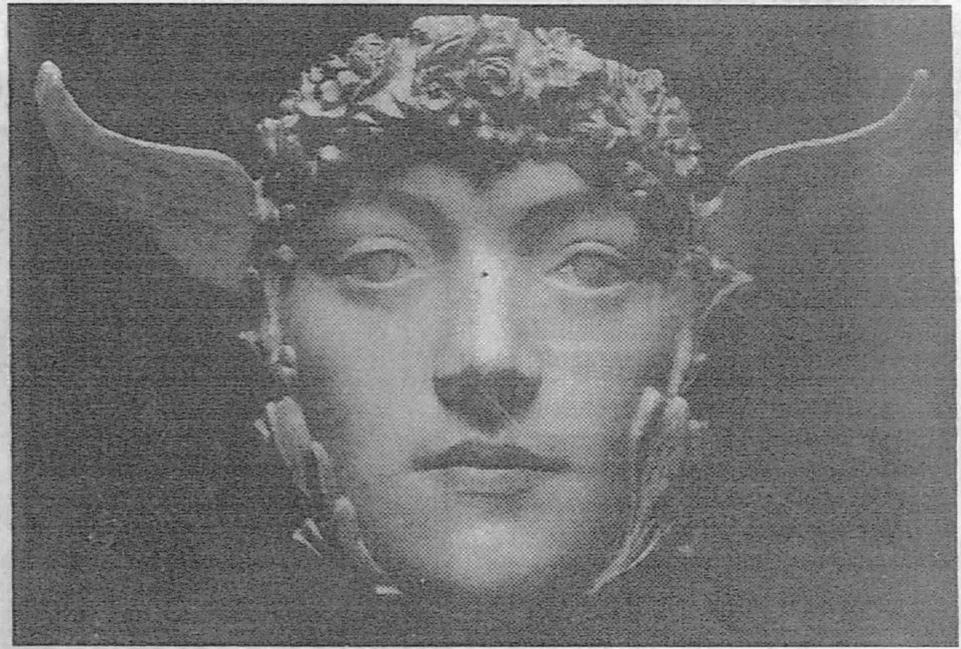
Говоря о вводимом в обиход классическом произведении, никак не обойтись без

фактических подробностей. И в первую очередь без изложения либретто, из которого вырастает вся символика оперы.

Миф о царе Кандавле излагался в древности Геродотом и Платоном, в немецкой словесности примечательна драма Геббеля «Гиг и его кольцо». В пьесе Андре Жиде, блистательно играющей формой и разворачивающей сюжет во «множественной перспективе» (композитор использовал немецкий перевод Франца Блая), три главных действующих лица: царь Кандавл, его жена Ниссия и рыбак Гиг. Гиг доставляет к царскому двору рыбу, во внутренностях которой оказывается перстень с надписью «Я прячу счастье», делающий его обладателя невидимым. Кандавл во время трапезы снимает со своей жены покрывало, чтобы похвастаться перед друзьями ее красотой. Гиг на той же пирушке убивает свою жену, когда из высказываний придворных выясняется, что она была ему неверна. Кандавл приближает к себе Гига и уговаривает того пробраться невидимым в спальню к Ниссии, чтобы до конца убедиться в ее неотразимости. Гиг после долгих колебаний соглашается — и, пользуясь способностью быть невидимым, проводит с Ниссией любовную ночь. На следующее утро, когда Ниссия восторгается супругом и без стеснения говорит о последней ночи как о лучшей в ее жизни, Кандавл догадывается о случившемся. Гиг признается Ниссии в своем преступлении и просит казнить его. Царица, однако, требует от любовника убить ее мужа как виновника преступления. Не видя иного выхода, Гиг убивает царя и получает одновременно в обладание царство и царицу.

В музыке Цемлинского Гиг — природный человек, противопоставленный «эстету» Кандавлу — оказывается моральным центром во многом за счет «старомодности»: он весь принадлежит цельному поздне-романтическому миру, как бы не желая знать сомнительных вылазок более поздних экспериментов. Напротив, Кандавл и его свита, равно как и Ниссия, дышат воздухом 30-х годов. Тенор и сопрано царя и царицы противостоят баритону рыбака, а единственный женский голос существует в плотном окружении мужского ансамбля. Дирижер Герд Альбрехт празднует триумф своего мастерства, устремляя оркестр Гамбургской филармонии и солистов к высотам вдохновенного музицирования и выдерживая заданный масштаб от начала до конца спектакля.

Режиссура Гюнтера Кремера кажется поначалу слишком скупой и даже немусикальной. Сочиненный им вместе с подлинным мастером сценографии Готтфридом Пильцем мир сегодняшнего арабского Востока с его белыми денди, черночадровыми женщинами, фитнес-студиями и бассейнами как будто лишен художественного напряжения, и только застывшая скульптурная группа на правой части авансцены (фотографически точно воспроизведенные, примерно в два человеческих роста, обнаженный торс юноши со скипетром и ласкающая его леопардово-рыжеволосая дама Сфинкс с культовой для символизма картины бельгийца Фернана Кнопфа) заставляет нас ждать неожиданного. Кандавл, весь



рефлексия и гордыня, единственный плотно одетый в черное — до кожаных перчаток и туго завязанной чалмы — мужчина в этом белоодежном и белокожем, наслаждающемся вольностью и наготой мире, кажется — даже в абсолютно убедительном, предельно осмысленном исполнении Джеймса О'Нила — до мозга костей артефактным, насквозь придуманным. Столкновение лощеной очищенности и прямого натурализма не работает, музыка как будто требует иного. Гиг убивает жену и бросает ее в бассейн, мокрую покойницу с удовольствием показывают публике — где необходимость? Обилие тщательно воспроизведенных арабских аксессуаров и настоящих приборов для тренинга настораживает...

Однако третий акт, сплетенный в смысловую сетку редкой прочности и красоты, заставляет смотреть на якобы вялое начало другими глазами. Газовые занавеси, от которых к третьему акту остается только одна, завернутая полой колонной, и скульптурная группа на авансцене, вкупе с ненавязчиво рухнувшим на бассейн потолком становятся объектами самой напряженной работы режиссера с персонажами. Роковой треугольник оборачивается то страшноватым *menage a trois*, то рвущим души трезубцем, то сладко почивающим трехголовым драконом. Спина дамы Сфинкс служит мягким любовным ложем. Тщательно прописанную в оркестре постельную сцену между Ниссией и Гигом (без шикарных натуралистических деталей Шостаковича в «Леди Макбет Мценского уезда») режиссер целомудренно погружает во мрак: разлив эротики предварен в сценографии появлением еще одной, вдвое большей дамы Сфинкс в глубине сцены, ласкающей наши взоры сквозь газовые занавеси.

В третьем акте во всю мощь разворачивается недюжинный драматический талант и вокальная компетентность американца Монте Педерсона — Гига, его соотечественница Нина Уоррен поражает нестигаемым женским достоинством поведения и вагнеровской броней вокала. Победившие героини, однако, оказываются, в отличие от мифических фигур, куда как слабее: Гиг, убивший царя, бежит прочь из фитнес-центра с рухнувшим потолком, а Ниссия, добившаяся его, вот-вот наложит на себя руки или даже умрет от перенапряжения.

Опера, опоздавшая с рождением на шестьдесят лет, отлично чувствует себя в сегодняшнем малогероическом контексте.

Опера, которую без передержек можно назвать оперой литературной, отлично вписывается в сегодняшний музыкальный пейзаж, где разве что фрагментированному слову еще оставлены хоть какие-то права.