

Тюремные страницы Книги Бытия

Премьеры сезона в тирольском Ландестеатре (Инсбрук)

СССР — 1994 — 28 июня — с. 15

Алексей Парин



тех пор, как в начале прошлого сезона в Инсбруке стал интенданствовать швейцарец Доминик Менга, многое изменилось не только на первой сцене Тироля, но и в отношении города к театру как части общественной жизни. Вечер в опере или драме больше не воспринимается как эпизод респектабельного времяпрепровождения, озвученный промежуток между плотным динированием и легким суинированием (у представителей истеблишмента) или привычное развлечение (у более демократичной части публики). Оперный спектакль может стать притчей во языцех: одно упоминание фреймистской «Травиаты» после прошлогодней премьеры вызвало бешеную ярость у большинства живых свидетелей этого зрелища, и обычный обмен мнениями превращался в защиту эстетических платформ. Танцевать способен приковать к себе пристальное внимание тех, кто еще вчера относился к билету как к обещавшей рухляди: «Идиот» Эвы-Марии Лерхенберг-Тейна на музыку Шостаковича точно попал в эмоциональную цель и распевадил дремлющую фантазию тирольской публики. А уж скандал с «Церковным собором о любви» Паницци, который якобы оскорбил религиозное чувство самой религиозной из всех земель Австрии, и вовсе овеял драму ореолом высшей общественной значимости, точь-в-точь как в СССР перед перестройкой.

Но современный театр не может жить без современного репертуара; эта простая истина известна всем театральным профи. Посему и Менга решил — после растоптанной махистским обществом Виолетты с кейсом и обновленной опереточной Венеции, после ставших классикой XX века Стравинского и Бартока — привести в оперу что-то совсем новое и совсем смелое.

На малой сцене показала мировую премьеру оперы Кристиана Мутцилла на либретто Бернда Хагта «Книга Бытия: обстоятельства места и времени», причем композитор и либреттист стали интерпретаторами собственного детища. Слова «мировая премьера», вообще говоря, звучат довольно смешно в применении к вещам, имеющим сугубо местное значение, поскольку миру в целом на это событие, мягко говоря, наплевать. Но малая сцена Ландестеатра подарила — таки зрителям некоторые малые радости: высокий уровень музцирования певцов и камерного ансамбля, которые подавали вялое подражательство Сати как писк сезона;

грамотное обращение со сценическим пространством; глубоко продуманную (ааа! извините, я зевнул) драматургию. Тема Вавилона-Интернационала переходила в тему Лота-беженца, театр — в англитеатр, звуки — в отзвуки. Запомнились стильные шляпы в полчеловеческого роста, талантливей певец Йонфанн Чен-Хаузер, уход Лота за пределы зала и неожиданное возвращение из другой двери. Современность представляла в скромном обличье и умственную деятельность публики не активизировала (мою даже затормозила).

На большой сцене показали произведения другого масштаба. Дирижер Арнед Веркамп убедительно соединил в целое такие разнородные пласты, как «Уцелевший из Варшавы» Арнольда Шёнберга, «Узник» Луиджи Даллапикколы и Каватину из позднего струнного квартета Бетховена (ор. 130). Прямое высказывание отца додекафонии, страстный возглас его последователя на текст Вильде де Лиль-Алана и Шарля де Костера и застывший плач-ужас стареющего титана классики сплелись в тугой клубок; напряженное взглядывание в человеческую ситуацию на этой земле не покидало нас в течение всего точно таймированного времени спектакля. Все участники, включая певцов, показали себя музыкантами высокого уровня.

Сценограф Карл Фарин и художник по свету Йозеф де Бей помогли восприятию: опускающиеся с колонок бесконечные ряды трансформаторов, выдвигающиеся из кулисы орудия пытки (органные трубы? гигантские карапаши?), тщательно выверенные потоки света превращали мир сцены в искомое пространство, чьи законы определяются этическими и духовными формулами. Режиссура Элизабет Хельпер буквсовала, в результате чего завис над сценой шедевр Шёнберга и потерялись в полупустоте герои Даллапикколы; зато

справедливости ради отмечу, что стоячее напряжение Каватини напало адекватное сценическое воплощение.

Но ни «Книга Бытия...», ни тюремный триптих не привлекли внимания широкой публики — спектакли шли при полупустых залах. Недохват театральной свободы, нерасчищенности, творческой страсти — может быть, из-за этого публика оставалась глуха к лучшим побуждениям постановщиков? И я вспомнил одно из самых упорительных театральных впечатлений, подаренное мне тем же тирольским Ландестеатром прошлым летом. Перформанс под названием «Кутудадату» (расшифруем: культурный туризм — дадатур), автобусная поездка по местам проживания Тиара, Бретона, Эрнста и К* в двадцатые годы под Инсбруком, срежиссированная мюнхенским профиманфредом Киллером, не только поражала гэгэми и трюками, выстрелами висящих на стене ружей и звуками случайно оказавшихся в кустах роялей, но и ненавязчиво, застенчиво, исподволь ставила вопрос о соотношении искусства и природы в нашей жизни и вообще в космосе, вопрос, между прочим, не праздный. Альпы взирали на немудреные дадаистские игры почему-то не свысока, а явно с живым чувством, может быть, даже со жгучим любопытством. Дело кончилось тем, что в пандак на рассыпанному по всему автобусу понокорну на дуга за окнами низринул сильный град и за считанные минуты завалил все белыми ворохами.

Конечно, это мое воспоминание про дадаистов и Киллера ни к селу ни к городу, я с вами полностью согласен, но как еще могу напомнить себе и вам, что искусство XX века бывает не только очень умным и содержательным, но и вдохновенным, вольным, по-модартовски дерзким?



РУБЕЛТ ДАРЬ

ИОАХИМ СЕПП В «УЗНИКЕ» ДАЛЛАПИКОЛЫ