

но себя чувствовала в сфере откровенной театральной условности. Она создала яркий живой характер и при этом не только виртуозно исполняла сложные фиоритуры, но ничуть не хуже, чем какая-нибудь модная эстрадная дива, демонстрировала гибкость своей фигуры, пританцовывая, потряхивая плечами и бедрами. В коде финальной арии первого акта к ней неожиданно присоединился целый кордебалет, как и она, одинаково одетых девушек в легких восточных шароварчиках. Подобными неожиданностями был полон весь этот увлекательный спектакль. На наших глазах рабочие сцены в брюках и майках мыли пол швабрами, меняли декорации, подыгрывали, когда необходимо, актерам и делали свое дело то с нескрываемым безразличием к происходящему, то как бы с некоторым интересом, увлеченные быстрой сменой событий. Фантазия постановщиков, казалось, не имела пределов. В зале то и дело вспыхивал смех. Но при этом везде были выдержаны нормы самого изысканного эстетического вкуса.

На протяжении всего спектакля Ивор Болтон и руководимый им оркестр выдержали неслабевающе активный музыкальный пульс. Дирижер преодолел присущую итальянской опере-серии дробность композиции. Все пятьдесят музыкальных номеров, объединенных в сорок одну сцену, предстали как целостная, органически развивающаяся оперная форма.

В отличие от блистательного «Ксеркса», противоречивое впечатление оставила фестивальная премьера «Возвращения Улисса». Успех постановки, казалось, был надежно обеспечен великолепным музыкально-исполнительским составом. Тот же Ивор Болтон за пультом, участие наряду с ведущими музыкантами оркестра Баварской оперы аутентичного Monteverdi-Continuo-Ensemble. Высших похвал заслуживало мастерство исполнителей главных партий. Прежде всего это касалось Улисса – американского баритона Родни Джилфри, свободно владеющего гибким вокальным стилем старинной оперы. Что касается постановочного замысла, то режиссер Дэвид Олден в содружестве с Яном Макнейлом и художником по костюмам Гидеоном Дэви использовали в спектакле весь набор стилистических приемов изрядно поднадоевшего постмодерна. Складывалось впечатление, что действие происходило как бы на неких задворках, в темных уютных вестибюлях метро, в залах ожидания обветшавших вокзалов, в

странных помещениях с высокими облупившимися стенами. С приметам постмодернистской свалки соседствовали приемы из арсенала современных массовых зрелищ и праздничных шоу. Довольно сомнительным показался художественный результат пиротехнических эффектов типа коротких замыканий, выстрелов, имитации разрушительных катаклизмов в виде падающего гигантского шара. Атмосфера спектакля поражала эстетической непривлекательностью. И использованные трюки казались самодовлеющими и случайными. Несмотря на попытки любыми средствами развлекать публику, ряд сцен показался скучным и затянутым, а перепады вкуса порой просто шокировали.

Куда более интересной и свежей по концепции была другая работа того же режиссера, поставленный им совместно с Рони Тореном вагнеровский «Тангейзер». Драма художника, мечущегося между идеалом духовной аскезы и жадой чувственных наслаждений, как бы перенесена постановщиками из декоративно пышной эпохи позднего Средневековья и романтического вагнеровского времени в период нарождающегося европейского модернизма. Бунтарь-миннезингер при этом словно бы трансформировался в тип проклятого поэта, вдыхающего ядовитый аромат цветов зла. Мюнхенский «Тангейзер» оказался жестким по стилю и совершенно лишенным декоративной пышности. Внешняя коллизия «христианства – язычества» как бы переведена во внутренний план, в тему одиночества художника, который отторгается от любой среды и остается непонятым как при жизни, так и после смерти. Тангейзер в исполнении Стига Андерсена чувствовал себя одинаково чужим и в богемном мире «черной Венеры», и в ханжеском обществе самодовольных миннезингеров, и среди фанатиков-пилигримов, живущих, подобно Сизифу, в дурной бесконечности движения по кругу (образ Сизифа, который тащит тяжелый камень, несколько раз возникал в течение действия как постоянная метафора). Хорошо была прочерчена в финале второго акта агрессия толпы, готовой растерзать того, кто нарушил ее неписанные законы. А в завершающей сцене та же толпа едва не затоптала труп прощенного небесами певца и при этом восторженно прославляла чудо расцветшего посоха непримиримого к грешнику Папы. У Стига Андерсена голос не очень сильный, скорее лирический, чем драматически



«Ксеркс»



«Кавалер розы»

насыщенный. К тому же выявить нюансы исполнительской интерпретации мешала достаточно прямолинейная, крупным помолом игра оркестра под управлением Юна Меркля. Более убедительными выглядели в том же спектакле Елизавета – Катарина Далайман и Вольфрам – Симон Кинлисайд. Последний удачно трактован как застенчивый интеллигент-книжник в очках, который фиксирует для потомков все происходящее. Имея более скромный дар, Вольфрам в конце концов как бы заражается от Тангейзера его художественной дерзновенностью. И Елизавета, и Вольфрам выступают в данной концепции как немногие избранные ценители, благодаря которым рукописи не горят, а творчество отвергнутых гениев доходит до будущих поколений.

В итальянской части фестивальной программы кроме Монтеверди значились две оперы Верди и яркий образец романтического бельканто – «Пуритане» Беллини. Мюнхенская «Травиата», поставленная немецким режиссером Гюнтером Кремером со сценографией и костюмами Андреаса Райнхардта и Карло Дьяппи, несколько неожиданно для меня оказалась почти идеальным примером редко достигаемого единства музыкальной и сценической стороны четко продуманного постановочного замысла. Достигнуть этого удалось благодаря четкой режиссерской и музыкальной проработке всех образов, в первую очередь главных героев-антагонистов Виолетты Валери и Жоржа Жермона. Их острая психологическая дуэль в центральной сцене второй картины явилась ключом ко всей постановочной концепции.

Через весь спектакль проходит образ западни-ловушки, черной стены вдоль рампы с глазницами-провалами дверей. Решение постановщиков направлено на то, чтоб избавить сюжет от присущего ему мелодраматического налета. Во второй картине мы видим фрагмент детской площадки со свисающими с колосников качелями. Пол усеян опавшей листвой. В беспорядке расставлены несколько стульев, сбоку виднеется дверной провал, ведущий в никуда, а задняя стенка обтянута призрачной металлической сеткой стального цвета, сквозь которую просматриваются входящие и выходящие фигуры. В этом необжитом пространстве любовная идиллия изначально выглядит наивной иллюзией.

Сколь бы ни был интересен постановочный замысел, спектакль не произвел бы такого сильного впечатления, если бы не уникальная по вокальным данным, музыкальности и актерскому темпераменту исполнительница заглавной партии, уроженка Чили Кристина Гальярдо-Домас. Ее голос напомнил искусство незабываемой Марии Каллас. Он звучал драматически насыщенно в низком и среднем регистрах, легко и воздушно в колоратурных виртуозных пассажах. В натуре своей героини певица акцентировала переполняющее все ее существо чувство обреченности. Благодаря этому все переживания Виолетты приобретали характер балансирования на границе жизни и смерти. Великолепен по своей строгой символике финал оперы. Вторгающийся в спальню смертельно больной героини карнавальный хор персонифицировался в виде группы просвечивающихся сквозь темную стену призрачных фигур. К образам предсмертной агонии присоединялись фрагменты разрушенного мира: упавшая бальная люстра гипертротированных размеров из третьей картины, качели из второй. Альфред подымал умирающую с кровати и усаживал на стул у двери. А в конце концов и он, и подоспевший к заранее известной развязке Жорж Жермон уходили за темную сетку, словно за порог сознания героини. В последние мгновения Виолетта оказывалась одна. Она вставала и медленно шла за дверь мимо поверженной люстры, удаляясь по световой дорожке в черный провал смерти.

Отшумели фестивальные недели, а слаженная команда мюнхенского оперного праздника уже готовится к фестивалю 2002 года. Его программа расписана по дням и обнародована. В качестве премьерных заявлены постановки «Валькирии» Рихарда Вагнера и «Похождения повесы» Игоря Стравинского. Среди балетных спектаклей «Раймонда» Александра Глазунова. Безусловный интерес должен вызвать Kafka-проект, а также сольные концерты таких знаменитостей, как Вальтрауд Майер, Эдита Груберова, Веселина Казарова. А в последний день будущего праздника, как и в этом году, прозвучат «Нюрнбергские мастерзингеры» – символ баварской истории, создававшегося народными мастерами искусства для всех.