

«Скупой рыцарь» и «Алеко» на сцене Большого театра

(Описание. Начало на 1-й стр.)

ностью и несомненной внутренней убедительностью. Чего, к сожалению, нельзя сказать о сценическом воплощении спектакля в целом (режиссер Н. Кузнецов), хотя здесь имеются свои отдельные находки (их больше, на мой взгляд, в «Скупом»). Но трудно понять, зачем понадобились столь значительные хоры (хормейстеры С. Лыков, Н. Садиков и А. Степанов) в «Алеко» — этой, по сути, камерной опере, бесконечное блуждание по сцене артистов хора и миманса, напоминающее современную митинговую толпу наших соотечественников? А выделение «корифеев» хора и миманса, деловито образующих «влюбленные пары», которые пошловато демонстрировали свою «страсть».

он не имеет ни положительного героя, ни женского персонажа. Действие здесь сугубо психологическое, в силу чего именно эта трагедия оставалась единственной «неозвученной» среди прочих. Немногочисленные персонажи, появляющиеся в первой и третьей картинах — второстепенные. Сказанное относится даже к наиболее многозначительному из них — молодому рыцарю Альберу, из-за скупости отца живущему в позорной нищете, но мечтающему лишь об одном — растратить богатства Барона. Из двух исполнителей роли Альбера большее впечатление произвел, пожалуй, Н. Васильев, обладавший ярким, колоритным материалом. Вокально — сценический образ, предложенный В. Кудряшовым, оказался менее интересным. Герцог, Слуга (А. Науменко) и Ростовщик (как и Старая цыганка — Т. Печура — в «Алеко»)



будучи неизменно повергнутыми режиссером на землю? Подобные замечания порой возникали в общении Земфиры с Молодым цыганом. Показалось, что сценически это было не очень красиво.

В отличие от «Алеко», формы которого традиционны для самого жанра, — опера «Скупой», по моему наблюдению А. Лазарева, — «Экзотическая» роль, желая сценария, давала это обстоятельство возможность сделать спектакль, где безраздельно властвует музыкальная стихия.

Потрясающую по красоте и силе эмоционального воздействия музыку «Скупого» С. Рахманинов написал еще быстрее, чем «Алеко». Ее стиль был обусловлен традициями русских камерно-речитативных опер, написанных по «Маленьким трагедиям» А. Пушкина («Каменный гость», А. Даргомыжского, «Моцарт и Сальери» Н. Римского-Корсакова). Сам сюжет «Скупого» чрезвычайно неблагоприятен для оперы —

лишены всякой характеристики. В их партиях нет особой детализации вокально — речевых нюансов. Однако Ю. Веденев (Герцог) и А. Зайченко (Ростовщик) не лишают музыкальную декламацию выразительных возможностей, что особенно заметно в немногочисленных ариозных эпизодах Герцога.

Главной же «пружинкой» психологического и сценического действия в «Скупом» становится Барон — фигура, наделенная сильными человеческими страстями и вместе с тем глубоко символическая. Его образ многогранно раскрывается в знаменитой сцене «золотого пира». В труднейшей моносцене мы услышали разных Баронов. У М. Михайлова получились более масштабный образ. Его Барон способен не только упиваться восторженными мечтами при виде золотых сундуков, но и испытывать тяжкие муки совести, этого «котитского зверя», скребущего сердце. Такой герой мог родиться только в XX веке. У В. Почапского пока решение образа

Барона показавшись более традиционным. Уродливый отблеск власти золота позволяет его Барону заставить страдать других и приводит самого стажителя к бесславному концу.

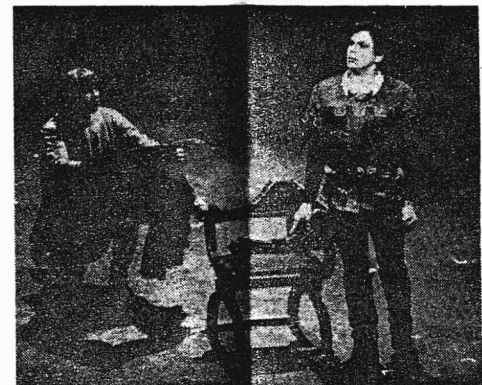
В связи с тем, что вокальные партии подчеркнуты, «Алеко», в оркестре происходит неприменнейшее развитие ведущей тем (вагнеровский принцип), которые олицетворяют «все слезы, кровь и пот, пролитые за все, что здесь хранится, из недр земных все выступили вдуго». Оркестровые темы не только четко следуют за текстом, но и обобщают музыкальные развития. Кроме Интродукции, чрезвычайно впечатлительно прозвучала симфоническая фреска второй картины, ведущая к главной кульминации моносцены и всей оперы: здесь оркестр мастерски воссоздает экзистенциальный апофеоз власти золота.

Не случайно Н. Римский-Корсаков несколько парадоксально утверждал: «... почти непрерывно текущая плотная ткань оркестра подавляет голос. Главное внимание композитора — в оркестре, а вокальная партия как бы приспособлена к нему... оркестр подводит почти весь художественный интерес». Заслуга А. Лазарева — в нахождении баланса: оркестровые эпизоды действительно звучат грандиозно, что не мешает солистам занимать отведенное им место в музыкальном действе.

Оперы С. Рахманинова требуют внимательного вслушивания и в оркестровое звучание, и в каждое пропетое слово. И если первое звено было на высоте, то второе удавалось довести до слушателей далеко не многим солистам. Впрочем, рецензируемые спектакли только начинают свою сценическую жизнь и многое здесь, разумеется, еще получит развитие и найдет окончательное решение.

Истинные художники должны быть дерзновенными и идти известными рисками. Оценивая эти и слушателям поразила много новаторских познаний искусства, размышляя и о С. Рахманинове. Еще в начале 30-х годов он грустно констатировал то, что не потерял своей актуальности и сегодня: «В настоящее время во всех странах, во всем мире депрессия не только в финансах, но и во всех отраслях искусства. Мало кто интересуется серьезным музыкальным произведением — в спросе только танцы и музыка».

Очень огордно, что в репертуарных запросах Большого театра все более заметную роль начинают играть не только всеми любимые, постоянно звучащие, но и малоизвестные, или вовсе забытые шедевры русской оперной классики.



На верхнем снимке: Ю. Нечасов — Алеко; М. Гаврилова — Земфира; О. Кулько — Молодой цыган; на снимке слева: на первом плане О. Кулько — Девушка и А. Бердугин — Юнона («Алеко»); на снимке справа: А. Науменко — Слуга и Н. Васильев — Альбер («Скупой рыцарь»).

Фото А. Бражникова и С. Андреева.



Фотомонтаж
"Алеко"
27.12.94