

ИЗДЕРЖКИ ПОСПЕШНОСТИ

Заметки по поводу премьеры «Алеко»

ОДНОАКТНАЯ ОПЕРА — всегда очень сложный материал для постановки. Подобно короткому рассказу, где каждое слово особенно значимо и весомо, в одноактной опере на каждую мизансцену, на каждую деталь оформления, даже на каждую исполняемую ноту ложится несравненно большая смысловая нагрузка, чем в многоактной опере.

«Алеко» С. Рахманинова не часто встречается в репертуаре театров. Высочайшая по художественному уровню музыки, эта опера не достигает того же уровня театральности. Чем же эта ее особенность оборачивается для создателя спектакля — режиссера, художника, балетмейстера, дирижера, наконец, артистов?

Спросите любого артиста, и он подтвердит, что играть в «Алеко» — не петь, а именно играть — много трудней, чем в любой другой опере, настолько большой удельный вес в партитуре каждой роли занимают малейшие детали актерской игры.

Нелегко приходится и балетмейстеру. По авторскому замыслу предполагается два танца — мужской и женский, занимающие значительное по времени место в опере. Их необходимо, избегая диверсифицированности, «вплести» в действие. А каково художнику? Ведь все 55 минут события происходят в одном и том же месте. Как можно здесь не перегрузить сцену и в то же время «обеспечить» каждого персонажа его «интерьером», сохраняя при этом единый стилизованный колорит? А легко ли режиссеру преодолеть известную фрагментарность оперы, превратить ее в непрерывно развивающееся действие? Ясно, что все это требует от создателя спектакля максимальной общности художественных устремлений.

И вот эта опера поставлена на сцене республиканского музыкального театра.

Интересны оба состава исполнителей. В первом составе упоминаются С. Саяпин (Алеко), Е. Зельцер (Земфира), М. Козлов (молодой цыган). Это, в бы слова, драматический состав. Второй — Е. Бердов, В. Головкин, Ю. Глазковский — скорее лирический. Впрочем, в этой специфичности составов есть маленькое «но» — эмоциональная идентичность противоположных по ролям мужских персонажей. Если М. Козлов, в силу драматической специфики своего голоса, буквально соперничает с Алеко-Саяпиным в драматизме, то Ю. Глазковский, с его лиричным молодым цыганом, оказывается сродним по эмоциональному уровню с лирическим Е. Бердовым. Это мешает артистам в создании контрастных образов, что противоречит самому духу оперной драматургии.

В обоих составах очень хороши и убедительны Земфиры. У Е. Зельцер она пылкая, решительная. Земфира В. Головкина более лирична, мягка.

Несколько сложнее обстоит дело с ролью старого цыгана. Это очень важный образ в опере. Ведь фактически старый цыган начинает и заканчивает оперу, донося до зрителя ее основную идею. Б. Фиалкову эта роль удалась. Он сумел совместить трудноразрешимое в этом образе: удивительную мягкость и взрывной темперамент.

Старый цыган заслуженного артиста Коми АССР Э. Шмерковича производит впечатление несколько холодноглатого отшельника. Великолепно выполненная вокально, эта роль тем не менее не наполнена внутренним артистическим огнем. А слишком явная отрешенность старого цыгана от мирских забот не способствует логике событий.

В целом спектакль трогает. И это очень важно. Но стала ли новая работа событием в театральной жизни республики? На мой взгляд, постановка нуждается в известной корректуре, в доведении «до кондиции». И по этому поводу хочется высказать ряд принципиальных соображений.

Никто, конечно, не застрахован от неудач, но всегда ли недостатки очередной премьеры объясняются только издержками постановки? Не запрограммированы ли отдельные слабости заранее?

Молодой С. Рахманинов написал оперу «Алеко» за 17 дней. Как бы соперничая с композитором, театр поставил ее за 12 дней. Очевидно, для Рахманинова такие темпы были необходимы. А вот необходимы ли были эти темпы для театра?

Известна истина: зритель не интересуется, сколько репетиций предшествовало премьере, важен результат. Постановщики «Алеко», конечно, знали, какие трудности подстерегают их. Но темп работы заведомо скопился много.

Вспомним начало оперы. Она очень эффектно: зритель видит как бы вдалеке, в колеблющемся свете костров группы цыган. От этого зрелища веет упоительной романтикой степных просторов. Но поднимается тлеющий занавес...

Нет, совсем не обязательно, чтоб все оформление на сцене было копией жизни, пусть только это не будет игрушечным! Но новенькие шатры, а точнее палатки, напоминающие туристские, которые видит зритель, новые костюмы, в которые облачены актеры, не способствуют восприятию группы дисциплинированных хористов как табора. Впрочем, это полбеды, у этих атрибутов еще будет время «состариться» и покрыться необходимой «пылью времени». Настораживает другое: оформление, не меняющееся на протяжении всего спектакля, к концу его как-то изживает себя, перестает «работать» на драму.

На сцене много раз звучит: «ужасное дело гуч сойяца встречает», а этот «гуч» не поддается. Упорно продолжает светить луна. Все это вызывает упомянутую игрушечность, «незамысловатость» происходящего на сцене.

При той малочисленной струнной группе, которой располагает театр, трудно рассчитывать на оркестровое равновесие в партитуре «Алеко», где основную «ставку» композитор делает на струнную группу. Отсюда известные провалы в звучании, большие и малые «вакуумы», даже дыры в оркестровой ткани.

На звучании оркестра чрезвычайно сказывается отсутствие в нем арфы. Что же касается романса молодого цыгана, который целиком должен исполняться с арфой, то его эффект начисто пропадает, когда он исполняется под старенькое пианино, напоминающее номер из какого-нибудь клубного «вечера у рояля».

Знал ли обо всем этом театр заранее? Знал ли театр, скажем, что тех хористов, которыми он пользуется, явно недостаточно и что они не слишком опытные в сценическом отношении? Ведь в начале оперы хор просто не звучит. А можно было расставить артистов так, чтобы их казалось больше, и чтоб звучание не было столь рассеванным. Удачен же по мизансцене последний хор! Думается, что все это издержки «ударных» сроков постановки.

Танцы в «Алеко» балетмейстер (заслуженный деятель искусств Коми АССР Л. Бордзиковская) не дифференцирует на чисто мужской и женский, как это сделано у Рахманинова. Сделана интересная попытка показать в них сюжет «Алеко», но эта попытка осталась пока лишь хорошей задумкой. А в танцах хотелось бы видеть не просто цыганские движения вообще, но хореографию, имеющую прямое отношение к опере, если не к ее сюжету, то, вероятно, к ее духу. А этого не ощущается. Значит, где-то устремления балетмейстера и режиссера не совпали.

Коллектив «вытянул» оперу. Выглядит она вполне прилично, но этого слишком мало. Применительно к возможностям хора и оркестра в опере немало длиннот. И тысячу раз права режиссер-постановщик И. Бобракова, выдвинувшая после премьеры «крамольную» идею о частичном сокращении хоров и танцев. Трезво оценивая «результаты», можно выдвинуть идею еще более «крамольную» — о частичной реоркестровке оперы, применительно к оркестру театра. Дело, наверное, не в том, чтобы сохранить и поставить театром все от нотки до нотки, ибо важна не буква оперы, а ее дух. В Ленинградском оперном театре им. С. М. Кирова была поставлена опера «Садко». И из нее был совершенно исключен целый персонаж, сильно тормозивший действие. А в сценическом отношении опера только выиграла.

Нужно исходить из реальных возможностей, пусть даже идея на риск, приспособившая не только театр и опере, но и оперу к театру.

М. ПЕРЦМАН,
композитор.