

Многие оперные коллективы могут похвастаться Вильнюсскому театру: он имеет целое созвездие певцов, отличный оркестр, талантливых дирижеров, хороший хор. С театром сотрудничают интересные художники, режиссеры — словом, имеются все условия для создания ярких, полноценных спектаклей.

Театр располагает прекрасным коллективом солистов, обладающих красивыми голосами, хорошей вокальной школой. Поэтому звуковая сторона исполнения опер в целом производила самое благоприятное впечатление. И первым здесь надо назвать В. Норейку, в исполнении которого великолепно прозвучала труднейшая во всем теноровом репертуаре партия Отелло. Мощный голос певца с отличными вершинами, звучный и плотный серединой словно рожден для этой партии. Красиво и темпераментно были исполнены партии Эболи и Марини Мишке (Н. Амбразайте), Елизаветы и Эгле (Г. Апанавичюте).

Большая нагрузка выпала на долю В. Тамашаускаса: ему пришлось заменить внезапно заболевшего Г. Григоряна. Исполнение им Дон Карлоса, Пинкертона. Самоозвуча показало яркую музыкальность артиста и стремление к осмысленной фразировке. Правда, не всегда голос «перелетал» через оркестр. Впрочем, это упрек, скорее, к дирижеру И. Алексу, который слишком часто излишне форсировал звучность оркестра, отчего целый ряд фраз, а то и сцены у певцов не был слышен в зрительном зале.

Особо хочется выделить артистов, которые сумели быть одинаково интересны в органичных как в сценическом, так и в вокальном отношении. Так, артист Э. Каяля, чья выступления в ролях Урриса, маркиза Поза в особенно Яго надолго запомнятся зрителю, создал целую галерею ярких, не похожих друг на друга характеров, прочертив ясно логику их поступков. Психологическая достоверность достигалась не только вокальными средствами, но и тем, что артист ни на мгновение не позволял себе «выключиться» из образа.

Большим мастером показал себя В. Дауярас. Темперамент, внутренняя значительность, выразительная актерско-вокальная мимика — вот те качества, которые позволили артисту в исполнении ролей Филиппа II и Бориса Годунова по праву стать в центре этих спектаклей. Широко раскрыл свое дарование В. Прудников. В любой роли — от Лодовико и Маргириса до Пимена, Филиппа II и Бориса — его красноречие, эмоциональная насыщенность исполнения, сценическая органика и стремление к осмысленности звучащего слова неизменно вызвали благодарную реакцию зрительного зала.

Покорила зрителей И. Милькявичюте. Ее красивый голос с прозрачными полетными вершинами, насыщенной серединой и уверенным низким регистром выразительно звучал как в партии Елизаветы, так в Дездемоне. Однако интереснее всего раскрылась артистка в партии Чю-Чю-сан. Здесь сценический и вокальный образы были неразрывно связаны между собой, что и обусловило то глубокое эмоциональное впечатление, которое осталось одним из самых ярких в гастрольях. Вероятно, успех именно в «Мадам Баттерфляй» не был случайным. Режиссер (В. Микшайте) сумел создать спектакль целостный в своем замысле, где логика поведения и органичность мизансцен позволили почти всем артистам быть убедительными и правдивыми. Это в А. Стасюнайте — преданная и любящая Сузуки, З. Жемайтис, отлично передавший острактерную роль Горо, С. Дирсе, с большим тактом и внутренним благородством создавший образ Шарплеса.

Но, как известно, оперное искусство святейшее по своей природе. Оно собирает в себя целый комплекс слагаемых. И только в тот момент, когда все эти слагаемые сольются в единое неразрывное целое, возникает новое качество, которое и есть спектакль музыкального театра. Если же такого синтеза не происходит, то спектакль распадается на свои первоначальные элементы: зритель может или любоваться красивыми декорациями, или восхищаться вокальным мастерством певцов, или наслаждаться высокопрофессиональной игрой оркестра.

ЗРИТЕЛЬ ВЕРИТ, ЗРИТЕЛЬ НАДЕЕТСЯ

НА ОПЕРНЫХ СПЕКТАКЛЯХ
АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ЛИТОВСКОЙ ССР

Открывались гастроль оперой В. Клоуи «Пиледай» — жемчужиной национального репертуара. Однако идея, заложенная в постановке, осталась раскрытой не до конца, так как зрительный ряд выстроенный режиссером (Э. Домаркас), оказался малообразовательным. В спектакле отсутствует та «пружина», без которой театральное представление превращается в набор живых картин, а действующие лица в некие бесцветные схемы. Насколько же динамичнее и интереснее оказался этот спектакль в «звуковом ряде»: оркестр вместе с дирижером (Р. Генюшас) сумел раскрыть и передать остроту происходящих событий, глубину и многообразие характеристик действующих лиц.

Такое несоответствие зрительного и слухового восприятия заметно сказалось и в спектакле «Дон Карлос». Решение спектакля (режиссер Н. Кротукте) тяготеет к внешней монументальности. Подобные спектакли еще довольно часто встречаются на сценах музыкальных театров. В них обязательны внешняя красота, эффектность мизансцен, помпезность. Но за этим исчезает главное — человек с его страстями, столкновение характеров. А ведь не случайно одной из центральных сцен в этой опере Верда делает поединок Великого инквизитора и Филиппа II, то есть главная мысль произведения раскрывается в столкновении двух сильных личностей. Однако вся психологическая глубина этого столкновения осталась в спектакле нераскрытой.

Дирижеру же (И. Алекса), напротив, во многом удалось раскрыть характеры и выявить драматургические подробности во взаимоотношениях героев. Это я привело к тому, что главным действующим лицом в спектакле стал оркестр. Зато самым бездействующим лицом был хор. Режиссер использовал его как своего рода звучащую декорацию, что, впрочем, наблюдалось и в других спектаклях театра. Однако композиторы ни в одной из исполняемых театром опер не решали хорные сцены в статичном, бездейственном ключе. Даже если взять знаменитую картину аутодафе («Дон Карлос»), то и там роль хора, изображающего народ, не пассивна (народ сочувствует фламандцам, активно выступает в поддержку беглых депутатов). В спектакле же хор строит всю сцену абсолютно неподвижно (хотя у Верди в ремарке «шесть» и никак не реагирует на происходящее).

Чрезмерное использование фронтальных мизансцен у хора часто оборачивается не только отсутствием сценического общения, но порой и просто алогичностью происходящего. Так, например, хор в первой сцене «Отелло», стоя на авансцене и глядя в зрительный зал, якобы долго и внимательно «следил» за борющимися с бурей кораблем Отелло, горячо переживая грозящую ему опасность, а корабль то внезапно показало у него за спиной! Но хор это никак не смутило. Режиссер (Р. Спарис) попытался здесь компенсировать неподвижность хора бурными световыми эффектами. Но в последующих сценах и этого не было. Вставной и неуживчивый выглядела хоровая сцена во втором акте: выстроившись в живописную группу, хор все пропел, преданно глядя на дирижера и абсолютно при этом игнорируя Дездемону. Вспомнил он о ней только по окончании вокального номера.

К сожалению, нелогичность в поведении на сцене встречалась не только у хора, но и у солистов. Иногда в этом был виноват режиссер: как можно было, например, поставить Дездемону спиной к Отелло (но зато лицом к дирижеру) в тот момент, когда она пытается убедить

мавра в своей любви и верности? Поэтому прекрасная и органичная певица И. Милькявичюте при всем желании не могла быть в этот момент достаточно убедительной, и эта сцена активного воздействия (по замыслу автора) превратилась в отлучку прозвучавший, но вставной номер. Порой и сами солисты, привыкшие к общению только с дирижером, полностью игнорировали своего партнера. Ярким примером здесь может послужить сцена короля Филиппа с маркизом Поза. Артист А. Марнаускас во всей сцене не обращал на короля ни малейшего внимания и даже, стремясь все время к дирижеру, много раз оказывался к Филиппу спиной. Это при испанском-то этикете, в разговоре с королем!



Я не случайно привожу эти подробности, хотя они могут показаться на первый взгляд мелкими. Однако именно такие «мелочи» разрушают правду спектакля, превращая его в костюмированный концерт. А по словам Верди, «для этих опер требуется нечто иное. Требуется ансамбль, требуется целое. Именно это и составляет оперное представление, это, а не чисто музыкальное исполнение каватин, дуэтов, финалов...».

Особого разговора требует спектакль «Борис Годунов». Как известно, у автора имеются две редакции этой оперы: так называемая «предварительная» и «основная». Они резко отличаются друг от друга не просто количеством картин, а совершенно разной концепцией. Поэтому перед театрами всегда стоят возможность выбора той авторской партитуры, которая ближе к творческим устремлениям постановщиков. Литовский же театр пошел по другому пути: к предварительной редакции была присоединена одна из польских картин, добавлены песни Шинярки, хор в Келье, зато выброшен важнейший рассказ об угличском злодеянии. Театр заменил и центральный монолог Бориса в Тереме в первой редакции на монолог из второй. Такая воляность вызывает, мягко говоря, недоумение. Ведь не могли же постановщики (дирижер И. Алекса, режиссер Р. Спарис) не понимать, что Мусоргский, создавая вторую редакцию, изменил всю концепцию произведения. Поэтому он заново переписал сцену в Тереме, и в частности монолог, являющийся смысловым и идейным центром не только данной картины, но и всей концепции произведения, сочинил две польские картины, заменил картину у Василия Блаженного сценой под Кромами. Как же можно было полностью пренебречь драматургическим решением такого композитора, как Мусоргский, и создать спектакль, где одна

часть не соответствует другой. Естественно, что автор «отомстил» театру, и спектакль оказался малоубедительным, в котором концы с концами почти не связаны.

Введение польской сцены привносит в спектакль новую тему, но она повисает в воздухе, ибо сцена под Кромами, в которой, по замыслу автора, эта тема получает свое развитие, в спектакле не вошла. Режиссер в своем решении настоящей проводит мысль о противопоставлении народа и царя (это почти иллюстративно дано в конце последних двух картин). Однако центральный монолог Бориса, посвященный именно этой теме — неприятие царя народом, — театр выбросил, заменив его монологом о муках совести Бориса.

Сказались в этой постановке и все слабости, свойственные уже упомянутым спектаклям: малая подвижность хора, неумение артистов общаться с партнерами, «привязанность» к дирижерской палочке. Причем выявились они с особой отчетливостью, ибо Мусоргский создал произведение высочайшего реализма, которое не терпит фальши и сценической неправды.

Не помог в выявлении сценической правды и общей идеи произведения художник (Н. Левенталь). Единная вращающаяся установка, состоящая из деревянных площадок и бесконечных лестниц с арочными элементами, утомляла своим однообразием. Здесь стоит сказать несколько слов об оформлении других спектаклей. Театр представил различных по своей творческой манере художников. Зритель мог познакомиться как бы с разными точками зрения на сцениграфию: от роскоши красных и стилистически точных декораций Э. Ренстера («Отелло») до суровой, монументальной обобщенной манеры Л. Труйяса («Дон Карлос»), от лаконичной сцениграфии Я. Малинаускайте («Пиледай») до графически изысканного оформления И. Бирулы («Мадам Баттерфляй»).

...А теперь автор должен честно признаться: редко ему дается этот обзор. Я вполне сознаю, каково читать критические строки артистов, которые ехали на гастроль в столицу, конечно же, с открытой душой, надеждой, с верой в добродетельность московских зрителей. И они не ошиблись: московская публика очень тепло и сердечно принимала литовских артистов. Интерес к этой труппе на протяжении всех гастрелей был исключительно велик. Полные залы на всех спектаклях, цветы, аплодисменты... И это понятно. Литовский театр — один из ведущих в нашей стране, он заслуженно пользуется репутацией театра с большой музыкальной культурой, хорошо известными славными традициями. От этого коллектива всегда много ждут и не сомневаются в том, что он оправдает надежды. Для этого у него есть все возможности. Но кому много дано, с тем и спрос больше.

Особенно сегодня, в наши дни, когда спрос повышается по всем линиям, во всех сферах. Жизнь не стоит на месте, и театр, как и все творческие коллективы, обязан, должен стремиться к тому, чтобы подняться на качественно новую ступень. В этом — залог его роста, динамичного развития, укрепления связей театра с современностью.

Н. АКУЛОВА,
кандидат искусствоведения.

● Сцена из спектакля «Пиледай». На первом плане — ведущий артист Литовской ССР В. Прудников (Маргирис).

Фото А. Селанова