

«Советский артист», 1975, 8 апр.

К ПРЕДСТОЯЩЕЙ ПОСТАНОВКЕ

«ЗОРЯ ЗДЕСЬ ТАКИЕ...»

ПОМНИТЕ! Если бы было возможно одним словом передать эмоциональное и смысловое зерно спектакля, я повторила бы его слова и снова: **ПОМНИТЕ!**

Собственно, этой темой пронизано все творчество Кирилла Молчанова — от песен и романсов до опер. В финале оперы «Русская женщина», сочиненной К. Молчановым по известной повести Ю. Нагибина «Бабы царство», есть сцена: женщины, прошедшие войну, и, пожалуй, самое страшное — фашистскую оккупацию, потерявшие родных, близких, ведут диалог:

«Над, а может, нам все это пришло, может, ничего этого и не было...»

«Было! Все было! Только люди забывают очень скоро».

Живой, немой, сегодняшний болюш интерпретации страдания повестей и романов замечательного писателя Бориса Васильева: «Если ты остался жив, значит, кто-то погиб за тебя» (из последнего романа «В списках не значился») и в другом месте: «Ты рассказываешь ему, когда он вырастет, о нас, о всех, кто остался лежать под камнями...»

Он будет молиться на эти камни...

«Молиться не надо, надо просто помнить».

В опере «Зоря здесь такие...» композитор Б. Молчанов и писатель Б. Васильев, как бы соединившись в едином понимании мира, говорят о том, чем живут сегодня советские люди, наша страна, Время. И нем былые величайшая дата 30-летия Победы, тем острее возвращается наша память к столь нежному прошлому. Возвращается, чтобы познать в полной мере ਦੇਵਸੰਗੀ, в надежде и уверенности на времена будущего.

«Пусть живые запомнят
И пусть поколения знают...»

ПЕРВОЕ, на что обращается внимание при знакомстве с театральными операми, — ясность, демократичность, доступность, простота музыкального языка, вплоть до цитирования известных довоенных песенных мелодий.

Итак, есть турки: молодые ребята и девушки, хорошие ребята, отличные девушки, живущие сегодня, не знающие войны. Не их давали такое счастье, что может быть на свете, — мир. И есть Васьков, такой же молодой сегодня, но для которого прошедшая война не история, а живая, нестерпимая, личная боль...

Только турки и Васьков — реально существующие люди. Их диалог, спор — отнюдь не физический и не «облава», а точнее — диалог зрителя с самим собой, — и есть драматургическая пружина, рожающая все остальное действие оперы.

Главное действующее лицо — личность Васькова. Именно она рождает, развивает, утверждает главную музыкальную тему оперы, единственную сквозную тему, своеобразный режиссер, сметающий гитарный, валдовый напев. Именно личность Васькова рождает децитарный, небылицы события на 171 развед, эта тема обрывается на 30, лет назад и самого Васькова, в ней, в памяти, видят Васьков свой личный долг перед поколениями...

Таким образом, весь спектакль есть реально зримая память Васькова.

И исходя из этого, надо искать интонацию спектакля, его художественный образ, отбор выразительных средств. Васьков есть главный режиссер и художник, дирижер и композитор спектакля. И ему не нужны никакие кутурзы, вне его интонации различные символы, пастилки, скульптуры, он не нуждается в вычурной мизансценности, ему претят любые красочности. Уникальность и явное жадное желание.

Спектакль строг и прост (должен быть), как сам Васьков, как солдатская шинель, что стала землей в художественном решении Валерия Левентала.

Спектакль видится скрупулом, многоголосным, ясным, как дорога войны и жизни (если хотите — дорога долга и памяти, жизненных путей и терзаний, советской и человеческой надежды), как дорога, скрепляющая поколения людей сегодешних, участников Великой Отечественной войны и персонажей довоенного времени.

У каждого художника свои ассоциации. Лично я, думая об образном строе спектакля «Зоря здесь такие...», всегда вспоминаю Хатынь. В Белоруссии почти каждый четвертый! Перед нами маршавая черная плита, по углам которой расстят березки — одна, вторая, третья..., а там, где композиция должна быть четвертая — там летний огонь! Каждому четвертому! По-моему — удивительный спор по своей точности, ясности, силе и поэтичности провозглашений.

А березки и летний огонь бузды в моей фантазии девушек — героинь «Зоря».

Рожденные памятью Васькова, децитарные зенитчики приходят к нам, чтобы навсегда остаться с нами: ведь они могли бы быть среди туристов, лететь те же песни, радоваться жизни.

В этом мне представляется перспектива спектакля.

Жизни и погибших детей Кати. Акцентуируя первое слово «жизни», мы хотим сохранить второе «погибли» с теми жертвами миллионов людей, которые падали на полях сражений...

Как будто возникают иные категории: в сводах Информбюро того времени так и писали: «на фронте без перемены», «жизни без местного значения». Но почему же так волнуется эта «местная» история, почему плачут, не стесняясь слез, разрывают, которых было бы несправедливо обвинять в особой чувственности?

Прежде всего в огромном таланте Б. Васильева, сделавшего девушек абсолютно живыми, сегодешними, осязаемыми. Эти женщины на войне («страшно все-таки война на войне, мужик эта война, что зайду куреве, а ую бамбу...») и в финальном монологе Васькова: «Самое главное, деткиш могли бы родиться и не обиделись бы на меня (мы и снов не догадывали, мы и песни не допели), и смогли, где-то глупые юные лежали» — обе темы глубоко эмоциональные сами по себе и близки каждому. Но я хотела бы акцентировать два художественных приема — необычайно сильных в своей нежиданности: комедийность и метод обобщения.

Если мы внимательно рассмотрим драматургический стержень этого, с моей точки зрения, одного из самых трагических произведений о войне, то обнаружим, что кон-

★
С. ШТЕЙН,
заслуженный деятель искусств,
РСФСР

★
Фиксат всей первой части — камерный. Здесь юмор не только характер (Лиза Брычкина, Женька Комелькова, Еллина, зенитчики), но даже в полонии.

Главный конфликт — между старшим Васьковым, вышедшим сужбистом, «пешком замесившим» — патагой озорных децитар, для которых «выпущивать комедията считается хорошим тоном».

С одной стороны, Васьков, дающий знающий устал, с другой — стихия бурной юности, сметающая азбучные истины юности. Децитар буквально лютует любую возможность для смеха, ую бурно пикантная ситуация — 18 молодых зенитчик и один старшина. Сам же Васьков в любом факте видит возможность насмешки над собой, и поэтому искренне страдает («не получается у меня с ними контакта»), и даже, когда запытался Осянка глубокой ночью возвращаться в избу Васькова с криком: «Идем», тот не только не насторожился, а «недоверительно сощурился» не иначе разглагольствует.

Эта комедийность ситуации рождается не только остроумное восприятие факта и человеческого братства — децитаров, скрепленных кровью, но даже колоссальный эффект в финале 1-го акта, когда децитар уходит, как на веселую желанную прогулку, и оставляет разнотичию лютую децитар пропавшие слова, а в оркестре в это время звучит — главная тема режисера. И этот стилистический и выразительный элемент автор произведения не обходился мимо.

Потому не будем стесняться и поиске и раскрытии юмора и комедийности.

Метод обобщения и связанный с ним позитив героического.

Так выстроен материал произведения, что героизм мог бы быть не 18 летняя зенитка. Ведь в четверть децитар почти все попали случайно.

Пожалуй, менее всего случайна Рита Осянка — она и младший сержант, и серьезный друг, и чуть старше. Не режиссер все же было в выборе то, что лично известно она вывела двух немцев, хотя могла бы быть в ясу ночью и другая децитар.

Комелькова оказалась среди децитар, как подруга Риты, с которой они не расстаются. Брычкина Лиза сама напросилась из-за личных симпатий к немногочисленному старшине. Ну а ую Соя-то совсем случайно: в последнюю минуту исполнения Васьков, что не худо бы видеть переводчика, знающего немецкий язык. Таким образом, не исключительные характеры, а исключительные обстоятельства проявляют поступки децитар. На их месте могли бы быть другие, и мы ни на минуту не сомневаемся, что в конечном итоге они выступили бы так же.

Героизм проявляется не как исключительная черта характера, а как исключительное проявление жизни, и от этого децитар становится нам еще более близким. (Вспомните в эти слова: «Будем фронт держат, пока силы есть, пока хоть один патрон останется, а земля

простая, а стоять будем. Намертеть стоять» — эти слова говорят старшина с автоматом и две децитарки с винтовками).

УСПЕХ любого спектакля — это прежде всего успех артиста. В данном случае об этом следует помнить особо. (У нас нет возможности, да и нужно порадовать зрителя эффектной маской — это будет на сцене только в первом акте, и он состоит всего из 12 децитар, вряд ли оформление само по себе способно удержать внимание зрителя на протяжении всего спектакля; в опере нет балета, обычно украшающего действие, и т. д.).

Наше главное, и, пожалуй, единственное оружие этого спектакля — актер. Ему все наше внимание, о нем все наши заботы.

Детальная достоверность и правда переживания — главные критерии для актерской работы.

Спектакль «Зоря здесь такие...» надо играть без грима — и физически, и образно.

Не добиваясь крупного плана. Это спектакль авансцен и рамы, интонация и глас актера. Нет ничего проще (и беспримечательнее) не пытаться и играть на авансцене. Надо так конструктивно организовать жизнь сцены, чтобы выход вперед не воспринимался нарочитым, надуманным, «оперным», а как естественный и единственно возможный, художественный прием в решении данного спектакля.

Все сказанное выше не означает, что глубина сцены не будет использоваться. Наоборот, мы надеемся, что соотнесение рамы и сцены даст хорошие результаты. Но главные сцены спектакля — это критический план.

«Мне лично кажется», — писал Д. Шостакович в «Правде», — что современная опера должна быть более законченной, остро театральнее, более меткой в своих характеристиках и главное — более динамичной. Ей нужно не только поучиться у димитриева кино...»

В этой опере К. Молчанова много динамики: эпизоды сменяются с эпизодами. Быстродействующий автор свободно перебарывает не только внимание в самые различные места действия, он активно пользуется приемом «опозиции»... и т. д.

Для нас это важно. В спектакле не должно быть разрывов, переходов от эпизода к эпизоду происходит из наших глаз, стихи не должны обнаруживать себя, скорее — весь театральный язык сцены должен соответствовать музыкальной организации спектакля. Но еще более важным для нас является выделение мыслей, отношений друг к другу, открытий друг друга. В ходе спектакля децитар раскрываются между собой, перед Васьковым, старшина сам становится иным для зенитчик, и все они — децитар и Васьков — открываются перед нами — зрителем.

Я не сомневаюсь в динамике сбитой, в динамике художественного решения, мизансценического рисунка. И мечтаю о иной динамике — динамике характеров, где в каждом течет молодая, горячая, стремительная кровь.

Любопытная ремарка композитора. Вот некоторые:

«Исполняется без какой бы то ни было ритмической основы, абсолютной свободы «творцом». Динамичность нот и пауз указывает обязательно. Главное — исполнять рецитатив совершенно свободно, независимо от партий хора, ор-

кестра и остальных солистов» — это о первых сценах зенитчиков и полонии Еллина.

А вот финальная ремарка А. Гакста: «все исполнители вступают произвольно. Ритмика их реплик должна приближаться. При исполнении реплик следует исходить только из актерских данных исполнителей. Главное — атмосфера многоголосия, прощального шума».

Наша ремарка на П. Акта: «Обе сцены идут одновременно. Они не связаны между собой ни тематически, ни метрически. Они совершенно самостоятельны. Только сцена в деревне идет чуть «приглушеннее».

В этих ремарках ощущается иной, непривычный для оперного жанра, настрой. Нельзя не учитывать авторских пожеланий. Партия К. Молчанова изобилует не только локальным рецитативом, но чистым, разговорным текстом (хитрое, что говорит не собственно герои оперы, а туристы и в воспоминаниях децитар). Введение текста — прием совсем не новый для истории оперы (достаточно вспомнить классические образы прошлого или реплик авторов нашего времени как Оро или А. Берг) и для самого К. Молчанова.

Кинематографическая конструирование сцены, ощущение (или почти отсутствие) арий, ансамблей, хора и т. д., необычные ремарки, наличие текста — все это при повествовательном подходе провоцирует на особую форму разговорной оперы.

Считая, что думать так — большая ошибка.

Конечно, актерская мобильность здесь особая, пластическая сторона роли совсем не на последнем месте, опера требует умения мыслить и жить паузой, молчаливо, опекшей звучащего оркестра (а собственно, в какой опере это не нужно уметь!), на главное — пение.

У меня нет — имени нет, я не разговариваю под музыку, в нахождении интонации данной оперы — вся ее загвоздка.

Можно было бы думать, прекрасно владея текстом, уметь молчать, но если в пении Брычкина не раскатыт себе, о прошлом, в надежде, о любви; если в пении Женьки Комельковой «Жизнь моя» не превратится в личную трагедию — раскатыт на глазах родных; если реальный монолог Осянки не станет зигардом спектакля; если пение Соя не перенесет нас в неспертный, трепетный, глубокий мир, если в финальном монологе Васькова через его пение не возникнет этическая фигура русского солдата — значит, мы не справились с оперным произведением К. Молчанова.

Найти вокальный стиль исполнения, овладеть им — главная задача участников данного спектакля. Именно это представляет большой интерес для нас всех и, конечно, в первую очередь для дирижера спектакля А. Назарова.

Есть разные праздники! И есть, великий, святой праздник Победы!

Наш спектакль — крохотная часть участия в этом великом празднике. В него мы вкладываем не только наше профессиональное мастерство и талант, но и сердце художника, гражданское чувство и личное, человеческое. Своим память.

«Патриотический долг каждого советского человека — достойно встретить приближающийся Победу...». Этими словами из «Обращения ЦК КПСР к партии, к советскому народу» и хочу закончить свои заметки.