

Александр Бакши:

Александр Бакши. - 1997. - Зима - с. 7.

Кто сказал, что театр для композитора — отхожее место?

Композитор Александр Бакши окончил Ростовский музыкально-педагогический институт. Наиболее значимые сочинения "Сидур-мистерия" для 8 ударных и голоса, "Игры в инсталляциях", "Зима в Москве. Гололед" (из цикла "Времена года") для струнного ансамбля. Написал музыку к спектаклю "Бесноватая", "Женитьба", "Нумер в гостинице города NN", "Превращение", "Карамазовы и ад", "Последняя ночь последнего царя". Более всего прославился именно работой с Валерием Фокиным.

— **Чем, на ваш взгляд, достигается гармония спектакля?**

— Режиссер Валерий Фокин занимается художественным решением пространства, а я пытаюсь это художественное пространство, во-первых, освоить звуком, а во-вторых, нащупать интонационно-временную природу спектакля. Тогда достигается и гармония. Впрочем, многие мои коллеги в последнее время стали сомневаться: знают ли они, что такое музыка? Почему-то у нас под музыкой обязательно понимаются концертные формы. Вот если, например, симфонический оркестр играет симфонию или скрипач исполняет сонату, то это и есть музыка. А все остальные формы музицирования вроде как очень сомнительны... Театр меньше всего связан с такой ритуальной формой, как концерт. В концерте я замкнут, а в театре свободен. Я могу наполнять пространство откуда хочу и теми звуками, какими хочу. Я не привязан к конкретному оркестру, к конкретным звукам, к конкретным исполнителям. В театре я могу мыслить шагами актера, сценической паузой, шорохом бумаги и всеми-всеми элементами, из которых состоит это явление, называемое нами "спектакль"...

— **Может ли в спектакле сюжет развиваться сам по себе, а музыка сама по себе?**

— Не только может, но и должна! Мы привыкли к театру, в котором разыгрывается некий сюжет, есть герой, за которым мы следим, и вот время от времени возникает потребность усилить атмосферу, герой что-нибудь поет, все время что-то звучит. И тем не менее это еще вовсе не музыкальный спектакль — именно потому, что музыка в нем помогает реализоваться сюжету. А то, чем мы с Фокиным пытаемся сейчас заниматься с большим или меньшим успехом, — это попытка уйти от традиционного понятия литературного сюжета вообще. Например, спектакль "Превращение" по Кафке. В нем развиваются параллельно два сюжета. Один из них исполняет Константин Райкин со своими партнерами. Это сюжет о "маленьком человеке", попавшем в беду. Традиционная русская история. Никакой расшифровки не требуется. А параллельно в музыке развивается совершенно иной сюжет, который связан с самим Кафкой, написавшим все это о себе. Он переосмыслил место художника в современном мире. Он был антиромантиком. Романтики героизировали личность художника: раз он чувствительный, раз он не такой, как все, значит, он сверхчеловек, значит, он стоит над толпой. А у Кафки художник, который не такой, как все, не сверхчеловек, а, наоборот, недочеловек, ниже всех. Он создает такую предельную ситуацию, в которой художник — существо иного биологического рода. Не человек, а таракан. Кстати, у Маркеса есть афоризм "Древнейший инстинкт человека — таракановый бийство"... И вот в музыке-то как раз развивается сюжет о художнике, об особом ощущении звука, об особом таинстве слышания мира. Для всех шуршит дождь, а он сквозь этот дождь слышит что-то особое, что-то свое... Так разви-

вается абсолютно своя музыкальная история, от хроста газеты до каких-то шорохов. В Достоевском ("Карамазовы и ад") я пытался сделать тоже самое. Для меня главной темой была смена эпохи "бури и натиска" и кризис романтического мироощущения... Очень важно, что отец и сын Карамазовы — любители Шиллера.

— **Вы стремитесь работать с живым звуком... Живой звук плюс живой актер плюс живой зритель?..**

— Настоящее искусство всегда сиюминутно. Памятники вечны не тем, что материальны, а тем, что оставляют следы в душах людей незаметно, ненаглядно и ...сиюминутно. Для меня аксиома, что звук в театре должен быть живым так же, как живым должен быть актер. Вообще ужасно, что звук возникает всего лишь потому, что какой-то дядя включил кнопку. Мы всегда это чувствуем.

— **Одно из ярчайших театральных событий этого сезона, на мой взгляд, "Плач Иереми" Владимира Мартынова и Анатолия Васильева. И не церковная служба, и не спектакль. Необъяснимая грань...**

— Сегодня мы переживаем кризис литературного театра вообще. Литература уходит из нашей жизни. Драматург сегодня в театре не нужен. Он выпал из игры. Точно так же чуть раньше в опере выпал композитор. Пишутся современные оперы, их даже ставят, но оперный театр вполне может существовать даже без сочинений великих композиторов Шнитке и Пендерецкого. Ему достаточно того, что есть Верди и Пуччини. То же самое в театре. Достаточно Шекспира, Чехова. Современный драматург не нужен. Литература уходит из театра, и театр постепенно возвращается к мифу. К тому, с чего он начинался: к изложению мифа живым языком... Театральная потенция "Плача Иереми" прежде всего связана с ритуалом. А ритуал — часть мифа. Я думаю, что сегодняшнее развитие театрального языка как раз связано с тем, что музыка будет все больше и больше играть роль драматургии. Эти поиски уже идут.

— **Как вы работаете над спектаклем? Ведь иногда композитор включается в работу только на выпуске, на общей сборке.**

— Я не могу позволить себе принести готовую музыку, предложить ее режиссеру и актерам и сказать: "Будет так!" Я начинаю работать задолго, но в итоге все зависит от артиста, от пространства, в котором он будет играть. Я должен все обживать вместе со всеми, участвовать в репетициях. Когда начинаются прогоны, все меняется, возникают какие-то сокращения, дополнения...

— **Вы изготавливаете какие-то неведомые инструменты специально к спектаклю...**

— Да, для Кафки Вячеслав Калейчук придумал овалы — звучащие куски металла. Для "Сидур-мистерии" и Гоголя Вадим Морозов собрал конструкции из металлических струн. Но основная сложность не в этом. Театр не может себе позволить пригласить на работу в спектакль какой-то музыкальный коллектив. А у меня всегда возникает потребность в большом количестве исполнителей...

— **Почему?**

— Потому, что если это, например, такое большое пространство, как в Достоевском, то никакие два исполнителя его не заполнят. В Достоевском я мог пригласить только одного певца и одного ударника, а все остальное исполнили артисты "Современника". Они играют на всяких разных предметах — звонках, трещотках — и поют, но на сцену не выходят! "Как это я не выхожу на сцену?! Я, что ли, не актер?! Я, что ли, какой-то вспомогательный элемент?!" Психологически это очень сложно...

— **Это персонажи, которые невидимы, но слышимы?**

— Звукперсонажи... Это, может быть, некий персонаж, живущий в гостинице города NN, в соседнем с Чичиковым номере, и вот он, например, все время мочится в ведро... Другой персонаж, из другого соседнего номера, все время приводит к себе дам и поет им романсы. Эти персонажи не появляются на сцене, но из-за того, что они слышимы, становятся абсолютно конкретными.

— **Что для вас является решающим толчком к написанию музыки? Пространство будущего спектакля? Личность актера? Судьба персонажа? Замысел режиссера? Личные "болевы точки"?**

— Наши с Фокиным работы долго вынашивались. Все начиналось с разговоров. Обсуждались какие-то детали. Что-то я знал сразу. Например, швейная машинка в Кафке. Я не могу сказать, что слышу весь спектакль сразу, но предвидение, общее ощущение того, что будет в целом, у меня возникает задолго до конкретного сценического воплощения.

— **У кого вы учились? Кто вас исполнял?**

— Я учился и жил в провинции, в Ростове. И, наезжая в Москву, общался с композиторами. Вот и все. Учителями считаю Шнитке, Штокхаузена, Маурисио Кагеля. У них я учился заочно, по их сочинениям... Тогда антисоветчиком считался всякий, кто не писал так, как Хренников и Кабалевский. Поиски в музыке не приветствовались. Мои сочинения не исполнялись до 1985 — 1986 годов. Первое исполнение было в Ростове и называлось "Драма для трио" и "Я — поэт". Долгое время я сотрудничал с ансамблем Марка Пекарского. Меня исполняет замечательная скрипачка Татьяна Гринденко и ее ансамбль "Академия старинной музыки". Но главным исполнителем всегда оставалась жена, Людмила Баки, которая для того, чтобы помочь мне услышать мою музыку, стала певицей, получила вокальное образование и все время так или иначе принимала и принимает участие в исполнении моих сочинений.

— **Каковы ваши пристрастия в литературе?**

— Я рос очень литературным мальчиком. И, наверное, прошел все волны литературных увлечений. Очень любил Маяковского, Пастернака, Кафку. Был период, когда я страстно читал только австрийскую литературу. Сейчас я почти не читаю, так как литература перестала меня интересовать...

— **Остается ли у вас время на сочинение концертной музыки?**

— Всегда считалось, что театр для композитора — отхожее место, где он зарабатывает

деньги, а основное его творчество лежит в сфере сочинения концертной музыки. И у меня тоже так было долгие годы. Последнее сочинение такого плана — "Сцена для Татьяны Гринденко и скрипки", и после этого у меня как-то вообще отпала потребность писать концертную музыку. Сегодня театр для меня — главное. Именно здесь я обретаю творческую независимость...

— **Казалось бы, все наоборот: в театре — автор пьесы, режиссер, актеры, а в концерте музыкант один на один с публикой, без посредников...**

— Что такое концерт? Ритуализированная театральная форма. Сидят на сцене 80 человек. Выходит дирижер, и по его палочке все начинают играть тихо, громко, быстро, медленно. Палочка дирижера — палочная дисциплина. Иного не дано. Должна быть воля, которая подчиняет себе громадный коллектив. Как у Фелини в "Репетиции оркестра"... Или выходит певец и поет. Он исповедуется. Зритель отождествляет его с героем песни, романа... Или композитор, который средствами симфонического оркестра строит некий мир... В этом неизбежная суть музицирования, чисто романтическая идея единоличного авторства. Преувеличенная идея: мой мир! Но сегодня нам перестают быть интересными и автор, и его комплексы.

— **Есть ли композиторы вашего поколения, творчество которых вам интересно?**

— Мартынов. Он мне интересен, хотя мы пишем совершенно разную музыку. Он не отказывается и от концертных форм, но то, что он пошел работать в театр Васильева, говорит, на мой взгляд, о его творческой перспективе. А другие... Из моего поколения почти все уехали. И стали писать хуже, заняв маргинальное положение. На Западе они — представители русской культуры, а здесь — представители западной, стараясь при этом всеми силами вписаться в западный рынок. Но это особая статья. В том, что Россию покидают ее художники, ничего хорошего нет.

— **Но это подтверждение неисчерпаемости российского потенциала?**

— Безусловно. Но каким образом в стране, в которой все время, не переставая, льется кровь, всегда возникает высочайшее искусство? Всегда! В самые неподходящие моменты вдруг появляются великие, неведомые миру идеи, композиторы, художники, литераторы, исполнители! Искусство в России существует не потому, что существует духовность. Как раз наоборот, в России-то с духовностью не все в порядке и было, и есть. Именно искусство всегда выполняло здесь духовные функции. Произошла подмена. Когда мы с Фокиным работали над спектаклем "Последняя ночь последнего царя", я вдруг подумал, что во всей этой кровавой российской круговерти меня больше всего волнует мысль о возникающем и возникающем искусстве...

— **Как же это соединимо с последней ночью последнего царя?**

— Не знаю! Но именно это меня волнует больше всего.

Беседу вел Андрей ДОБРОВОЛЬСКИЙ.

