

Людмила и Александр Бакши

Петли нашего времени. Сочинение на два голоса в трех частях

Фрагменты из книги

Это не мемуары, а попытка понять взаимосвязь духа времени с собственной жизнью. Мы стали невольными свидетелями и участниками грандиозного культурного слома на рубеже XX–XXI вв. Собирая осколки своей истории, мы увидели, как на наших глазах ценности Европейского Гуманизма, который культивировал дарование, талант, авторство, искусство, вдруг исчезли, растворились. И возникли другие, кажется, никем не формулируемые.



Людмила и Александр Бакши

1. «Превращение», или История любви

А.Б. Однажды в начале 90-х мы говорили с Валерием Фокиным о том, что хотелось бы поставить больше всего. Я сказал, что мечтаю о Кафке.

В первый раз прочитал его новеллы в забытом семдесят каком-то году.

Головокружение, озноб... Трясло так, как будто тексты были написаны прямо на моем теле жуткой машиной из «Исправительной колонии».

— Да, я тоже думал о «Превращении», — сказал Валера. — Я знаю, как это надо делать. Зрители сидят вокруг сцены, которая постепенно опускается. И в конце концов они смотрят на Грегора сверху вниз. Разглядывают его как в серпентарии.

Тогда я впервые понял: в театре то, что происходит со зрителем, может быть, даже важнее того, что происходит с героями пьесы. Конечно, смотрят сверху вниз, так же как родители Грегора и Сестра. Нужно осложнить путь к сопереживанию, чтобы не возникло дешевого мелодраматического эффекта — ах, я такой же гонимый, как Грегор... Нет, он другой, у него природа иная! Зритель должен разрываться между сочувствием и отвращением, преодолевать в себе древнейший инстинкт тараканоубийства.

— А я знаю, что увидел Грегор во сне, с чего началось превращение. Папа играет на скрипке пилой. Медленно-медленно ее перепиливает. Понимаешь, Грегор должен был стать музыкантом, а стал торговцем.

— Ну да... а когда он превратился в насекомое, все предметы в его комнате зазвучали, представляешь? Стол, кровать, шкаф... Только для этого нужен особый художник, который сможет это придумать.

— Есть такой художник.

Слава Колейчук. Он делает звучащие объекты. Соединяет две железяки, и по ним можно играть смычком.

Студия Колейчука напоминала мастерскую жестянщика. Повсюду валялись куски металла, трубы, колесики, винтики, обрывки проводов. И посреди этого мусора как чудо возникали удивительные его объекты – нить, которая тянулась вверх, овалويدы...

«Превращение» стало первой работой Колейчука в театре. И, кажется, единственной.

Про что будет спектакль, мы не обсуждали. И так было ясно – про то, чем придется заплатить за право быть самим собой. И жить в мире, где деньги не имеют значения.

— Но главное, – сказал Валера, – я знаю кто, должен играть Грегора Замзу: Костя Райкин.

Странное предложение. Я мог представить Райкина героем мюзикла, где он запросто соревновался бы с Майклом Джексонem – танцует ведь не хуже. Я мог представить его героем кровавой трагедии. Но Кафка?! И что будут делать его актеры? Это же такой витальный театр, где люди бегают по сцене, танцуют, громко говорят. Они слишком жизнерадостны. А кто будет играть родителей? Там нет никого старше Кости.

— Нет, ты не понимаешь. Костя – единственный, кто может это сыграть. Другого просто нет.

С Костей мы познакомились 18 декабря 1987 г. На следующий день после смерти Аркадия Райкина. У нас зазвонил телефон.

— Здравствуйте, это Константин Райкин. Я могу поговорить с Сашей?

— Это я...

— Есть тема для делового разговора. Мы можем сейчас встретиться?

— Да, конечно.

— Диктуйте адрес.

- Кто это? — спросила ты.
- Райкин.
- Что?! Нашли время для шуток, идиоты...
- Идиотов с голосом Райкина не бывает. Он приедет через час.

Вопрос о том, кто рекомендовал меня Косте и дал ему мой номер телефона мучает, до сих пор. В то время я был начинающим композитором без всякого намека на известность.

В нашей маленькой квартире в Чертанове расхаживать было негде, а сесть Костя отказался. И мы разговаривали стоя часа три.

— У меня умер папа, и я должен возглавить театр. Я ему обещал. Буду ставить «Мастера и Маргариту». Спектакль музыкальный. Ты занимался Булгаковым и сможешь мне помочь.

Я написал сценарий «Театрального романа» и набросал несколько музыкальных фрагментов к нему. Но никому не показывал. Откуда Костя об этом знал? Непонятно...

Мы начали обсуждать будущую постановку и в общих чертах, и в подробностях. В 9 часов вечера Костя попросил включить телевизор. Началась программа «Время». Мы прослушали сообщение о смерти Аркадия Райкина и продолжили наш разговор. Договорились о встрече втроем с балетмейстером.

Через несколько дней встретились в театре. Алла Сигалова ошеломила заявлением:

— Я буду ставить сцену в ресторане Дома литераторов на нэпманскую музыку. Песня «Кирпичики» подойдёт.

— Но они танцуют под музыку «Аллилуйя». Библейские аллюзии очень важны. Они...

— Глупости. Это время нэпа. Уже все решено.

Спротивляться натиску ослепительной красавицы было бесполезно. Костя молчал.

— Ну, если все решено, я не нужен. Пожалуй, пойду.

Долго думал, зачем приходил ко мне Костя. Наконец понял – он так скорбел. Лихорадочно начал выполнять обещание отцу. Но говорить с близкими о работе в те дни было невозможно. А я чужой.

Об этой встрече мы никогда не вспоминали.

Райкин пришел на спектакль «Нумер в гостинице города NN», и там же в каком-то закутке Манежа состоялся их разговор с Валерой

о «Превращении». Я ходил кругами на почтительном расстоянии и размышлял. Похож он на Грегора Замзу? Нет, не похож...

Первое посещение театра «Сатирикон» подтвердило все мои опасения. Прямо напротив служебного входа – открытая дверь буфета. Пахло едой. Актеры сидели в махровых халатах. Они были похожи на спортсменов после тренировки.

— Ты думаешь в этом театре можно играть Кафку? – спросил я Валеру.

— Конечно, можно.

Я отправился домой сочинять свои музыкальные сцены и недели две не появлялся на репетициях. Все это время тревога не покидала меня. Они ждут музыку, всяких песен и танцев. А я приду с пластиковыми пакетами и газетами. И начну рассказывать, как нужно их мять, чтобы получился звук дождя по асфальту и палым листьям! Буду просить актеров учиться играть на овалоидах Вячеслава Колейчука. Кошмар! И выхода нет: в спектакле заняты всего четыре музыканта – Людмила и три скрипача.

Я представлял, как актеры будут издеваться надо мной, и придумывал способы сопротивления.

Когда, наконец, я пришел в театр, то почувствовал, что заикаюсь. Я был близок к состоянию Грегора, утратившего дар речи. К сопротивлению был не готов... И как-то не сразу осознал, что обороняться не надо – никто не нападал и не издевался. Просто через час-полтора оказалось, что я вполне сносно говорю по-русски...

Рассказывать о нашей работе не буду – нельзя рассказать о счастье. Я мог бы написать целый роман, но кто же будет читать роман без интриги! Те, кому повезло ходить на свидания к любимым, легко представят, как я томился в ожидании репетиций, как сдерживал себя, чтобы не прийти слишком рано...

А когда все-таки приходил за час до назначенного времени, заставлял Райкина в зале. Он разминался с Леной Тимцуником, бесконечно повторяя совершенно непостижимые движения.

Неужели это я сомневался в режиссерской интуиции Фокина?

Неужели я мог сомневаться в способности Кости сыграть эту роль? Да он может не только эту, но и тысячи других... Возьмите хотя бы «Ромео и Джульетту». Так вот, Райкин может сыграть всех персонажей, включая Джульетту!

В его глазах читалось то, что не мог выговорить Грегор Замза, то, о чем написал Кафка. И о чем он умолчал – тоже.



К. Райкин – Грегор Замза.
«Превращение».
Театр «Сатирикон»

А молодые актеры?! Э, да что говорить...

Если бы кто-то догадался снять на пленку эти репетиции, получилось бы лучшее пособие по режиссуре и мастерству актера. К сожалению, не догадались.

Там, в малом зале, вырабатывалась особая энергия, что-то вроде тока высокого напряжения. Эта атмосфера меняла состав воздуха. Иначе дышалось.

Но однажды пришлось все-таки уступить свое место в зале публике – чужим, посторонним людям со своими шоколадками... Я перестал смотреть спектакль. Я стал его слушать как музыку. Конечно, не как свою, Боже упаси! Нет худшего наказания для композитора. То, что сочинил я, было лишь маленькой частью музыки спектакля, не более важной, чем шорохи, дыхание, реплики, шаги, паузы...

Я появлялся в «Сатириконе», когда позволяли жизненные обстоятельства. Повод прийти на «Превращение» у меня был всегда, даже если не было репетиций: должен же я как преданный муж проводить жену в театр, а потом домой.

Среди полусотни моих театральных работ – музыкальных и драматических, есть удачи, которые быстро забылись. Есть неудачи, которые забылись еще быстрее. И всего три-четыре спектакля живут во мне и не стерлись из памяти. Собственно, они и составляют главное содержание прожитой жизни. «Превращение» – в их числе.

Л.Б. – В этом спектакле почти не было текста. И драматургия строилась на соотношении действия и звука: скрипичные соло, вокал, шорохи, позвякивания, жужжание швейной машинки, перестук костяшек счётов... Музыканты располагались вокруг конструкции, где находились и зрители, и актеры. Обычный дождь превращался в музыкальное произведение: капли стучали по каменной мостовой, оконным стеклам, звенели о металлический козырёк над крыльцом, булькали в бочке с водой. Эффект *Surround sound* помогал зрителю погрузиться в мир героя, лишённого возможности говорить.

Собственно музыки в традиционном понимании этого слова в спектакле почти не было. Обрывок грустной песенки в исполнении невидимой соседки, звук скрипки Сестры. И эти короткие фрагменты приобретали особую ценность в мире шорохов, поскрипываний, грозной поступи отцовских ботинок....

Здесь мне пришлось стать музыкальным руководителем. Понадобилась еще одна профессия. Я работала с актерами и музыкантами над звуковым действием. Над тем, чему училась сама: умению превращать звук в действенную интонацию. Актер играет роль, пользуясь всем своим телом: вживается в персонажа, меняет пластику, манеру речи. Пользуется костюмом, гримом. У музыканта есть только действенная интонация. Все концентрируется в звуке. Нужно найти те краски, которые могут заменить все, что связано со зрелищем. Природные данные при этом не так важны, как точный актерский эмоциональный посыл.

2. «Игры в инсталляциях»

А.Б. – В 1993 г. мы с ансамблем ударных получили неожиданное приглашение приехать в Рим на празднование столетия В. Маяковского. Это звучало странно. В России тогда Маяковский был не интересен никому.

Нас с его поэзией связывали давние отношения. Но делать спектакль по стихам в начале 90-х было невозможно. Я отказался от текстов. «Игры в инсталляциях» стали манифестом антилитературного, антикнижного спектакля. Представление начиналось фразой из какого-то предисловия: «Вслушиваясь в Маяковского...». Ее произносил Марк Пекарский, выходя на авансцену и поправляя профессорские очки. Не дослушав его, из-за кулис появлялся другой персонаж. Чеканя шаг,

он подходил к микрофону, открывал книгу, вырывал из нее несколько страниц и, комкая, бросал на пол.

Л.Б. – В спектакле было много книг – громадных, маленьких. Они использовались как хлопушки, страницы их шелестели под напором воздуха из пылесоса, они летали как птицы по всему залу. Поэзия добывалась из звуков этой фразы, и вдруг оказывалось, что она богата и содержательна.

Вслушайтесь:

«В-В-В» – шум мотора,

«Вслу... вслу...» – плеск камушка, падающего в воду.

«Ш-Ш-Ш-Ш...» – шорох листьев на ветру.

«Ива... ива...» – песня Офелии.

«Шива... Шива...» – Индия.

А вот спор двух персонажей: первый грозно и воинственно утверждает:

«Ва-ясь... Ва-ясь...».

«Я... Я...» – спорит другой.

«Ва-ясь... Ва-ясь...».

«Я!... Я!...».

Призывно-революционное: «Маяк... Маяков!». И ироническое: «С кого?».

Драматургия создавалась из столкновения звукообразов. Мы, семеро персонажей, разыгрывали музыкальные сценки в казавшемся хаотичным порядке, пока, наконец, не объединял нас властный и мощный ритм в машину-паровоз, где каждый был какой-то его частью. Кто-то поршнем, кто-то – колесами, а Марк – прицепным вагончиком. Он держал в руке пустой стакан, в котором бесполезно для хода этой машины болталась чайная ложечка. А я, размахивая разноцветными флажками и воя как паровозный гудок, открывала им путь в светлое будущее. Длинным-длинным поездом мы проезжали через весь зал и удалялись за сцену в неведомые дали, откуда окликала нас невидимая труба.

А.Б. – Русские футуристы открыли эпоху игры со словом и звуком: Дыр – бул – щыл., «Пинь, пинь, пинь!» – тарарахнул зинзивер, Бобэоби пелись губы...

В театре звука бессмысленно иллюстрировать стихи музыкой. Естественнее играть по тем же правилам. В конце концов музыканту

органичней без лишних слов подойти к водосточной трубе и сыграть на ней что-нибудь. Например, ноктюрн...

Л.Б. – Чего только не было в этом спектакле – и колыбельная маленькой водосточной трубе, из которой мы с Пекарским выращивали трубу заводскую и строили завод счастья. И картинки быта коммунальной квартиры, и соло на офисном дыроколе, и патефон, сделанный из посылочной коробки и трубы от пылесоса... Спектакль производил впечатление импровизационного и легкого перформанса, хотя был основан на жесткой партитуре, которая писалась целый год. Там каждый шаг был рассчитан и расписан.

Мы играли не в зале, а в громадном ангаре бывшей электростанции. Никакой сцены – огромные машины, похожие на застывшие паровозы. Какие-то странные манекены в прозодежде начала века, трансформаторные будки и прочие «кому-таторы, а кому-ляторы». Этот зал был сгустком окаменевшей энергии, и оставалось только ее разбудить. Мы разместились на машинах, под ними, за ними. И гулкое, с долгим эхом пространство, казалось, стократно увеличивало звук барабанов, трещоток, голосов. Как в свое время эхо русского футуризма усиливало мощь итальянского.

А.Б. – Итальянцы не праздновали юбилей Маринетти, зато отмечали столетие Маяковского. В искусстве бывает иногда, что эхо – важнее источника звука.

Таких оваций я не слышал никогда. Полчаса крики «браво» и «брависсимо». И потом объятия восторженной публики. Несколько сотен человек стояли в очереди, чтобы прикоснуться к артистам. Больше всех восторгов досталось тебе. Ночь была бессонной. «Мы взяли Рим», – сказал Пекарский. «Рим наш!» – заорали музыканты. На следующее утро за завтраком импресарио оживленно болтал о своих планах на будущее. «Завтра у меня будет потрясающий концерт. Уверен в успехе» – радостно сообщил он. «Вы надеетесь превзойти вчерашний?» – иронично спросил Пекарский. «А что было вчера?» – как-то растерянно спросил импресарио. Мы молча переглянулись и помрачнели. И тут я вспомнил, что крылатая фраза *Sic transit gloria mundi* (так проходит земная слава) родилась именно в Риме.

В Москве мы не смогли найти помещения, и спектакль тихо скончался. Отдельные части исполняли в концертах.



Л. Бакши и М. Пекарский . «Игры в инсталляциях»

Л.Б. – Футуризм оказался не ко двору в стране, в будущем разочарованной и обращенной вспять. В стране, где зачеркивают прошлое, чтобы вернуться в позапрошрое. Может быть нигде больше, чем в России, не ощущается относительная природа времени. Западный человек измеряет его секундами, минутами, часами, годами, веками, делит его на равные части. Наш лозунг «Время, вперед!» на Западе звучит абсолютно бессмысленно: куда же оно еще может идти? В России время течет неравномерно – то тягуче, почти стоя на месте – «движется и не движется», то несется вскачь – вперед или назад. Оно измеряется событиями. Это роднит российское время с временем музыкальным. Ведь главная особенность музыкального времени не в том, что оно организовано ритмическими долями, а в том, что оно драматургично.

Мы движемся к новым берегам со старым скарбом за спиной. Не выбрасывать же нажитое.