

Александр Бакши:

## «МУЗЫКА ЕСТЬ НЕВИДИМЫЙ ТЕАТР, ГДЕ ДЕЙСТВУЮТ ИНТОНАЦИИ»

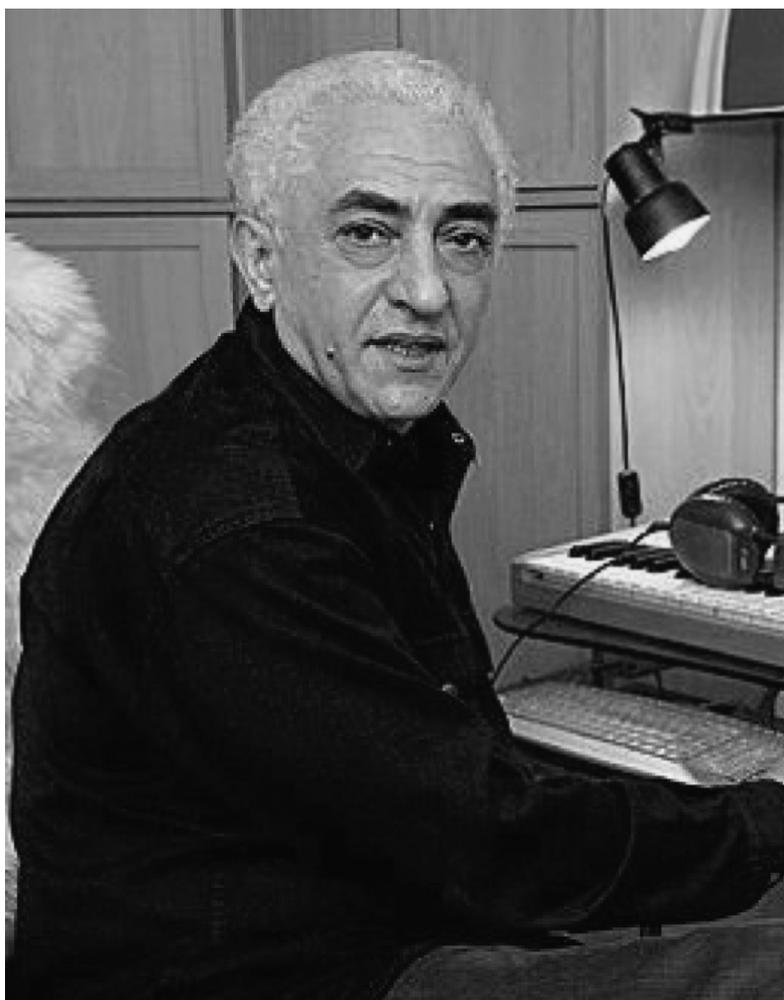
КОМПОЗИТОРУ АЛЕКСАНДРУ БАКШИ – 65 ЛЕТ

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА ДЬЯКОВА

«Театр звука» Александра Бакши – особое измерение российской сцены. Четвертая ипостась спектаклей. Бесплотная. Впрочем, столь фактурная, что можно, кажется, ощупать скрипы-шорохи – и порезать ладонь о стеклянный излом диссонанса.

Музыка Бакши – астральное тело и важнейшее действующее лицо спектаклей Валерия Фокина «Нумер в гостинице города NN» (1994) с Авангардом Леонтьевым, «Превращение» с Константином Райкиным (1995), «Карамазовы и ад» (1996), «Еще Ван Гог...» (1998). Эта музыка – свист метели и скрип колеса судьбы в фокинской «Шинели» с Мариной Нееловой («Современник», 2004), вкрадчивый шорох столичной фантазмагории в александринском «Двойнике» с Виктором Гвоздицким (2005). А также – рокот похоронных процессов XX века и траурных маршей русской истории во «втором» (столь тесно связанном с «Маскарадом» Мейерхольда 1917 года) александринском «Маскараде» (2014). Отдельный сюжет – «Полифония мира» (2001) Камы Гинкаса и Александра Бакши, один из самых больших проектов Международной театральной Олимпиады в Москве. В музыкальной мистерии, открывшей XXI век, сочетались звуки тропических раковин, шаманские барабаны, колесные лиры, валторна Аркадия Шиклопера, туба виртуоза Джонатана Сасса, рокот маршевой поступи в игре знаменитых *Les Percussions de Strasbourg*. Но главными героями были Гидон Кремер и молодые музыканты ансамбля «Кремерата Балтика». В расхристанных фраках и старых пальто, с потертыми футлярами и дорожными мешками, все златовласые и стройные как изгнанные андерсеновские принцы в «Диках лебедях», – они беженцами уходили со сцены мира, полной рокота барабанов. И великолепная струнная музыка, образец «старой» классической гармонии, плакала вслед. Это и было сердцем мистерии Гинкаса – Бакши, сыгранной на пороге XXI века. Так – в моей версии «Полифонии мира». Впрочем, Бакши – вслед за своим старым другом Хайнером Геббельсом – полагает, что спектакль окончательно достраивается в сознании зрителя.

Александр Моисеевич Бакши замечательно думает и говорит о музыке, театре и их непрямой, но значимой связи с полифонией реальности.



А. Бакиш

**Е.Д:** Александр Моисеевич, в чем миссия театрального композитора?

**А.Б:** Я стал уходить от этой идеи. Когда-то мечтал, чтоб «театр Звука» был новым жанром, подобным опере или балету. Потом понял: не нужно. Сегодня театр развивается путем диалога разных языков, разных компонентов. В соавторстве. Мне кажется: это перспективно. Мы об этом много говорили с Хайнером Геббельсом. Он пришел к тем же идеям – как композитор и как режиссер. В чем суть сегодняшнего процесса в театре? Если идти издалека: на излете Средневековья крепнет замечательная идея: познавая человека-творца, мы

познаем Бога. Но к исходу XX века она привела к страшной трансформации: к почти общему убеждению только творческий человек – человек. А все остальное... так, биомасса. Это не только идея декаданса. Она имела много форм. Происходит революция в России, мы строим новое государство. И вот роман «Двенадцать стульев», авторы так и пишут: мир делится на две категории людей – больших и маленьких. Большие люди строят ДнепроГЭС, сочиняют «Мертвые души», а маленькие слушают песенку «У моей девочки есть одна маленькая штучка». Так и делится мир: есть большие люди, элита, а есть маленькие, озабоченные своей

жизнью. Пошляки. Обыватели. Почти тогда же, в начале XX века против этого возник протест. Я думаю, что и возрождение Олимпийских игр де Кубертеном, – это тоска по античному идеалу гармонически развитого человека. А параллельно идет...

**Е.Д:** Восстание масс?

**А.Б:** Да! И восстание масс о чем говорит? Автор прежде был единственный человек, имевший право голоса в большом собрании. Теперь автора нет! Конвенция кончилась. Никто не будет его слушать безропотно и безответно. Он получит ответ! Глупый? Неважно! Меняется эстетическое пространство. Прежде все было в рамках, а внутри рамочки – картина, танец, музыка, все за четвертой стеной. Со сцены кричат о помощи – а ты не можешь подойти и помочь. Но в XX веке формируется другое пространство культуры: игры, взаимодействия. Во второй половине столетия зазвучит рок, песни протеста: голос тех, кто 400 лет лишен был права голоса высокой культурой. Голос тех, кто не ходил в оперу...

**Е.Д:** Но попса – тоже голос тех, кто не ходил в оперу.

**А.Б:** Конечно! Это протест маленького человека, прежде лишенного права голоса: «Я тоже хочу говорить!». В XX веке размывается культурная иерархия. Еще раз: свергнута власть Автора. Приходит тема игры и взаимодействия – очень важная. Классическая полифония основывалась на идее: все верующие равны перед Богом. Церковная музыка от Палестрины до Баха вся напрямую обращена к тому Слушателю, который был «над». А сегодняшняя полифония – это разноголосица. Мы живем в эпоху полной разноголосицы. Сегодня нужно учиться влететь свой голос в голоса окружающего мира так, чтоб никому не мешать, никого не заглушать – и самому высказаться. Страшно сложный процесс. И модели – нет. Главной темой в культуре становится поиск соавторства, взаимодействия. Театр стал единственной точкой притяжения в искусстве. Потому что

здесь модель соавторства, взаимодействия, интерактивности, если угодно, реализуется.

Мы перестали рассказывать истории. Композитор говорит про одно. А художник немножечко про другое. Драматург – про третье. И у зрителя нет целостной картины со сцены: она создается в зрительской голове. Хайнер Геббельс мне сказал: «Знаешь, на самом деле я узнаю, про что я сделал спектакль, от зрителя». Очень хорошо сформулировал. Умница! Сейчас в основе театра лежит не авторская литература, а миф. Даже если ставят Чехова. Миф – нечто, что принадлежит всем: будь то смыслы Шекспира или современной драмы. Вы знаете писателя Алексея Иванова, автора романа «Географ глобус пропил»?

**Е.Д:** Знаю. И очень уважаю.

**А.Б:** Вот у него есть замечательная мысль: сегодня писать роман как «историю из жизни» невозможно. Историю про студента – он убил старуху-процентщицу... Чтобы написать настоящий роман, нужно выйти из сегодняшнего дня в фантазию, в фантастику, в историю. Верное, по-моему, наблюдение. Оттого и в театре ставят классику: сквозь нее проступает общий миф. Именно там ищут новую модель взаимоотношений. Взаимодействия. Командного творчества, для которого важны все.

Один критик недавно написал: «Русский театр – это 15–20 великолепных режиссеров». Мне смешно. Русский театр – это все: осветители, монтировщики, тысячи зрителей, которым он нужен. И он держится на взаимном притяжении. Мы учимся быть соавторами: каждый говорит что-то своим голосом на общую тему. Задача культуры – строить модель, которая реализуется потом во всех областях, включая экономику, производство. Так всегда было.

**Е.Д:** А советский период? Вы полагаете, и он жил «старой моделью»: элита и прочие?

**А.Б:** Да! Взгляните хоть на 1930-е, хоть на 1970-е. Модель была классическая: есть элита – она строит мир. Все остальные исполняют указания. Конечно, элиты были

разные: поэт и царь, управленцы и оборонщики. Но та и другая не подчинялись законам, которые для не-элиты написаны. Никому нельзя за границу – а Рихтеру можно. А что такое элита? Люди, которые лучше других олицетворяют ценности, которые в этом обществе приняты. В 1990-х мы слишком просто пришли к мысли, что новая элита – это богатый. И тот, кто может не подчиняться закону. То есть это все осталось от совка. Эта модель уже не работает. Главная революция, которая произошла в XX веке, – реабилитация обыкновенного человека.

**Е.Д.:** Обыкновенного человека во всей его простоте?

**А.Б.:** Да! Именно благодаря этому на западе быстро шел научно-технический прогресс. У нас в стране тоже существовали технологии сотовой связи. Только рассчитанные на трех человек: секретарь обкома и два генерала. А кому они еще нужны? Никому! У нас были компьютерные технологии: помните «Понедельник начинается в субботу»? Какие у них громадные машины! Потому что нужны для великой задачи строительства коммунизма. Но если только элита пользуется техническим прогрессом, не может развиваться массовое производство. Ведь в чем был переворот Стива Джобса? Он сказал простую вещь: компьютер нужен каждому. Домохозяйке тоже. Оказалось: он прав. И это перевернуло повседневность: появились ноутбуки, айпэды, сотовые... Кстати: то, что делается в одном экземпляре, очень дорого. А в массовом – нет. То, что продается миллиардам людей, – удешевляется.

Я слушаю по радио умнейших современников. Но они никак не уйдут от идеи, что только сложные люди двигают жизнь, могут создавать великое, двигать прогресс и науку. Ну, невозможно вернуться в 1970-е, когда академическая интеллигенция высаживала двери на концертах Шнитке и Губайдулиной, и элита вела всех прочих вперед.

Никому в голову не приходит спросить: почему Стив Джобс обожал поп-рок? Западные новаторы воспитаны на попсе. Я не уверен, знают ли они Бетховена. Или для них это собачка из фильма?

Я думаю, что без взаимодействия всех со всеми ничего не изменится. И модель эта сейчас созревает в театре. А что заложено в культуре, потом работает бессознательно, как рефлекс. Вот собственно говоря, что русский театр сегодня делает и почему композитору так важно быть там. Совторствовать. Спектакль создает взаимодействие людей – и дальнейшее взаимодействие их труда с публикой. Надеешься на какую-то новую модель: работай в театре. И вся моя надежда, – что идея сотворчества в театре породит верное представление о том, как строить жизнь.

**Е.Д.:** Вы вновь работаете с Валерием Фокиным. И вновь в «Современнике»: над «Швейком» с молодыми актерами. Война кажется вам «темой нашего времени»?

**А.Б.:** «Швейка» выбрал Валерий Фокин. Это нестрашный, даже смешной рассказ о войне. Ужас часто прячется в смехе, прикрывается бытом. Но, конечно, это тема времени.

**Е.Д.:** О «наших правителях, которые не могут даже вообразить войну, в отличие от великих европейских стариков, которые свои войны прошли в юности, видели свой народ голодным и под огнем, и потому боялись развязать новые войны», мне говорил недавно директор театра Иво ван Хове *Toneelgroep Amsterdam* Воутер ван Рансбек. Говорили в Москве, когда спектакль Люка Персеваля «Год рака» приезжал на фестиваль «Сезон Станиславского». Я подумала: если молодого европейского интеллектуала тревожат такие мысли, – что-то вправду висит над нами... Весьма тревожное.

**А.Б.:** Это и происходит по всему миру: мы перестали бояться войны. Потому-то она и вспыхивает...И еще: мы живем в мире, в котором нет границ – ни культурных, ни иных. А модели взаимодействия

тоже нет. Реальность опередила. Мы живем среди Других – в мире, где все переплетено: экономикой, дорогами, интернетом. В мире, где у Других тоже есть своя правда. А в чем она? Мы не хотим думать... Политкорректность... над ней смеются, но это единственная попытка приручить людей к существованию других. И так ярко, так театрально видно иногда напряжение между общинами. В Нью-Йорке я смотрел, как идет чернокожий человек по улице, ест на ходу из пластиковой тарелки – и вдруг с диким криком бросает тарелку вверх, со всеми объедками. Все рассыпается – а люди идут мимо. Вежливо, не замечая его, словно так и надо. За этим – такое напряжение. Такое взаимоотношение... Не представить: можно только почувствовать, живя там.

**Е.Д:** Я знаю, что Вы преподаете и ведете мастер-классы в Нью-Йорке...

**А.Б:** Осенью я буду делать там спектакль. Вторая версия «Реквиема для Анны Политковской» – десять лет спустя. Месяц репетиций и пять представлений в оперном зале на тысячу мест. Одно из них – 7 октября, в день гибели Анны. Ставит тот же режиссер, она же художник, автор гигантских кукол – Эми Тромпетер. Первую версию мы играли в храме: он был протестантский, орган католический, а песнопения – из православного обряда. Все вместе. И в этот храм входил Дьявол. Эми пригласила профессионального акробата на ходулях. Он мог на ходулях прыгать, падать. Ну, виртуоз. Куклы, вытянув свои гигантские руки, поднимали под своды церкви душу Анны. А душа Анны – маленькая такая куколка. На контрасте размеров, объемов очень многое строится. Но придется переделывать. В первой версии Дьявол пел. Теперь, я понял, он будет читать рэп. Спектакль об Анне не был политическим – и не будет. Там совсем иной жанр: посмертные хождения души. У нас это никто не ставил. Почему – не понимаю.

**Е.Д:** Это Фишер Центр?

**А.Б:** Удивительное место. После 11 сентября 2001 года – интеллигенция Нью-Йорка начала переселяться с Манхэттена в окрестные леса. Скупали и перестраивали целые деревеньки. И вот: маленькая деревня, с одной улицей, состоящей из выставочных залов. Сплошь художники живут. Выставочные залы, выставочные залы – и один винный магазин. Все! А неподалеку выстроили огромный комплекс. Несколько залов: там можно ставить и драму, и оперу, и проводить симфонические концерты. Но все это в лесу. Заповедном. Однажды я шел туда на репетицию через лес по дорожке – и на меня выскочил волк. Я впервые в жизни видел глаза волка, который смотрит на тебя, как на обед. Совершенно прозрачный взгляд. Вдруг шум за спиной, подъезжает полицейский... Волк задумчиво посмотрел на нас двоих. Развернулся и ушел. Медленно. Трогать зверей там нельзя, конечно. Охотиться тем более. Зайцы, лисы вокруг концертного зала бегают. Сурикатов – стаи. И вот осенью идет Фишеровский фестиваль. Съезжается вся интеллигенция Нью-Йорка. Я там выступал однажды: у меня был «Диалог с Юрием Норштейном о гоголевской “Шинели”». Сказали перед началом: в зале пять Нобелевских лауреатов. Я подумал: «Какой ужас!»

**Е.Д:** О недавних проектах... Какая революционная песня – лейтмотив вашей партитуры к «Маскараду» Валерия Фокина в Александринском театре?

**А.Б:** «Вы жертвою пали...», конечно. Русская революция началась с похорон. 25 февраля 1917 года прошла генеральная репетиция «Маскарада» Мейерхольда. Люди, цвет Серебряного века вышли из Александринского театра, а на мостах стреляют. Русская революция началась с похорон Нины. С похоронного марша она началась. Это вообще наш сюжет: от горя, от тоски, от обиды начинается наступление. Агрессия не может проявляться из ничего, без обиды. Я делал мастер-класс с американцами и объяснял им природу русской

революции. Сначала – есть униженный, обиженный. Он восстает. Если не будет этого чувства потери, утраты, безнадеги – у нас не возникнет подъема. В точке спада начинается подъем.

У нас революция начинается с похоронного марша. А уж потом – «Мы свой, мы новый мир построим...». Только так. Иначе и быть не может.

**Е.Д.:** Главные музыканты вашей жизни – Татьяна Гринденко, Гидон Кремер, Марк Пекарский?

**А.Б.:** Вы забыли самого главного: Людмилу Бакши. С нее все началось – и долгое время она была единственным исполнителем. Больше никому не хотелось это петь и играть. К исполнителям позднейшим я бы добавил *Les Percussions de Strasbourg*, валторниста Аркадия Шиклопера, тубиста Джонатана Сасса.

Я вообще не умею писать музыку для скрипок и виолончелей. Я пишу для людей – «для Гидона», «для Тани Гринденко» и так далее. Это театральное мышление. У меня есть пьеса, которая называется «Сцена для Татьяны Гринденко и скрипки». И никто другой это сыграть не должен. Поэтому же я не в состоянии писать в стол. Это бессмысленно. Все делается для живого исполнителя, который сейчас должен прожить это вместе со мной, и что-то свое внести.

**Е.Д.:** А ваши главные режиссеры?

**А.Б.:** Конечно – Валерий Фокин, с которым я начинал. Для меня музыкальный театр начался с «Сидур-мистерии» в 1992-м. А Хайнер Геббельс свой первый спектакль в этом жанре «Черным по белому» поставил только через четыре года... С Хайнером Геббельсом я не работал, но он на меня очень сильно влияет. Может быть, более как художник и режиссер – хотя он замечательный композитор. Я всегда ощущаю его присутствие.

**Е.Д.:** Мне, начиная с блистательного «Нумера в гостинице города NN», казалось, что в вашей музыке симфонические

инструменты, этнические, скрипы-шорохи в доме, грохот трамвая, «жизни мышья беготня» – равноправны.

**А.Б.:** Абсолютно. Кама Гинкас – еще один очень важный человек моей жизни – пригласил меня читать курс лекций его студентам-режиссерам. Я спросил: «Чем отличается музыка от шума»? В старину думали, что для музыки нужно все исключительно прекрасное. Не просто скрипка – а Страдивари. Не просто голос – а Аделина Патти. Но весь XX век художники доказывали, что можно играть на чем угодно. Даже на овощах музыку исполняли. Любой звук становится музыкой, когда превращается в интонацию. В осмысленное сообщение, эмоционально окрашенное. Своя кошка подает вам сигнал, а чужие орут. Это и есть интонация... Музыка состоит из интонаций, то есть эмоциональных сообщений. Музыка есть поток интонаций, организованных драматургически. Вот и все! Это невидимый театр, где взаимодействуют живые интонации.

Конечно, многое зависит от культуры. Потому что, например, для индийцев, воспитанных на традиционной культуре, оркестровая музыка Моцарта – невыносимый хаос. А играя на традиционных таблах (барабанах), индеец слышит унтертоны, обертоны – и общается с небом. То есть – интонация еще должна быть культурно обусловлена. Это тоже нужно понимать.

Классическое искусство было построено вокруг человека и вечности. А современное искусство длится столько, сколько длится спектакль. Это игра, в которой мы создаем что-то прекрасное. Оно умрет быстро, и без наших усилий не восстановится.

Искусство, возможно, модель сборки мира из хаоса. Я не верю в гармонию, которую диктует оркестру дирижер. Гармония рождается между нами, усилием здесь и сейчас.