

ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ

О. Путечева

ВОСТОЧНЫЕ ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА А. БАКШИ

Работа посвящена выявлению ориентальных истоков, которые играют особую роль в творчестве композитора А. Бакши. Несмотря на яркую авангардную направленность его идей и расширение горизонтов возможностей музыкального искусства, восточный колорит, отмеченный характерной мелодикой, особым способом организации музыкального материала, остается неизменной приметой стиля современного композитора. Яркость мелоса, его узнаваемость преобразуют музыкальную материю, придавая ей объемность и яркую образность. Целью статьи является попытка постигнуть глубинные истоки творчества композитора, которые составляют фундамент его авангардных поисков и решений.

Ключевые слова: ориентальные истоки, сонорно-акустические эффекты, игровая стихия, взаимодействие, импровизационность.

Любой творчески одаренный человек может плодотворно развиваться исключительно на устойчивой национальной основе. В его душе запечатлены образы детства, хранится память о характерных для его народа традициях. А. Бакши родился на юге России, его детство прошло в Сухуми – городе, в котором многообразие культур представляет собой яркий венок из сотен самобытных национальностей, в числе которых армяне, греки, абхазы, грузины, адыги, аланы, черкесы и представители многих других культур. Соответственно, актуальность обращения к восточным мотивам в творчестве современного композитора обусловлена неиссякаемостью народного музыкального наследия.

Поставив перед собой ряд задач – определить исходные параметры творчества А. Бакши, опираясь на высказывания самого композитора; выделить особенности проявления восточного колорита, некоторые культурные влияния; проследить развитие восточно-фольклорной линии на протяжении становления творчества композитора, заметим, что в статье используется метод вычленения национальных элементов, которые всегда зримо присутствуют в творчестве мастера. При этом сам Александр Моисеевич предстает прекрасным рассказчиком, в его историях, всегда глубоких и правдивых, ощущается особый колорит эпохи, где судьбы народов переплелись в неразрывном единстве.

В частности, о своей национальной принадлежности композитор говорит следующее: «Крымчаки – народ особый. Вернее, они вообще не были никаким народом – и отнюдь не из-за своей малочисленности. Просто как у народа у крымчаков не было общей идеи. Они не были ни хитрыми, как армяне, ни умными, как евреи. Из всех известных способов избавления от окружающей нелюбви крымчаки выбрали свободу – не общую “цыганскую”, а индивидуальную. То есть они наплевательски относились не только к жившим вокруг народам, но и к самим себе. Да и внешне они так мало походили друг на друга, что неясно, к какой расе принадлежали: то ли к негроидной – как мы с отцом, то ли к европеоидной – как мой дед, то ли к монголоидной – как моя бабка» [1]. Что же касается профессиональной деятельности А. Бакши, то как композитор Александр Моисеевич воспитывался на традициях русской классической музыки, неотъемлемой составляющей которой всегда были ориентальные мотивы.

Остановимся на отдельных произведениях А. Бакши, в которых нашли воплощение особенности музицирования, характерные для Востока.

Впервые экспериментальные задачи композитор ставит в области камерного творчества. Вокально-инструментальный цикл «Три стихотворения Г. Лорки» имеет обобщенный

восточный колорит, создающийся за счет различных элементов¹. Имеются в виду в первую очередь бурдонное многоголосие, остинато, разнообразные приемы резонирования, обуславливающие ощущение пространства, использование формульной структуры и безакцентной ритмики. Примечательно, что, создавая ориентальный колорит, композитор, по сути, действовал в унисон с автором поэтических строк. Как замечал сам поэт, «я хотел сплавить повествовательный романс и лирический, так, чтобы они не утратили своих достоинств» [4]. Для своего вокально-инструментального цикла А.Бакши отобрал три стихотворения Г. Лорки: «Желтая баллада», «Отруби поскорей», «Прелюдия».

В цикле преобладает расчлененность отдельных номеров и разделов внутри них. Каждый романс представляется в виде законченного, цельного раздела, где господствует один образ. В номере первом («Желтая баллада») преобладает объективная повествовательность, посвященная раскрытию окружающего человека мира природы. Смена отдельных построений обусловлена постепенным «переводом взгляда» на выжженные поля, дорогу, дерево. Это дает основание для восприятия разделов как последовательности контрастных чередующихся эпизодов. В «Желтой балладе» двустигийе является своеобразным рефреном: «Пастух проходит своей дорогой...». Для объективной эпической образности характерна повествовательность, импровизационность, что проявляется уже в инструментальном вступлении. В нем тема виолончели ассоциируется с неторопливым повествованием (темп *Moderato*). Импровизационность создается благодаря тому, что отдельные фразы мало подготавливают друг друга, однако в каждой слышатся отголоски исконного старинного испанского песенного жанра – «канте хондо» (гортанного пения). В них певец-импровизатор передавал как глубочайшую скорбь, печаль, так и самые радостные чувства.

Воспроизводя характер такого пения, композитор воссоздает и атмосферу их исполнения. Важна передача в музыке мерной поступи пастуха посредством маршевых ритмов. В музыке композитор находит такие средства выразительности, которые раскрывают обстоятельства действия и обстановку происходящего. Так, А. Бакши живописует необозримые дали (аккорд с сопоставлением далеких регистров, прием резонирования), исчезающую тень прохожего, улавливаемую за счет дифференциации тембров фортепиано и постепенного замирания звучания.

Второе произведение целиком пронизано мыслью о смерти: «Отруби поскорей тень мою, дровосек, чтоб своей наготы мне не видеть вовек...». Этот романс становится кульминацией цикла в развитии лирической линии, в нем преобладает субъективная образность, внутренние членения обусловлены постоянной сменой нюансов состояния героя. Принцип лирического интонирования ярче всего проявился в партии голоса. Здесь можно обнаружить два интонационных пласта. Один – довольно спокойный, размеренный (кварто-квинтовый), второй – напряженный, с резко диссонирующей интерваликой (ум 7, тритон, ум 4). Ряд ритмических особенностей создает ощущение взволнованной человеческой речи: частое паузирование, остановки, «произвольные» ускорения и замедления. В целом романс строится на сопоставлении двух «звучащих» образов – тяжелого топора, стук которого передается резко диссонирующим аккордом, и легкого «мира» пушинок – высочайший, звенящий тембр фортепиано.

В заключительном романсе «Прелюдии» звукоизобразительными приемами передается плавное течение реки (скольжение виолончели в объеме полутона) и гудящие светляки (диссонирующий аккорд у фортепиано). «Прелюдия» представляет собой опыт взаимодейст-

¹ Обратим внимание на опыт исследования фольклора карачаевцев и балкарцев, предпринятый Л.А. Вишневецкой. В ее работе мы находим следующее описание особенностей традиционной вокальной полифонии означенных народов: «В контексте тюркского многоголосия карачаево-балкарская вокальная полифония обнаруживает родственность на генетическом уровне. В числе родственных элементов бурдонный вид многоголосия и акустическое (обертоны) освоение звукового пространства; тенденция к осмыслению бурдона в качестве основного звука-тона-голоса, обладающего способностью к резонированию (свойство, в том числе, речевого интонирования); расположение бурдона в низком регистре и культивирование «педального» бурдона-континуума, бурдона-фона; доминирование солирующего напева джырчы, уподобляющегося тюркскому акыну; формульная структура и безакцентная ритмика, восходящие к исламским традициям персидской (мугам) и среднеазиатской (маком) музыки» [2].

вия субъективного и объективного начал. Дискретность композиции обусловлена сопоставлением именно такого рода образов.

Другое произведение, где ярко представлен восточный колорит, обнаруживает автобиографические черты. Это фортепианная соната «Воспоминания о Грузии». Она концентрирует в себе образы и мечты юности, не случайно позднее композитор уточнил название произведения: *«Мемуары. Детство. Для приготовленного рояля»*. *Посвящается Г. Канчели*. Музыкальная образность настолько яркая, что слушатель сразу ощущает восточный колорит. Главной идеей сочинения является мысль о родных местах и осознание своей художнической позиции. Авторская концепция вырисовывается во взаимосвязи патриотической темы и темы искусства. Процесс развития в целом направлен от личного, субъективного к более объективному, а в эмоциональном отношении – от тревожности – к относительно большей устойчивости, просветленности.

Фортепианная соната – это своего рода исповедь композитора, связанная с прошлым. В работе над сонатой А.Бакиши уделяет большое внимание акустическим свойствам музыкального материала, характеру звучания, отзвукам, обертонам, сочетаниям низкого и высокого регистра. В произведении много черт, идущих от восточных принципов народного музицирования. Первое, на что хотелось бы обратить внимание, – это бурдонный тип многоголосия, придающий устойчивость, статичность образам. В сонате несколько типов такого многоголосия. В самом начале – это беззвучно прижатые клавиши в диапазоне большой ноты (от «до» большой октавы до «ре» малой), создающие особый резонанс, гулкость музыкального пространства и в то же время связывающие отдельные наслаивающиеся фразы более высокого диапазона.

Другим видом бурдонных техник является остинато на подготовленном звуке «ре» большой октавы, проходящем через все произведение. Этот же подготовленный звук становится нижним пределом и основанием всей сонаты. На него как бы наслаиваются все темообразования более высоких регистров: тема Грузии, тема зла, тема юности, тема искусства. Полифония мелодических линий – важнейший способ развития восточных песнопений. Примечательно, что народы, проживающие в гористой местности, мыслят вертикалью. Важную роль в организации произведения играют ритмы, пульсация которых для восточных типов музыкального развития играет важнейшую роль. У А. Бакиши используются синкопированные ритмы, ритмы с переменной акцентировки.

Восточный колорит сонаты обусловлен также особой ладовой организацией, где преобладают кварто-квинтовые созвучия, используемые по типу задержаний, но разрешающиеся в секундовые звуковые комплексы. Уже первые семь тактов дают представление об особенностях вертикали произведения – это сцепления кварт, квинт, секунд, дающие красочные сочетания, плавно перетекающие друг в друга.

Для создания ориентального колорита показателен монтаж музыкального материала, способствующий четкой дифференциации кадров, которые можно обозначить как картины-воспоминания. Своеобразием принципа монтажа здесь является сжатость и лаконичность его составных частей, их быстрая смена, что способствует особой динамичности. Кроме того, каждый кадр состоит из нескольких (трех-четырех) мини-кадров, воспринимаемых как череда воспоминаний. Красной линией через все сочинение проходит тема воспоминаний о Грузии, единым логическим стержнем скрепляющая все произведение. Она же является интонационным источником темы юности и баховского комплекса. Первая из тем – автоцитата. Композитор сочинил ее в школьном возрасте, связывая с этим опытом чистоту мироощущения ранней юности.

С точки зрения драматургии важно то, что каждый образ имеет свой определенный темп, хотя в процессе развития возникают немалые темповые сдвиги, чаще всего в сторону ускорения. В целом соната отличается высоким темпом развития, высокой степенью насыщенности, концентрированности музыкальной ткани. При ускорении событийности, сжатости объемов создается впечатление уплотнения мыслеобразов, что обуславливает особую сверхметафоричность.

Восточный колорит проявляется у А. Бакши и в зрелых сочинениях. Показательна его музыкальная мистерия «Полифония мира». Речь идет о международном проекте, объединившем режиссера Каму Гинкаса, скрипача Гидона Кремера, струнный оркестр «Кремерата Балтика», ансамбль духовых из Франции, американского джазового трубача Джона Саза, тромбониста из Австралии Андриана Меера, тенора Большого театра Николая Семенова, специалистов горлового пения и исполнителей фольклорной музыки, балерину Илзе Лиепу, а также... шамана. Премьера «Полифонии мира» для скрипки соло, струнного оркестра, ансамбля ударных, исполнителей этнической музыки, джаза, смешанного хора состоялась в 2002 году на Третьей всемирной театральной олимпиаде в Москве.

«Полифония мира» соединяет воедино музыкальные культуры и голоса мира, представленные хакасским шаманом, индейским аборигеном, австралийским фольклористом, исполнителями на раковине, диджериду, дудуке и колесной лире, знаменитым ансамблем перкуссионистов из Страсбурга. Литературное либретто в этой мистерии отсутствует. Режиссер-постановщик Кама Гинкас говорит, что это чрезвычайно странный проект – действие без слов. Есть музыканты, сценография, костюмы, но нет конкретных образов. Все это связывает музыка. Сюжет мистерии основан на мифах и сводится к поиску героями своего голоса среди множества других. Как сделать, чтобы было слышно тебя, но при этом слышать и рядом стоящего? В поисках ответа на поставленный вопрос рождается драматургический конфликт, который заложен в самой музыке. «Веками человечество жило идеей гармонии мира, идеалом единого порядка для всех, ярко выраженного в структуре оркестра, где все подчинено дирижеру, – говорит Александр Бакши. – Сейчас рождается иная идея – полифония разных культур. Она существует в природе, где в свободном сочетании на равных звучат голоса птиц, зверей, плеск волн, шум двигателей» [4].

Наиболее значительная Первая часть произведения – «Роды Земли» – представляет собой музыкально-философское размышление, реализуемое посредством звука. Это осмысление бытия, наполненного звуками природы: дуновением ветра, журчанием воды, щебетанием птиц, шепотом трав, шелестом листьев, шумом дождя, грохотом камней. В каждом природном явлении – своя жизнь, и каждое живое существо имеет свой голос. Эти звуки не имеют определенной высоты, но ими можно мыслить и ими можно создавать зримые образы. В данном контексте даже человеческий голос используется в качестве краски, как один из голосов Земли.

Начинается произведение как полифония тембров, в звучании которых угадываются все основные стихии с их многоголосицей. Кульминацией является появление человека, которое сопровождается словами *homo vitae* (человек живой), произносимыми шепотом. Используемый композитором канонический прием создает ощущение, словно в неумолкаемом гуле все природные стихии приветствуют человека. Также обращает на себя внимание прием остинато «до-ми», выдерживаемый на протяжении всей части. Сочинение демонстрирует огромное внимание к характеру звука, поиск нетрадиционного тембра. Описываемые стихии имеют свои формы, звуки, особые действия. Земные стихии не только персонифицируются, они имеют свои голоса и символы и в итоге визуализации становятся участниками «мирового действия». Звуковые образы, визуализируясь, дают представление об архетипической эпохе, эпохе первооткрытий и прасимволов.

Само действие мистериально, это попытка новыми средствами утвердить новую мифологию. В центре внимания женщина-шаман, которая извлекает звук из поющей тибетской чаши, напоминающей ступу. При этом особое звучание возникает тогда, когда шаман обводит края чаши пестом с внешней стороны. Этот ирреальный, таинственный, завораживающий звук предвещает особую суггестию нового театрального пространства, в рамках которого два человека спускаются сверху с книгой в руках. Уже эти действия кажутся одновременно и абсурдными, и глубоко символичными. Смысловая неоднозначность иницируется здесь высокой степенью абстракции и вовлеченности бытовых вещей в сферу мистерии. Переплетение материальных и духовных символов создает широкий ассоциативный ряд, когда природные стихии – земля, вода, воздух, огонь – взаимодействуют с предметами, созданными человеком.

Оркестр расслаивается на группы духовых, струнных, отдельно звучат голоса как оркестровая краска и выделяется солирующий тенор. Тематически звуковой материал отсылает к глубокой древности, слышатся обороты хорального пения. Весьма показательны для ориентального колорита пространственно-акустические эффекты, которые стереофонически расслаивают звук. Антифонные звучания хора усиливают мистериальность. «Незвуковые исполнители» своими движениями апеллируют к ритуалу.

То обстоятельство, что в мистерии важна атмосфера действия и фоническая сторона сочетаний звуков, потребовало использования как обычных музыкальных инструментов, так и всевозможных шумов, состоящих из натуральных звуков, часто не имеющих определенной высоты. Не случайно поэтому в партитуре встречаются такие экзотические музыкальные инструменты, как *sonagli* (бубенцы), *lastra* (шумовой ударный инструмент), *templ block* (ударный звукоподражательный инструмент), *chimes* (азиатские ветряные колокольчики), *frustra* (бич). Срединное положение занимают человеческие голоса, которым придается красочно-оркестровое звучание. Все сплетается в живую многоголосую мозаику, материальность которой передается посредством пения, шепота, свиста, декламирования.

Обращение А. Бакиши в качестве особой краски к весьма редко используемым отечественными композиторами инструментам заставляет вспомнить опыт Дж. Кейджа, для которого знакомство с восточной философией обернулось созданием новых сонорно-колористических эффектов. Аналогичным образом А. Бакиши в каждом своем произведении открывает для нас экзотические инструменты, создавая из них своеобразную коллекцию тембров. Выделяется своими размерами диджериду – музыкальный духовой инструмент аборигенов Австралии, старейший духовой инструмент в мире. Уникальность его состоит в том, что он звучит на одной ноте (так называемый «дрон», или гудение). При этом инструмент обладает очень большим диапазоном тембра. Длина инструментов достигает 3 м.

Другим колоритным восточным инструментом является дудук – духовой деревянный музыкальный инструмент, представляющий из себя трубку с девятью игровыми отверстиями и двойной тростью. Он распространен у народов Кавказа. Для создания шумовых эффектов применяется *Lastra* – железный или медный тонкий гибкий лист длиной 1,5 м, шириной 70–80 см, подвешенный на специальную раму. Особо специфичным звучанием обладает *temple block* – ударный музыкальный инструмент, представляющий собой разновидность щелевого барабана. На Востоке его используют в ритуальных обрядах, распространенных на территории Китая, Японии, Кореи. Это инструмент округлой, слегка вытянутой формы, внутри полый, с глубоким разрезом.

Подытоживая все вышеизложенное, необходимо подчеркнуть, что ориентальные мотивы чрезвычайно важны в творчестве А. Бакиши, они играют значительную роль на протяжении всей его творческой биографии. Одни из них связаны с грузинским, «кавказским колоритом», другие – с еврейским, не чужды композитору и разнообразные фольклорные элементы испанского старинного пения, индийские песнопения и другие источники. В целом рассмотренные в работе сочинения демонстрируют три варианта обращения с ориентальным материалом:

1) обобщенно-колористические приемы, идущие от традиций воплощения Востока в произведениях отечественных композиторов, начиная от М. Глинки и А. Бородина, связанные с раскрытием содержания текстов («Три стихотворения Г. Лорки»);

2) новаторское переосмысление приемов строения, способов развития региональных национальных культур народов Кавказа (соната «Воспоминания о Грузии»);

3) экспериментирование с редкими, экзотическими инструментами и тембрами народов мира, используемыми в качестве сонорно-колористических красок в составе больших сценических работ (музыкальная мистерия «Полифония мира»).

Таким образом, характер ориентализма и способы использования музыкально-выразительных средств тесно связаны с жанром, содержанием, образным строем и идеей произведения.

Использованные источники

1. Бакиш А. Как я стал евреем // Знамя. – 2007. – №11 <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/11/ba9.html> (дата последнего обращения: 27.06.2017)
2. Вишневецкая Л.А. К вопросу типологии традиционной вокальной полифонии карачаевцев и балкарцев // Музыкальная наука в едином культурном пространстве. IV Международная интернет-конференция. – 2015. – №2.
3. Малиновская Н. [Вступительная статья] // Ф.Г. Лорка. Стихи и песни. – М., 1980.
4. <http://www.mignews.ru/news/culture/cis/music.html> (дата обращения: 27.06.2017).

The used sources

1. Bakshi A. How I became a Jew. // Banner. 2007. No. 11. <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/11/ba9.html> (date of last treatment: 27.06.2017)
2. Vishnevskaya L. A. To the question of the typology of the traditional vocal polyphony of the Karachai and Balkars. Musical science in the common cultural space. 1V international Internet conference. – 2015. – No. 2.
3. Malinovskaya N. An introductory article.// F. G. Lorca. Poems and songs. – M., 1980
4. <http://www.mignews.ru/news/culture/cis/music.html> (date of last treatment: 27.06.2017)

О. Пучева**The Eastern Origins Of Creativity A. Bakshi**

The work deals with the attempt of comprehension of Oriental origins and foundations of the innovation A. Bakshi. Despite the bright avant-garde thrust of his ideas and expand horizons of possibilities of musical art, the basis remains the Oriental flavor, characteristic melodies, ways of organizing musical material. The brightness of melos, musical awareness transform matter, giving it volume, vivid imagery and the characteristics of the characters.

Keywords: Oriental origins, sound-acoustic effects, games elements, dialectics, interaction, improvisation.