

Дайва Шабасявичене, Раса Васинаускайте

МУЗЫКА И ТЕАТР

Композитор
Фаустас Латенас



МУЗЫКА
И ТЕАТР



Издание Государственного академического театра
имени Евг. Вахтангова

Дайва
Шабасявичене

Раса
Васинаускайте

МУЗЫКА И ТЕАТР

Композитор
Фаустас Латенас

Издательство «Театралис»
Москва
2018

УДК 78.071.2(474.5)
ББК 85.313(4Лит)
Ш12

Координаторы проекта

Рамуте Рахлявичюте и Марина Тимашева

Перевод с литовского

Георгий Ефремов

Музыка и театр. Композитор Фаустас Латенас. М.: Театралис. 2018. – 276, илл.

Данная книга является переводом литовского издания о композиторе Фаустасе Латенасе на русский язык. В неё, наряду со статьями литовских коллег композитора, включены новые материалы, написанные российскими коллегами из Театра имени Евг. Вахтангова, а также участниками московских театральных постановок, оформленных музыкой Фаустаса Латенаса.

ISBN 978-5-902492-40-5

© Шабасявичене Д., тексты, 2018
© Васинаускайте Р., тексты, 2018
© Ефремов Г., перевод, 2018
© Осенева А.Б., дизайн, 2018
© Государственный академический театр
имени Евг. Вахтангова, 2018
© Издательство «Театралис», 2018

За возможность издать эту книгу для любителей и профессионалов театра на русском языке, сердечно благодарен коллективу Театра им. Евг. Вахтангова и, особенно, моему вечному спутнику в мире театра Римасу Туминасу, а также настоящему профессионалу театрального дела Кириллу Кроку.

Фаустас Латенас

СОДЕРЖАНИЕ

МУЗЫКА И ТЕАТР

Дайва Шабасявичене. Фаустас Латенас: «Я сочиняю музыку для жизни...»	11
Викторас Герулайтис. Музыка Фауста Латенаса	17
Дайва Шабасявичене, Раса Васинаускайте. Музыка как театр чувств	37
Фаустас Латенас. Посреди смеха и слёз	75

ГОВОРЯТ КОЛЛЕГИ

Актёр и режиссёр Альгирдас Латенас	110
Актриса Эльжбета Латенайте	115
Саксофонист Пятрас Вишняускас	118
Режиссёр Повилас Гайдис	122
Режиссёр Эймунтас Някрошюс	124
Композитор Аудрюс Бальсис	128
Композитор Антанас Кучинскас	134
Режиссёр Раймундас Банионис	140
Композитор Видмантас Бартулис	143
Композитор Гиедрюс Пускунигис	146
Композитор Альгирдас Мартинайтис	148
Режиссёр и художник Римас Дрежис	154
Актёр Юозас Марцинкявичюс	160
Актриса и режиссёр Альмира Грибаускайте	164
Режиссёр и актриса Нийоле Индрюнайте	166
Режиссёр и художник Виталиюс Мазурас	167

Актриса Эгле Габренайте	172
Режиссёр Рамуне Кудзманайте	176
Режиссёр Яна Росс	180
Режиссёр Лайма Адомайтене	181
Художник Адомас Яцовскис	186
Актёр Виктор Сухоруков	190
Режиссёр Юрий Бутусов	193
Режиссёр Павел Сафонов	197
Директор фестиваля «Балтийский дом» Сергей Шуб	199

ГОВОРЯТ ВАХТАНГОВЦЫ

Людмила Максакова	202
Сергей Маковецкий	204
Евгений Князев	205
Галина Коновалова	208
Владимир Симонов	209
Алексей Кузнецов	211
Анна Дубровская	212
Кирилл Крок	213
Римас Туминас	215
Дмитрий Трубочкин	221
Евгения Крегжде	223
Екатерина Крамзина	225
Юрий Красков	226

ИЗ ПРЕССЫ

Вида Бакутите. Композитор спектакля	228
Аста Пакарклите. Фаустас Латенас и его печально весёлое творчество	232
Даля Бальсите. Размышления на тему Латенаса	236
Рута Гайдамавичюте. Смыслы, которые мы придаём сами	239
Ева Рякштите. Тест для духовного снадобья по Фаустасу Латенасу	245
Аста Андриконите. Композитора Фаустаса Латенаса в театр привёл бунт	248
Гедре Каукайте. О душе	252

ФАКТОГРАФИЯ

Жизненные даты.....	258
Награды	258
Музыкальные произведения.....	259
Песни, песенки	261
Музыка к драматическим спектаклям.....	262
Музыка к спектаклям Вильнюсского кукольного театра «Леле».....	269
Музыка к спектаклям других кукольных театров	270
Музыка к фильмам.....	272
Творческие вечера и концерты.....	274
Библиография.....	275
Сокращения.....	275

1



МУЗЫКА
И ТЕАТР



Дайва Шабасявичене

ФАУСТАС ЛАТЕНАС:
«Я сочиняю музыку для жизни...»





Фаустас Латенас — лирик. В его музыке, например, в фортепианной, слышится поэзия, в ней различимы человеческие голоса. Он — минорен и при этом неподделен. Не раз он обмолвился, что тоска, постоянно ощущаемая в его сочинениях, природна, говоря иначе — эндогенна. Духовное усилие творца ярко выявляют его мысли о композиции «Движения Альбиноса»: «Психическое напряжение достигло такого уровня, когда ещё одно движение, и — помешательство. Массе не нужны альбиносы. Ты сам виноват в том, что таков, каков есть. До поры тебя, Альбинос, спасает вопль отчаяния. Но рано или поздно ты перешагнёшь этот рубеж напряжения. Ты обречён изначально. Ты никому не нужен».* Композитор, испытавший такое, неслучайно вот уже несколько десятилетий играет основную роль в театральной музыке. Ведь именно в театре, который выявляет, будоражит, провоцирует воображение, могут раскрываться самые непростые переживания. Возможно, поэтому Латенас, на рассвете творческой биографии придя в театр, так его и не покинул — даже избрал его главной землёй своего творчества. Для литовского театра пишут более тридцати композиторов, однако колорит музыки Латенаса всегда выделяется насыщенностью, его музыка эмоциональна, без назойливых интонаций, она очень образна. Откуда эта чувственная восприимчивость? Театровед Ирена Алексайте утверждает, что все применяемые Латенасом театральные средства теснейшим образом связаны со «спецификой драматургического материала, выявлением конфликтующих контрапунктов или их сочетанием со спецификой драматургического материала. Спектакли Латенаса открывают всё новые и новые музыкальные пространства, включая этот компонент как необходимый и чрезвычайно эффективный, обладающий собственной целью и предназначением».**

Фаустас Латенас — главный персонаж в мире современной театральной музыки; его предшественники Бронюс Кутавичюс и Феликкас Байорас, которые сформировали

* Фаустас Латенас, Движения Альбиноса, — Garso galerija, 2012: фестиваль «Молодая музыка» 11–15 апреля, сост. Эгле Гуджинскайте, Вильнюс: Союз композиторов Литвы, 2012, стр. 13.

** Ирена Алексайте, Достижения композитора Фаустаса Латенаса в литовском и мировом театре (рукопись), август 2013 г., архив государственного Вильнюсского Малого театра.

самостоятельный статус театрального композитора, надолго оторвались от театра, приоритетными для них стали иные жанры. Фаустас остался верен сцене. Парадокс: создавая поэтическую, лирическую, а иной раз даже меланхолическую театральную музыку, он возвысил этот жанр, отвоевал для музыки исключительное место в структуре спектакля и при этом лишил её элитарной выпренности. Для композитора важно быть услышанным как можно шире. Музыка в театре — как самостоятельный жанр — полноправно утвердилась в творчестве Латенаса.

Наравне со спектаклями, составившими золотой фонд литовского театра («Квадрат», «И дольше века длится день», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Гамлет», «Отелло» в постановках Эймунтаса Някрошюса и «Тут смерти не бывает», «Вишнёвый сад», «Улыбнись нам, Господи», «Ревизор», «Маскарад», «Мадагаскар» режиссёра Римаса Туминаса), в которых звучит музыка Латенаса, надо назвать и другие постановки, осуществлённые за последние годы на разных сценах Литвы. Без музыки Латенаса трудно представить себе не только творческий путь грандов нашего театра — режиссёров Туминаса и Някрошюса, — но и развитие кукольного театра: ведь большинство спектаклей Виталиюса Мазуруса создано сообща с Латенасом. Концептуальная, искрящаяся оригинальностью, творческой свободой и экспрессией, его музыка многое сделала для утверждения Литвы на театральной карте Европы.

Начавшееся в 1991 г. творческое сотрудничество Латенаса и Государственного Малого театра Вильнюса наделило знаком высшего художественного и профессионального качества всю деятельность коллектива в эту пору и — вместе с режиссурой Туминаса и сценографией Адомаса Яцовскиса — определило самобытную эстетическую направленность литовского театра, стимулировало важнейшие метаморфозы сценической мысли на несколько десятилетий.

Театральная музыка Латенаса — словно абстрактная живопись, шокирующая зрение, будоражащая эмоции. Для него важно лишь то, что возможно передать залу. Наверное, потому и сами постановщики, изредка пенявшие композитору на его повторы, тем не менее неизменно обращаются к нему как к некоему гаранту — мосту между сценическим языком и зрителем.

Вера в театр, почти как религия, сделала театральную музыку одним из краеугольных жизненных измерений Латенаса. Композитор, обретающий вдохновение в сценическом звуке, мог бы счесть тормозом для воображения разве что те спектакли, которые стилистически чужды его языку. Творя для сцены полифоническую музыку, он не брезгует контрастирующими сочетаниями, определённой эклектикой.

Выстраивая требуемую музыкальную драматургию, композитор выявляет и усиливает её кульминационные точки. Поэтому его творчество, как бы оно ни было

насыщенно и разнообразно, в каждом случае способно раскрыть конкретную тему, заговорить со зрителями на понятном для них языке.

Композитор не афиширует своего таланта. И его сдержанность для многих режиссёров очень удобна: создавая спектакль, они без особого труда приспособливают для своих целей музыку Латенаса, полную множества образов.

Латенас — трудоголик. Режиссёры не просто ценят эту его черту, но и пользуются ею. Почти в каждом спектакле, для которого сочинялась музыка, её звучит много, она распахивает необозримые образные миры. И любому режиссёру хочется усилить воздействие своих творений чувственной мудростью Латенаса.

Духовная красота в творчестве Латенаса реализует себя через гармонию. Вот почему его музыка позволяет увидеть контуры незримого мира. В последние годы, когда говорят о современной музыке, акцентируют необходимость присутствия нескончаемых поисков, даже наличия тупиков, без которых, якобы, музыка просто невозможна. Но Латенаса не занимает теоретизирование — он попросту творит и всегда остаётся самобытным.

Латенас — универсальный композитор. Помимо театра, он пишет инструментальную музыку, работает для кино, для хоров... Но признаётся: «Самое интересное и приятное — работать с музыкой, сочиняемой для театра. Так жизнь уже распорядилась, что театр мне очень близок, эта работа вызывает неизменный интерес — это командный творческий труд. С каждым спектаклем меняется режиссёр, а заодно и рабочие отношения. Сочинение серьёзной музыки — несколько иное. Тут всё решают внутренние процессы».*

Образы и творческий опыт композитор черпает из жизненных эпизодов, до предела насыщенных драматургией. Он любит смотреть, как мясник разделяет тушу, любит людей, которые излучают природную мудрость, любит базарную сутолоку. Ему нужны парадоксы.

Хотя по службе Латенасу положено носить костюм, обычно серый (как заметил один виленский виртуальный слушатель), его музыка не содержит ни тени серого цвета. Какие бы должности ни занимал, он прежде всего композитор. Даже стремясь «придать больше человечности всей этой системе, именуемой искусством и культурой», он максимальное внимание уделяет культуре звукового мира: «И в Евросоюзе мы удержимся, хотя будет непросто. Когда нынче шведы садятся петь, они поют по-английски, а не по-шведски.

Мне было бы очень больно услышать подобное в Литве. Но всё идёт к этому. И, наверное, это нам необходимо пройти. А потом опять вернёмся и опять будем искать старые песенники, собранные чуть ли не в советское время, когда ещё и я сам ходил

* Айсте Алманайте,
Универсальный
композитор, — 15 min
[интерактив], 13.02.2009

* Фаустас Латенас: Одна из важнейших целей — децентрализация культуры (радиопередача «Культура. Комментарии и беседы», ведущая Гайлуте Янкаускаене): www.bernardinai.lt [статья, просмотр 21.01.2015].

** Фаустас Латенас. Как вернуть участника на культурный рынок? (радиопередача «Культура. Комментарии и беседы», ведущая Эвелина Буткуте-Лаздаускаене), www.bernardinai.lt [статья, просмотр 21.01.2015].

*** Это произошло в концертном центре Павла Слободкина 2014.01.21. (Здесь и далее — прим. авт.)

**** Музыка композитора Ф. Латенаса порождена любовью к Богу и человеку, — Lietuvos rytas, 22.01.2014, доступ в интернете: kultura.rytas.lt/meno-pulsas/kompozitoriaus-f-lateno-muzika-randasi-is-meiles-dievui-ir-zmogui.htm [просмотр 21.01.2015].

в экспедиции и мы за старушками записывали их последние песни... И будем снова учиться петь по-литовски». * Когда в 2011 году Латенас был удостоен Международной премии Станиславского, он радовался не столько своему успеху, сколько тому, что этот факт удостоверял: «музыка в спектакле — очень важный компонент. Литовцы и здесь взломали первыми лёд». ** Литва уже три десятилетия славится особым профессионализмом театральных композиторов, а среди них Латенас один из самых главных.

Поставив с Туминасом множество спектаклей в Вильнюсском Малом и Театре им. Евг. Вахтангова, обретя известность не только в Литве, Латенас в 2014 г. подарил Москве авторский вечер***. В ожидании концерта Туминас сказал: «Великое молчание Фаустаса. Я рад, что в этой божественной тишине мы все его услышим».****

Готовя эту книгу, я беседовала с кукольником Римасом Дрежисом о явлении повтора в творчестве. Он вспомнил покойного скульптора Станисловаса Кузму, у которого с виду «всё одинаково», однако «всё одинаково интересно». Латенаса можно было бы сравнить с подобным «совершенством одинаковости». Для него важно не столько возникновение различных произведений, сколько нематериальное прочувствование зримого мира. Поэтому таким мастерам никогда не было нужды страшиться прекрасного. Как говорит сам композитор, создавший музыку более чем к трёмстам спектаклям, искусство возникает из любви к Богу и человеку.

Музыка Латенаса — и концертная, и написанная для театра — всегда притягательна. Это подлинная мелодическая магия, метафизика. Композитор особенно чётко к стилю спектакля, иногда кажется, что он мог бы и сам взяться за режиссуру. Творчество Латенаса стимулирует вольность сценического искусства, оно способно пере-
давать порывы, возвышающие душу.





Викторас Герулайтис

МУЗЫКА ФАУСТАСА ЛАТЕНАСА



«Разжалобил стольких, а смеешь смеяться», —
Так юность корила седого паяца...

Пятрас Вайчюнас

В прекрасном Зарасайском краю когда-то родился мальчик. Его брат, явившийся на свет тремя годами раньше, получил обыкновенное имя Альгирдас — так же звали и великого князя Ольгерда, а вот младшего сына родители назвали непросто: Фаустас; он родился весной 1956 года, 16 мая в местечке Дусятос, — а почему-то Фаустас... Годы рождения обоих братьев получили яркий исторический фон: весной 1953-го умер Сталин, зимой 1956-го некоторые деяния тирана были осуждены, а выжившие жертвы амнистированы. Как бы то ни было, творчество, деятельность и сами жизни обоих братьев стали зримо окрашены патриотизмом... Кстати, рождённые в такие годы, словно очарованные бесом, братья избрали какие-то фаустовские специальности: старший стал артистом, потом ещё и режиссёром, младший — композитором, мало того, композитором при лукавом театре...

Когда в Дусятосе родились братья Латенасы, городок над озером Сартай, у реки Швянтойи (Святая), населяло полторы тысячи человек (теперь не наберётся и восьмисот). Дусятос стоит на воде, вот и неудивительно, что тут корни двух офицеров-моряков: полковника морской пехоты США Альгимантаса Владаса Гарсиса (р. 1942) и командующего военно-морскими силами Литвы адмирала Кястутиса Мацьяускаса (р. 1961), а природные красоты подарили миру мастеров словесности — известного лингвиста Казимераса Бугу (1879–1924), поэтов Паулюса Ширвиса (1920–1979) и Фаустаса Киршу (1891–1964) — его имя и получил будущий композитор.

Все дети этого края слышали от отцов или дедов старую легенду о злом хозяине из городка Дусятос. Как-то к нему пришёл крепостной с красавицей-невестой. Господину девушка так понравилась, что он задумал отбить её. Жениху было предложено помериться силами в скачках на озёрном льду, — а девушка назначалась наградой победителю. Господин снарядил самых резвых коней, а у парня была только старая кляча, на которую он притащился в город. Непонятным образом бедняк победил. Хозяин страшно разозлился и велел высечь победителя. Однако в этот миг лёд под ногами господина треснул, и глубь его поглотила со всеми санями и скакунами.

С того происшествия — вымышленного или подлинного? — много воды утекло, не одно поколение выросло... Выросли и братья Латенасы, и оба один за другим покинули родной городок Дусятос. Старший отбыл в столицу, а младший, строго по ранжиру, — в Каунас. Правда, пришлось ему сперва окончить восемь классов Зарасайской средней школы имени Марите Мельникайте, и только тогда он смог поступать в Каунасское музыкальное училище имени Юозаса Грудиса. В этом училище Фаустаса обучал композиции сам Гиедрюс Купрявичюс. Интересно, что спустя каких-нибудь сорок пять лет оба одновременно получают национальные премии Литвы за достижения в культуре и искусстве...

В 1975-м Фаустас закончил «груодялку» (так было прозвано училище) и поступил в литовскую музыкальную Академию (тогда — государственную консерваторию ЛССР) на факультет композиции к бывшему наставнику Купрявичюса профессору Эдуардасу Бальсису. Здесь, видимо, надо сказать, что оба преподавателя были наиболее демократичными представителями композиторского сословия. И Купрявичюс, и Бальсис немало писали для театра и кино, однако, по словам самого Латенаса, не они на всю жизнь пробудили в нём великую очарованность театром, даже страсть к нему. В ту пору и другие видные литовские композиторы — Феликсас Байорас, Освалдас Балакаускас, Бронюс Кутавичюс — сочиняли музыку для театра. Такая музыка была для Фаустаса очень интересным, нестандартным объектом. «Театр вбирает тебя и поражает, будто вирус. Это словно компьютерная игра, вызывающая неизлечимую зависимость. Не следует забывать и то, что в каждой сфере успех побуждает к ещё большей заинтересованности».*

А театральный успех настиг Фаустаса молниеносно. Ещё будучи студентом четвёртого курса консерватории, он стал заведующим музыкальной частью Вильнюсского кукольного театра «Леле» и оставался там целых десять лет (1979–1989). Уже в 1981 году на фестивале театров Литвы он удостоился диплома за музыку к культовому спектаклю Эймунтаса Някрошюса «Квадрат». Факты красноречивы: в 1990–1991 г. Фаустас Латенас — директор театра «Леле»; 1991–1995 г. — заведующий музыкальной частью Государственного Вильнюсского Малого театра; 1995–1996 г. — директор Литовского национального театра драмы; 1996 г. — вице-министр культуры; 1997–1999 г. — консультант правительства по вопросам культуры; 1999–2005 г. — советник по культуре председателя правительства; в 1999 г. выиграл конкурс на должность директора Литовского национального театра драмы; 2000–2005 г. — руководитель Государственного Вильнюсского Малого театра; в 2005 г. — во второй раз стал вице-министром культуры; с 2006 г. — советник председателя правительства. Ещё — около года пробыл атташе по культуре посольства Литвы в Москве... От этой карусели высоких должностей кружится голова, но это — жизненная карусель парнишки из местечка Дусятос...

* Аста Пакарклите, Портрет. Фаустас Латенас и его печально весёлое творчество, — Lietuvos muzikos link, Nr. 13, доступ в интернете: www.mx1.lt/lt/classical/info/118 [просмотр 28.05.2015].

Но для любого художника его дело важнее всех высоких должностей. С самого начала творческого пути Фаустас шагает вдоль поля литовской музыки — и не устаёт шагать, благодаренье Всевышнему. Что значит это «вдоль»? А то, что Фаустас не поддаётся никакой сиюминутной конъюнктуре — ни идеологической, ни эстетической, ни стилистической, — и не покоряется моде. Он не традиционалист и не модернист, не рационалист и не авангардист. Но он — не безлик. Напротив, его музыка — очень яркая, она резко выделяется в толпе всех и всяческих «истов». Его узнаёшь сразу (а что делаешь, когда в толпе узнаёшь человека? Бросаешься радостно приветствовать его или делаешь вид, что не заметил. Если проявляешь радушие — сам таким образом выделяешься из толпы. А притворяясь не заметившим — сам становишься толпой). Одна ясновидящая (наверное, ещё в каунасскую пору) так и выложила Фаустасу: «Ты, дорогой сочинитель, есть и всегда будешь на десять лет впереди других». Так и случилось. Доказательства? Уже в училище им. Юозаса Груодиса он написал то, за что его спустя десять лет примут в Союз композиторов. А за сочинения, написанные после окончания консерватории, близко к Союзу не подпустили! Те произведения самобытного композитора были осмеяны, над ними измывались, их игнорировали, даже запрещали... Их просто называли: «не музыка».

Без ложной скромности напомним свою первую рецензию о творчестве Фаустаса. Она состряпана в 1980-м.

«Дипломная работа Латенаса, окончившего в этом году государственную консерваторию ЛССР — симфоническое полотно «Тревога» — словно обобщает студенческие годы молодого композитора. Есть ощущение, что автор скоро выберет новое направление. Большая часть студенческих работ раскрывала склонность Фаустаса к юмору, иронии и гротеску, окрашенным светлыми, грустными и даже болезненными интонациями. Это же относится к его сонатам для флейты, виолончели и фортепиано, к вокальному циклу на стихи Сигитаса Гяды. А дипломная работа (новая редакция — 1999 г.) показала, что композитору не чужды драматические и лирические настроения, что он хорошо освоил современные сочинительские техники, инструментовку.

Однако новое произведение Латенаса, продолжая настроения и стиль студенческих времён, заново нас возвращает в мир горького юмора и иронии. Гротеск, ирония и юмор, как известно, это не только злое и каламбурное осмеяние, а очень часто — обнажение трагического смысла. В литовской музыке это довольно редкое явление, и тем приятнее, что мы дождались активного и отважного заполнения такой лакуны.

Новое произведение Ф. Латенаса называется «Из рукописей Хелен Блинкявичене и поэтических тетрадей Пятраса Блинкявичюса» (по мотивам Юозаса Эрлицкаса). Это вокальный цикл, где голосу аккомпанирует трио: гитара, саксофон и аккордеон. Не удивительно, что автор обратился именно к творчеству Эрлицкаса. Этот молодой поэт

и новеллист недавно издал «Юморески», потрясшие многих нестандартным мышлением и оригинальным способом самовыражения, где болезненно весёлым тоном повествуется история несчастной любви Пятраса Блинкявичюса к Хелен Блинкявичене. Композитор выбрал четыре стихотворения, характеризующие этих двух героев. Таким образом, и произведение состоит из четырёх частей: «Тоска» (из Хелен Блинкявичене); «Серенада»; «Пойми» (из Пятраса Блинкявичюса); «Осенний мотив».

Первая песня — музыкальная характеристика Хелен: ленивая, тягучая мелодия и пошловатые, однако пронизанные какой-то человеческой (гуманистической) теплотой интонации аккомпанемента. В других трёх частях скулит, заикается, рыдает Пятрас Блинкявичюс. Латенас его характеризует нарочито банальными, ходульными, удручающе несмелыми, или, напротив, — несколько вульгаризированными, крикливыми интонациями. А в них регулярно врываются, будто подхваченные некими воспоминаниями, обрывки мотивов Хелен... Так что, поначалу можно принять это всё за диалог Пятраса и Хелен. Однако акустическая обманчивость этого «диалога» придаёт единому циклу некоторую мозаичность и разрушает его драматургическую цельность. Допустимо пометчать и об иных решениях этой «драмы», но это уже дело вкуса.

Кстати, довольно скоро рецензируемое произведение было включено в программу фестиваля «Музыкальная осень», организованного Союзом композиторов. Потом его долго не было слышно. Лишь спустя полтора десятилетия (такое нередко случается с музыкой Латенаса...) мы услышали «историю» Хелен и Пятраса Блинкявичюсов на авторском вечере Латенаса во время Вильнюсского фестиваля.

Возможно, теперь самое время кратко отозваться о нескольких сочинениях Латенаса — кстати, они записаны на компакт-дисках «Samba lacrimarum» (2006) и «...in extremis...» (2008). Как видно по датам, первого своего диска композитор дождался в... 50 лет. Но и этого бы не случилось, не прояви свой энтузиазм пианистка Даля Бальсите, дочь любимого учителя Фаустаса — профессора Эдуардаса Бальсиса. Латенас радовался: «Здóрово, что первый диск выходит к моему пятидесятилетию. Ведь к чему издавать то, что за ненужностью станет потом пылиться на полке. Если выбраны для записи именно эти сочинения — значит, они проверены временем и достойны внимания. Пусть их слушают те, кому наскучивает серьёзная академическая музыка, — главное, чтобы исполнителю нравилось их играть».* На замечание, что в большинстве произведений он использует стилизованные ритмы разнообразных танцев Латинской Америки и нередко сочетает их с ностальгической, иногда подчёркнуто иронической мелодикой, и на другой вопрос, почему он так часто применяет танцевальный ритм, композитор отвечает: «Наверное, это своеобразный провинциализм. Почему-то литовцам близки латиноамериканские ритмы: самбы, румбы, ча-ча-ча, они нам кажутся очень красивыми. А если

* Здесь и далее — цитируется упомянутая ранее работа Асты Пакарклите

серьёзно, эта музыка «запала» в меня ещё с тех времён, когда я учился играть на аккордеоне в музыкальной школе. У преподавателя было множество разных латинских нот. Тогда это представлялось совершенно непонятным и не освоенным островком музыки».

Когда в цитированном интервью Аста Пакарклите спросила, нет ли в названии компакт-диска «Samba lacrimarum» («Самба слёз») намёка на то, что от себя никуда не убежишь, и можно ли утверждать, что в этом названии отражено всё творчество Фаустаса Латенаса — печально весёлое или весело печальное, он ответил: «Думаю, что да. Самба — это праздник, фиеста, а в жизни этот праздник фиесты сменяется слезами. Праздник очень краток, но мы его помним всю жизнь. Это радость сквозь слёзы. Каждый человек может воспринимать название по-своему, в зависимости от своих переживаний и мировоззрения. Возможно, это и своеобразная перекличка с профессором Эдуардасом Бальсисом. Он тоже любил латиноамериканскую музыку, очень профессионально использовал её элементы». На этом диске — камерные опусы из раннего творческого периода Латенаса. Я уже упоминал, что его ранние сочинения не были признаны благодаря нестандартному музыкальному языку, «мешанине» жанров, «примитивных», открыто танцевальных и маршевых ритмов, и уймы других, вполне нормальных для нормального человека вещей.

Посмевшийся, спустя некоторое время, обнародовать неприкрыто проникновенные, чувственные вещи, основанные на «трезвучиях» и «терциях», он вновь станет экстремистом — на фоне авангардной и псевдоавангардной литовской музыки... Но мы начнём не с первого компакт-диска. И с не латинских ритмов. Иногда невредно придерживаться хронологии.

Четыре прелюдии для фортепиано (1976–1978) — характерные пьесы, написанные ещё в студенческие времена. Сбивчивые настроения, их калейдоскопически ломкие образы — будто пёстрые листки из юношеского альбома. Первая прелюдия могла бы стать образцом хрупкого литовского импрессионизма, — хотя вспышка драматизма и кульминационная волна в центральном эпизоде звучат отголосками более новой стилистики. Вторая сразу же привлекает внимание распахнутым, как у Листа, началом, словно шагнувшим из фортепианного «123-го сонета Петрарки» — со всей его мелодикой, гармонией и фактурой... Однако вскоре обнаруживается и своеобразный, острый мелодический поворот. В центральном эпизоде, когда постепенно — джазово, полифонически — разражается ураган, мы втягиваемся в некий танец на руинах сонета, но зеркальная реприза всё возвращает к чистому изначальному оазису... Третья прелюдия начинается многократным (*ostinato*) повторением тревожного мелодического оборота, но ему отвечает нежный хор аккордов. В центре пьесы — по-латенасовски вальсирующий эпизод, ведущий к репризе

с тонкой насмешливо-категорической финальной репликой. В четвёртой прелюдии «гусельное бряцание» фортепиано переплетается с гирляндами аккордов, капелью пассажей и нежными аккордными мелодическими тезами. В середине прелюдии фольклорная «гусельность» нарушается сдержанным припадком беспокойства и злобы, однако в коде всё неминуемо подхватывается и уносится вдаль замирающим журчанием...

Соната для флейты и фортепиано (1977) создана ещё в студенческую пору, на втором курсе. Как и положено сонате, произведение состоит из трёх частей. Но вот финал автором назван... «Маршем дураков». Первая и последняя части сонаты полны неожиданными контрастами и шутками, поэтому они предстают калейдоскопическими, мозаичными. Фламенко сменяется совершенной разнузданной мелодией, затем слышится *fugato à la Бах*, внезапно прерываемое эффектной звуковой лавиной, а гротескно трескучий марш завершается озорной темой. Обычно вторая часть — лирический центр сонаты, а тут среди всех сногшибательных «шалостей» — музыка боли и глубинного сарказма. Автор об этом своём сочинении сказал так:

«Сонатой для флейты и фортепиано, как и некоторыми другими вещами, я хотел расшевелить публику. Но тогда это было непривычно. Всё-таки смех удалось спровоцировать, как бы люди ни старались его скрывать и сдерживать. Я сочинял композиции *à la Piazzolla*, но критики это «списывали» как творческую профанацию. А теперь Пьяццолла очень популярен».

Кстати, Астор Пьяццолла, создавший в пятидесятых годах то, что называется *puevo tango*, стал в Аргентине злейшим врагом для большинства поклонников традиционного танго. Наиболее рьяные даже пытались с ним физически расправиться. Но вот уже несколько десятилетий, как танго Пьяццоллы сделали просто невероятно популярными. Его музыку превозносили (совершенно искренно!) лучшие музыканты мира: Мстислав Ростропович, Гидон Кремер, Даниэль Баренбойм, Йо Йо Ма, «Кронос-квартет» и множество других. Что подкупило их? Интеллектуализм танго Пьяццоллы, его простая сложность и безумная раскованность. Кремер сказал: «В музыку Пьяццоллы я просто влюбился. Она заставляет забыть рутину и утраченные иллюзии. Я в неё верю, ибо в ней — отблески мечты о лучшем мире». Нужны ли ещё комментарии и намёки?..

Соната для виолончели и фортепиано (1978) — сочинение третьекурсника консерватории. Три части звучат без перерыва, и это значит, что произведение очень цельно. Вот чудесная тема виолончели, чередование жалобных интонаций, в гармонии — акцентированные диссонансы как символические знаки дискомфорта и разрушения, вот «скитальческое» фортепианное остинато и виолончельные насмешки высокого регистра... Вот неожиданный ритм хабанеры во второй части (эй, что там звучит в фильме «Канонада»,

музыку к которому написал Бальсис?..), и теперь партии виолончели и фортепиано равноправно соседствуют в «жизненной мясорубке». Поэтому вступление к третьей части — словно скулящий шёпот прибитого щенка, разрастающийся до плача-протеста. И, наконец, в коде смешиваются темы всех частей и финал увенчивается безнадежными конвульсивными ритмами иной хабанеры...

В том же году написана и Соната-рондо для альт-саксофона и фортепиано. Видимо, тогда и зародилась плодотворная дружба Фаустаса Латенаса и Пятраса Вишняускаса. Соната-рондо (вновь благородный классический жанр, но ею обычно завершается какая-нибудь моцартовская или бетховенская симфония, это не отдельное произведение) — лиричная и хлёсткая, прекрасно сочетающая изысканную классическую форму и джазовую импровизацию. Кстати, оригинальна и сама форма сонаты: возникает нехарактерное для этого жанра вступление, сильно расширен центральный эпизод, становящийся полем развития всех тем произведения, его лирической и скерцовой частей.

В небольшом фортепианном введении понемногу выявляется джазово-остинантная формула ритма в стиле буги-вуги. На её фоне саксофон играет очень подвижную, несколько шаловливую главную тему импровизационного характера (рефрен). Она контрастирует с более спокойной, напевной побочной темой. Неспешное развитие обеих тем, когда доминирует фортепианная партия, в сонате соответствовало бы фазе развития сюжетов, а в форме рондо — рефренной части, кружению эпизодов с кульминационными подъёмами и спадами. Срединная часть — лирический, латенасовский вальс-*scherzo*. Этот вальс звучит вперемешку с озорными эскападами, — 1978-й всё ещё был для нас годом буги-вуги... Репризу вновь начинает фортепианное вступление, а кода — будто коктейль из обеих тем, завершающийся внезапно оборванным промельком мотива побочной темы.

Трио «Взгляд из окна восьмого этажа» (1981) посвящено первым исполнителям — Бальсите (фортепиано), Аудроне Шарпите (скрипка) и Альбертасу Шивицкису (виолончель). Названия его частей: «Горизонт», «Балкон», «Небо». Произведение начинается кратким фортепианным вступлением, в котором звучит отрывок стилизованной музыки Мишеля Леграна. Может быть, это проявление тоски по лучшей жизни? Или отзвуки этой мелодии прозвучат в финале? Ибо по завершении вступления начинает клубиться будничная серость. Горизонт распахивается под «гусельное» всхлипывание фортепиано и далеко отстоящих друг от друга скрипки и виолончели. Их унисон, не всегда чистый и не всегда унисон, рывками прочерчивает унылую линию горизонта.

В «Балконе» разворачивается драма. Поначалу фортепиано намечает примитивный траурный марш. Через некоторое время неожиданно на него «громоздится» квази-испанское танго скрипки и виолончели. Так формируется уже не двухслойная, а двухжанровая партитура.

В «Небе» фортепианное *arpeggio* и скрипка, поддержанная трепетной виолончелью, исполняют мелодию жалобы. В коде господствует гул глиссандо, созданный кластерами фортепиано и вибрацией виолончели, в мареве которого скрипка, а затем и фортепиано начинают кого-то звать, переходя на азбуку Морзе, а виолончель карабкается всё выше, выше, пока не остаётся ни горизонта, ни балкона, ни самого неба...

47 микроигр и трёхголосная fuga (1981) — цикл из двух частей. В первом «тайме» совершаются 24 отдельных «игры» — короткие (две ноты, такт) и лаконичные, но выразительные сочетания характерных мелодических, гармонических, ритмических интонаций. У каждой из них своё имя, определяющее настроение, ситуацию, предмет, явление: Точка — Мечта — Тайна — Траурный марш — Потерянная вещь... Постоянство — Нежное дуновение... Просьба — Сверкание в глазах — Дурная песня и т. д. С 25-й микроигры начинают группироваться по две, три, четыре... Последняя «игра» вбирает отголоски всех предшествующих. Тема трёхголосной фуги, составленная из интонаций, ранее слышанных микроигр, является многосложной и многослойной. Из мелодического, гармонического, ритмического и фактурного материала микроигр формируются и музыка подтем, и интермедий. В репризе тема и интермедии звучат в перевёрнутом виде. В коде (*largo*) тема предъясняется укрупнённой и как бы разомкнутой, восхождение к кульминации достигается канонадой аккордов по всей клавиатуре, и в завершении — симфоническое *fff*. Тогда, в последнем такте, всё, что было, словно прерывает реплика *pp*. Точка.

«... In extremis...» для струнного квартета (1982) — одночастная пьеса интимного характера. Её мотто определено названием, которое можно было бы расшифровать так: «... час конца, когда нежно произносишь последние слова, понимая, что потом уже никогда ничего не вернёшь...». Пьесу обрамляют вступление и его модифицированный вариант в финале. Миниатюрные эпизоды вступления — бетховенская хоральная каденция, вагнеровская фигура скрипичного группетто, чайковская аккордная секвенция — могут быть восприняты как выражение неминуемого расставания. Последняя часть пьесы — волнующе простой, даже немного сельский (из Дусятоса) вальс. Он проявляется осторожно, он хрупок, постоянно прерываем паузами, отмечен неприкрыто наивной мелодикой и полон внутреннего драматизма. Исполнив свою роль, вальс всё медленней звучит, всё тише... пока со струн инструментов не осыплются последние отзвуки главных мотивов. Вот ещё больно взлетающая нота, ещё хоральная каденция. А затем — лишь крупницы вальсового ритма и мелодии. И дверь, захлопывающаяся посреди слова.

Соната для скрипки и фортепиано (1983) выделяется из других сочинений этого жанра структурой и эмоциональным наполнением. Тут не слышны легкомысленные танцевальные ритмы, показная сентиментальность, калейдоскопическая игра контрастов и юмора. Музыкальный язык тут — более рафинированный, абстрактный

и несколько более «обязывающий», однако он так же экспрессивен, ярк и богат. Соната состоит из двух частей. От первой веет холодом, она содержит грозный, разрушительный заряд. В её начале — гибельно демоническое фортепианное введение. Её полный контраст — «плотью и духом» порождённая мелодия, исполненная в сериальной скрипичной технике. Диалог с собой? Тот же и всегда новый. А потом, ах, эти импрессионистские звучания! Тут же порицаемые рационализмом XX века.

А в финале — совершенная простота и прозрачность берут и тают в тишине...

Вторая часть — окрашена печалью, но озарена стройностью, согрета красотой мелодии. Рывание скрипки сопровождается удивительной гармонией. О чём это рывание, кто кого оплакивает? И потом эти бархатные нон-аккорды — нежные как воспоминание. О ком? И почему они перерастают в горькую интонацию похоронного марша?

«Хотелось приблизиться к идеальной простоте, которая не разрушает изнутри. Были, правда, и такие композиции, где я соединял вещи, деструктивные по своей природе. Но финал должен был стать гармоничным, как кода. Я никогда ничего не оставлял разрушенным».* Завершение сонаты зримо подтверждает эти слова композитора.

Когда зимой 2014 г. в Москве проходил авторский вечер Латенаса, в контексте этого произведения я назвал Фаустаса Малером литовской камерной музыки. И тут же прибавил, что всё-таки он — самый подлинный Латенас. Москвичи с этим не спорили. В названии «Самбы слёз» («Samba lacrimarum», 1985) для скрипки и фортепиано закодирован эмоциональный контраст: самба — огненный бразильский танец, слёзы — проявление грусти. Непрерывный ритм и трезвучная гармония придают этому сочинению почти эстрадный тон. Это даже не пьеса, а просто песня для скрипки и фортепиано, откровение, страстный и бурный выплеск. Очень концертный, эффектный и при этом достаточно сложный опус.

Пасадобль для альта и фортепиано (1988) — одно из самых испанских сочинений Фаустаса, где острый ритм великолепно сочетается с литовским лиризмом. Непривычный колорит этому произведению придаёт довольно редкий, незатёртый тембр солирующего альта — в его звуке как будто сокрыто чувство одиночества и неизъяснимо глубокая печаль. Осторожно вступивший альт формирует тему и привлекает фортепианные аккорды — они принимаются бравурно отбивать ритм пасадобля. Поверх этого ритма взмывает и парит лирическая тема альта. Обе партии активно развиваются, и, наконец, фортепианные аккорды начинают репризу. Теперь понимаешь, что их неотступная формула — это контур иногo, старинного испанского танца: чаконы. В репризе альт, вроде бы, тот же, что и во всём пасадобле, но проявляется он как-то испуганно. Что стряслось? Вопросов больше, чем ответов. Альт и фортепиано со всеми своими шалостями — здесь это теза и антитеза. Какая из них таится во мне? Вокруг меня?

* О театре, музыке и тишине: с композитором Фаустасом Латенасом беседует Раса Васинаускайте, — 7 meno dienos, 24 марта 1995 г.

Пасадобль мне напоминает Чехова — изображаемую им мещанскую жизнь. Кстати, интересно, почему такой огневой танец отдан не паганиниевской скрипке, а байроническому (чайльдгарольдовскому) альту?

Струнный квартет № 2 «Светлой памяти» (1986), — по словам самого композитора, эта музыка посвящена светлой памяти всех добрых друзей, которые эмигрировали из Литвы; светлой памяти всех счастливых мгновений, которые пришлось испытать; светлой памяти всех близких людей, которых уже нет в этой жизни. В эмоциональном, красочном одночастном произведении радостные мгновения будто проиллюстрированы звуками, разнообразные картины разворачиваются перед слушателем как альбом с цветными снимками. Название опуса настраивает на возвышенное размышление (слияние с прошлым часто облагораживает наше сознание, озаряя его чистой печалью), однако пафос тут — земной, без натужного драматизирования. Это — воспоминание-улыбка, воспоминание-благодарность. А едва слышная горькая нотка — нежна и ненавязчива, словно мимолётная ностальгия, сопровождаемая тихим вздохом.

Светлые воспоминания — это сфера лирического чувствования. Лирикой порождены мелодии и гармонии квартета. Однако лирика бывает разной: легкомысленной и игривой, унылой и драматичной, болевой и трагической, светлой и ласковой... Какую именно выражает музыка квартета, мы ощущаем сами. Разве не об этом нам шепчут и наши собственные — настоящие и прошлые, желанные и неожиданные — воспоминания?

«Agnus Dei» для двух солисток, смешанного хора и органа создан в 1990-м, будто в предчувствии трагических событий 13 января. Характерные для этой последней части-реквиема спокойствие, умиротворённость и даже покорность тут перерастают в драматичную кульминацию, соединяющую моление «Agnus Dei» с литовской народной песней и отрывками из писем апостола Павла. В произведении используется традиционный текст о раскаянии: кары достоин любой, но её суровость исходит из дел наших. «Agnus Dei» — как начало и конец, меж которыми — грехи людские. Но в сочинении Фаустаса мы слышим не традиционное покаяние, а крик о помощи. Это не робкая просьба трепещущей твари — просит весь народ, очень эмоционально, сквозь рыдания... Впечатление — потрясающее! В таких случаях хорошо понимаешь, что прививать и проповедовать литовское начало — это не значит сочинять музыку, насыщенную фольклорными специями. Восточный колорит «Agnus Dei» ничуть не мешает осознавать себя, тем более, что в помощь ему — ненавязчивые интонации литовской народной песни.

Таковы и «Двенадцать взглядов на младенца Фауста», это музыка не специально написана для театра — но это музыка, которая по природе своей театральна. Она — будто настоящее повествование, очень часто приводящее к тому, чем оканчиваются все талантливые или гениальные трагифарсы, — смехом сквозь слёзы. Камерные

инструментальные сочинения Латенаса могут быть услышаны как небольшие музыкальные спектакли, в которых у каждого музыкального жеста есть определённое, часто лишь автору понятное значение. Композитор не страшится банальностей или явных музыкальных реминисценций, головоломных гипертрофированных кульминаций или провоцирующих сближений — когда после твиста возникает эпизод, достойный пера Баха, а мелодия *à la Piazzolla* завершается каденцией, словно явившейся из эпохи Бетховена. Он убеждён, что «для кодирования внутренней воли не обязательно расставлять много нот, не нужно много или заумно говорить. Всё можно сложить и вложить в обычные, знакомые понятия, в простую гармонию». С другой стороны, сам композитор свой творческий стиль склонен называть «постсоцреализмом» или «постреализмом», а ярчайшей его чертой видит особую способность к гипертрофированию состояний (радости, грусти, сарказма и т. д.). Но... «Моей музыке, как и музыке вообще, не нужны пояснения. Вы либо чувствуете её, либо нет». Так говорит тот самый Пьяццолла.

Музыкальный театр Фаустаса Латенаса

Вообще говоря, этот театр оперирует средствами выражения, присущими музыкальному искусству. А они, если не безграничны, то очень широки и очень глубоки. Правда, я не решился бы слепо принимать на веру, слушать и воспринимать т. н. «музыкальных персонажей» в инструментальном творчестве. Верю Отелло в опере, но с трудом «вижу» и «слышу» его в симфонии. Однако могу глубоко прочувствовать Чайльд-Гарольда лорда Байрона и «скитаться» с ним по симфонической Италии Гектора Берлиоза...

Не одни лишь композиторы-романтики насоздавали множество таких «музыкальных персонажей» в своих симфонических поэмах и фортепианных пьесах... Ведь это — «Тиль Уленшпигель» или «Дон Жуан» Рихарда Штрауса, «Фауст» Ференца Листа, «Флорестан» или «Эвсебий» Роберта Шумана... А «Дьявольская трель» Джузеппе Тартини, «Давид и Голиаф» Иоганна Кунау, «Жаворонок» Йозефа Гайдна и т. д. Ну что ж. Музыка способна великолепно проиллюстрировать и жаворонка, и кукушку... Музыка способна создать и звуковой символ какого-либо персонажа, то есть, героя или действующего лица литературы, драмы, мифа, живописи, скульптуры, архитектуры, а чаще — символ типического героя. Это — неоспоримо, хотя издавна, лет уже двести об этом жарко спорят.

Так же горячо спорят о способности музыки быть театральной, кинематографической. О её возможностях как участницы процессов синтеза искусств. Но и тут, наверное, можно спорить о масштабе театральности, а не о самом подобном свойстве музыки.

Вместе с XIX веком пришла пора, когда одному виду искусств сознательно навязывались качества другого искусства: поэзии — музыкальность (певучий ритм, фонетическая звучность, постоянство рифм и т. п.); музыке — живописность (тембральная красочность, рельефность мелодических линий); изобразительному искусству — контуры музыкальных форм (вспомним «фуги» в живописи и гениальные «сонаты» и «сонатные циклы» Микалоюса-Константинаса Чюрлёниса). Можно спорить о результатах, о принципах и достижениях подобного «синтеза искусств», но нельзя пренебрегать таким искусством и осуждать попытки воссоздать его. Невозможно также отрицать итоги подобных попыток: обнаружилась новая разновидность «синтетической музыки» — «программная музыка» и такие её корифеи мирового уровня как Ференц Лист, Роберт Шуман, Феликс Мендельсон, Рихард Штраус, Клод Дебюсси, Оливье Мессиаен... Со всеми своими театральностями, литературностями, «музыкальными персонажами»...

Фаустас Латенас — из тех, кто не только творит прекрасную, магическую музыку для театра, — он один из немногих, кто создаёт очень театральную музыку. Именно за это его жестоко критиковали. С театрами и вообще с театром Латенас познакомился в консерватории — там он сопровождал будущим актёрам на занятиях по сценическому движению. То знакомство завязалось на первом курсе, в 1975-м. Через год режиссёр Ирена Бучене пригласила Фаустаса в профессиональный театр. Его крещением была музыка к детскому спектаклю «Питер Пэн», затем он писал музыку к радиопостановке Бучене «Много или мало», к «Утиной охоте» в Академическом театре. Сегодня Латенас — автор музыки более чем к 300 спектаклям! Трудно будет назвать их все. Наиболее значимые — постановки режиссёров Эймунтаса Някрошюса и Римаса Туминаса в различных театрах Литвы, Исландии, Финляндии, Москвы: «Пирсомани, Пирсомани...»; «И дольше века длится день»; «Дядя Ваня»; «Гамлет»; «Макбет»; «Вишнёвый сад»; «Улыбнись нам, Господи»; «Маскарад»; «Мадагаскар»; «Ревизор»; «Евгений Онегин»... За музыку к драматическим спектаклям композитор получил несколько десятков премий и дипломов на театральных фестивалях Литвы и Прибалтики, статуэтку св. Христофора. В 2000 г. он удостоился российской театральной премии «Чайка» за музыку к спектаклю Туминаса «Играем... Шиллера!» в театре «Современник», а в 2012 г. — престижнейшей Международной премии Станиславского. Латенасу первому эта премия была присуждена за музыку к спектаклям.

Кстати, по этому поводу могу сказать, что Фаустас — не только продуктивнейший композитор современного театра, но и один из ярчайших представителей искусства, прославляющих имя Литвы. В последнее время, не без помощи Бальсите, редактора большинства его произведений, камерное творчество Фаустаса Латенаса переживает ренессанс. Ему аплодируют залы всего мира, его играют квартеты им. М. К. Чюрлёниса

и «Art Vio», трио «Fort Vio», виолончелист Давид Герингас, оркестр «Виртуозы Москвы», другие выдающиеся литовские и зарубежные исполнители.

Неудивительно и то, что ещё в 1989 г. на XI Международном конкурсе электроакустической и шумовой музыки им. Луиджи Руссола в Варезе (Италия) он удостоен звания лауреата за произведение для саксофона (опять Вишняускас!) фонограмму «Альбинос-2». В 1994 г. на Международном конкурсе им. Витольда Лютославского в Швеции он получил почётный диплом за «Четыре прелюдии для фортепиано» (те самые — студенческие!). В сезоне 2002–2003 гг. ассоциацией LATGA Латенас был признан автором года.

Ну а театр привлекал Фаустаса всё сильнее — хотелось писать не только музыку к спектаклям. На пятом композиторском курсе он даже поступал на актёрский факультет — в русскую группу, поскольку другой в тот год не было. Однако обучаться нескольким профессиям сразу было запрещено «плановой» советской системой — надо было сначала закончить один факультет, отработать два года «по распределению» и тогда уже пробовать снова... Так и остался Латенас «просто» музыкантом, зато — одним из лучших литовских театральных композиторов. «Это первое соприкосновение с театром как бы само направило моё творчество по совсем другому руслу, не туда, куда стремились настоящие композиторы. Так что я благодарен судьбе и режиссёру Ирене Бучене за то, что оказался в театре и что я в нём до сих пор [...]».*

В этой своей «театральной музыке» композитор до сих пор находит и кое-что для собственной оригинальной музыки. Например, для популярнейших и лучших своих сочинений — струнного квартета «Светлой памяти», «Agnus Dei» для смешанного хора и органа, «Литовского Иерусалима» (Еврейской кадрили) для трубы и струнного оркестра (1997). Почему так происходит? «Потому что театр обладает странной особенностью — хорошая музыка всегда звучит по окончании спектакля. В неё вкладываешь всё, слушать её надо пять или шесть минут, однако в «Гарольде и Мод», к примеру, едва звучат финальные аккорды, тут же опускается занавес, слышатся аплодисменты, и музыка обрывается. Вот и хочется эти «оборванные» куски использовать, чтобы они не пропали...»

Так же было, например, и с гениальной, на мой взгляд, музыкой к гениальной пьесе Григория Кановича и гениальному спектаклю Туминаса с гениально в нём игравшими Гедиминасом Гирдвайнисом, Сигитасом Рачкисом и светлой памяти Витаутасом Григолисом и Витаутасом Шапранаускасом «Улыбнись нам, Господи», — за эту музыку композитор в 1995 г. получил «Христофора». О процессе создания музыки тогда рассказал сам автор. «Раньше я читал пьесу, отмечал места, в которых должна была бы, по моему мнению, звучать музыка, обсуждал их с режиссёром. И писал специально для этих мест. А теперь — получаю материал, прочитываю и откладываю в сторону. Ищу звучание спектакля, его темы. Кановича мог бы и вовсе не читать — тема была ясна, оставалось только

* Здесь и далее — цит. О театре, музыке и тишине: с композитором Фаустасом Латенасом беседует Раса Васинаускайте, — 7 meno dienos, 24 марта 1995 г., стр. 6–7.

раскрыть, выразить её. Помню, я тогда всё ждал просветления, озарения свыше. Знал, что выдумывать, конструировать бесполезно. Тут не может быть домысла, но лишь откровение. Я не хотел, чтобы стало похоже на мюзикл по «Тевье-молочнику», но чтобы звучали скрипки. Звучали черты этого народа, его интонации. С Пятрасом Вишняускасом мы думали о саксофоне. Вообще, он — соавтор моей идеи и её воплощения, — уникальный и как музыкант, и даже как актёр. Судьба так решила, что мы уже много лет вместе и помогаем друг другу. Когда мы записали окончательный вариант, всё тревожились, как его примут — режиссёр, зрители. Римас Туминас, услышав музыку, просто просиял [...]

Я и сам всегда, если идёт «Улыбнись нам, Господи», бываю в театре. Жду его, потому что мне хочется видеть Гедиминаса Гирдвайниса, Сигитаса Рачкиса, Витаутаса Григолиса, Витаутаса Шапранаускаса. Уже, кажется, я мог бы и сам всё сыграть, потому что почти наизусть помню их тексты, знаю ошибки, вижу, как меняются, пульсируют шлифуемые роли и сам спектакль.

В нём есть что-то странное и потому притягательное. И каждый в нём находит то, что ищет: хочет смеха, находит смех, хочет вспомнить своих родителей или всю жизнь, своё пожарище, как говорит Авнер, — обретает пожарище... Так и в музыке. Я долго думал, какая она должна быть. И, слушая еврейские песнопения, я вдруг вспомнил литовский мотив. О том, что песнопение было о ниспослании мира, — я узнал только позже... Случайно. Я верю случайностям».

Из той темы, из той идеи через два года родился волнующий и ностальгический «Литовский Иерусалим» (Еврейская кадрили) для трубы и струнного оркестра, который на премьере в Вильнюсской ратуше потрясаяще исполнил легендарный Тимофей Докшицер (один из лучших советских трубачей, поселившийся в Литве) и Литовский камерный оркестр.

«Музыка для театра всегда была каким-то живительным сквозняком для моего академического творчества. Это был такой островок, где позволительно реализовывать самые радикальные, банальные и сомнительные мысли, ибо на сценическую музыку всегда смотрели снисходительнее. Эта обретенная вольность и небоязнь поиска позволили свободно взглянуть и на собственное академическое творчество. Кстати, этого академизма в моём багаже становится очевидно меньше. Я всегда мечтал, чтобы музыка звучала, не пропадала впустую, а делать музыку «от фестиваля до фестиваля» я не хочу. Театральная музыка всё же где-нибудь звучит почти ежедневно. Так что мои творческие амбиции вполне удовлетворены. Меня всегда изумляло извращённое, укоренившееся ещё в советские времена убеждение, будто профессия композитора — это своеобразная синекура. Нет. Чтобы творить, ты должен быть или богачом, или иметь посторонний источник дохода. Для меня творчество — хобби, любимое дело на досуге».*

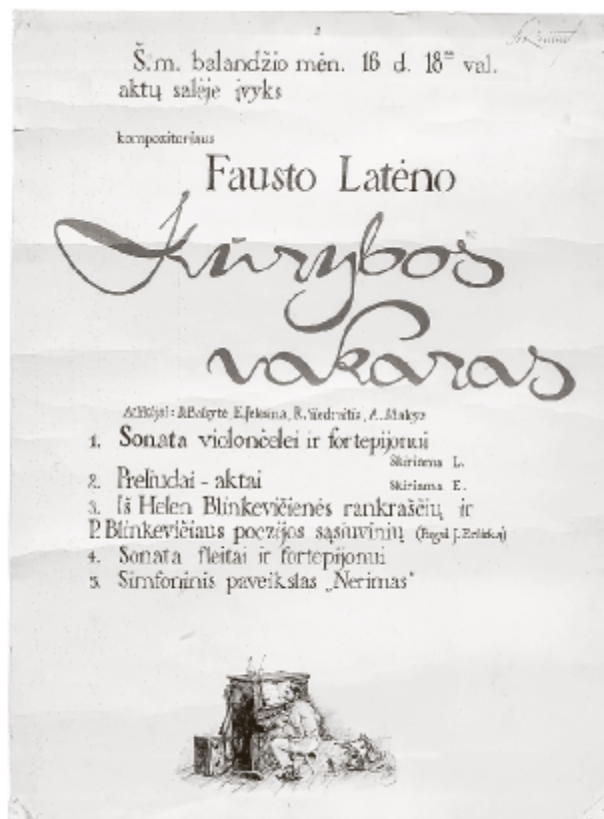
* Аста Пакарклите, Портрет. Фаустас Латенас и его печально весёлое творчество, — Lietuvos muzikos link, Nr. 13, доступ в интернете: www.mx1.lt/lt/classical/info/118 [просмотр 28.05.2015].

Было время, когда Латенас играл на синтезаторах, применял додекафонную, серийную, алеаторную технику. Но ведь всё это — не жизненно! И не случайно одним из его любимейших композиторов был тот, кто быстро «раскусил» чёрствость авангардного рационализма и начал использовать свободную додекафонию, кто быстро заскучал по таким интонациям и гармониям, которые, пусть и сильно модифицированные, всё же были выразителями естественно сформировавшихся чувств и настроений или хотя бы напоминанием об этих настроениях и чувствах. Этот композитор — Альбан Берг. После атональной оперы «Воцтек» (1917–1921) он написал близкий неоромантизму Концерт для скрипки с оркестром «Памяти ангела» (1935) ...

Традиционные мелодические интонации, лады и гармонии складывались веками. Человек выстраивал их, чтобы наслаждаться. За столетия сменялись нормы и представления о красоте, а с ними — интонации. Это формирование началось ещё в античной Греции. А в средневековой Европе, в этой мешанине народов и племён, где битвы между христианством и язычеством стали формой культурного обмена, происходил также обмен интонациями, — и примерно с XIV века они стали общими. Но и после победы христианства народы не изменили своим интонациям, — те просто перелились в народные песни. В XVI–XIX столетиях было много новаторов, бунтовщиков, даже революционеров (Франческо Ландини, Джезуальдо да Веноза, Джулио Каччини, Антонио Вивальди, Доменико Скарлатти, Людвиг ван Бетховен, Берлиоз...), но самих основ — интонаций, генетического кода красоты — они не подорвали. Эти интонации были заглушены Первой мировой войной. Потом они вновь очнулись — например, в творчестве Пуленка. В годы Второй мировой войны они испытали ещё больший удар. А когда человек призвал для «изготовления» музыки электричество, стало казаться, что всё, это конец. Но те интонации ещё живы. В Литве было поколение, которое их сильно помяло, но... сейчас этому поколению уже восемьдесят. В семидесятые годы XX века настал покой. До самого Горбачёва. А с ним пришла и подняла голову новая генерация, которая сразу попробовала с треском и криком отменить традиционные интонации. На время они взяли верх, поскольку их поддержали и некоторые выдохшиеся... Но надолго вояк не хватило, и весь их абстракционизм и брюитизм так и остались на своей обочине.

Все и всяческие музыкальные интонации — это лишь материал для музыки. Есть вполне привычные способы встраивания этого материала во времени (и пространстве). Многих композиторов только это встраивание и занимает. Мне они напоминают барышню, для которой важнее всего форма платья и узоры на нём. Чтобы не надоело жить, она непрестанно меняет эти платья, постоянно одевается в новое. Главное — платье, а не лицо и глаза девушки, где можно было бы уловить мысль, — второстепенное превыше всего. Хороша одёжка, а сама дурёшка.

Плакат, изданный
к творческому вечеру
Фаустаса Латенаса,
состоявшемуся в 1986 г.
в Вильнюсе, в зале
Государственной
консерватории
(репродукция оригинала).
Худ. Аудриус Пуйпа. 1986



Итак, музыкальный материал, способы его применения и качество результата. Результат есть продукт замысла или чувства. Полноценный продукт добротен и замыслен и достойно прочувствован.

Разумеется, только талант преобразует материал и форму искусства в конкретное произведение. Материал и форма стихотворений Йонаса Стрелкунаса (особенно любимого Фаустасом) не менялись десятилетиями: это известные, традиционные, понятные, простые литовские слова. Всякий раз те же. Но каждое стихотворение — оно и продолжение прежнего, и новый смысл, то есть, новый результат.

Вот в таком контексте живёт создаваемое Фаустасом Латенасом «странное» (на его собственный взгляд) искусство музыки чудесных интонаций. Чтобы обезопасить себя от разных кочующих «половцев», он ринулся в театр, там обрёл друзей и единомышленников, обнаружил контекст, почву для своего искусства — и потому, наверное, выжил.

... В 1997 году проходил творческий вечер Фаустаса Латенаса. Правду сказать, он должен был состояться в мае 1996-го, когда Фаустасу исполнилось сорок. Но пришло лето. Потом осень. Зима. А после зимы — уже и весна. И 15 мая окончился сороковой год Латенаса. А 1997-й был юбилейным годом Франца Шуберта (он родился за 200 лет до этого). И получилось очень символично, что в день его рождения — 31 января — в Вильнюсской ратуше «встретились» лирический австрийский романтик и экспрессивный литовский неоромантик. Потому что «год Латенаса» ещё не завершился, а «год Шуберта» — уже начался... Тогда по случаю вспомнилось, что вечера Шуберта и его друзей именовались «шубертиадами», почему бы теперь вечер Фаустаса и его товарищей не назвать «фаустиадой»? По словам композитора, задуман был «вечер, главным героем которого стал бы нежно льющийся дождь лирической, чувственной и потому прекрасной музыки». И мы этого дождя дождались.

Я сказал тогда и теперь повторю, что нынешний мир тоскует именно по такой музыке. Её плодотворно создавал русский немец Альфред Шнитке, латыш Петерис Вакс, эстонец Арво Пярт. Несколько десятилетий назад я лично был свидетелем триумфа Шнитке в Стокгольме. А потом, в том же самом Стокгольме, Гедре Каукайте, услышав, как квартет им. М. К. Чюрлёниса исполняет квартет Латенаса «Светлой памяти», но ещё не зная, чей это опус, ностальгически вздохнула: «Ну почему наши композиторы не пишут такой красивой музыки...» Какова она, эта красивая музыка? Она притягательна: её гармония прозрачна, она мелодична, её интонации «узнаваемы», у неё чёткие контуры. От такой музыки, такой красоты отмахиваются всякого рода авангардисты, изготовители «шумовой музыки», неспособные или не рискующие творить естественную музыку и потому забавляющиеся компьютерным конструированием, ибо так легче, для этого не нужно душевного таланта. Когда-то, в 1983-м, Латенас написал произведение для магнитофонной ленты — «Musa metogia», в котором звучат речи психических больных, взятые из медицинских пособий. Это был протест против абсурда повседневности, против псевдоидей, и вместе с тем, символ недовольства, переживаемого подневольным человеком. Но это было воспринято не как творчество, а как «выпендрёж». Ни один экстремист ни до, ни после этого не написал ничего подобного.

Тогда я говорил, что Фаустас вновь «экстремист» — благодаря чувственности, естественности, «сентиментальной» красоте своей музыки. Он — вечный «экстремист» добра и красоты. И за это попадёт на небо. И там что-нибудь натворит, демонстрируя небесным обитателям подлинный звуковой и цветовой образ их существования.

Это произойдёт и потому, что композитор, как я уже упоминал, неуязвим ни для какой конъюнктуры: ни идеологической, ни эстетической, ни стилистической. Он попросту был и остался патриотом своей Отчизны, исповедующим незамысловатую и нескрываемую

категорию красоты. Он сторонник неоромантических, неоимпрессионистских, но, если понадобится — и режущих ухо экспрессионистских установок. Эти последние чаще всего служат для обозначения фаустического мира иронии или гротеска. Творчество Латенаса всегда — выше (или вне) моды.

В иную пору казалось, что Фаустас пишет для тогдашнего мира со всеми его идеологическими цензурами и ханжеским мещанством, которые, как нам верилось, рухнут, пропадут к чертям. А оказалось — Фаустас писал для будущего, о будущем, то есть, о нашем теперешнем мире, в котором остались и цензура, и мещанство, и ханжество. Только теперь это — цензура денег и потребительское мещанское убожество. Абсолютно без идеалов. К тому же — в виртуальном пространстве «средств коммуникации». А мы всё сильнее тоскуем по идеалу в этих наших последних реальных жизнях.

Postscriptum

Со временем многие из нас внезапно сознают, что обладали собственным Вишнёвым садом. Возможно, обладали. Сомнения возникают оттого, что время вымывает из нас то и тех, кто способен о нём напомнить. Вишнёвый сад — это не место. Не время. Вишнёвый сад — это опыт. Точнее, оставленное в прошлом жизненное чудо. Это чудо может оказаться абсолютно всем, что составляет воспоминание о дарованном благе: мать, отец, любимая, вдохновение, мгновение рассвета, люди, дороги, даже подлинный вишнёвый сад.

Мы обязаны вспоминать о своём Вишнёвом саде. Хотя бы изредка. Должен обнаружиться кто-нибудь, кто бы нам его напомнил, распахнул его, рассказал о нём. Светлой памяти Вишнёвый сад. Тут в помощь и Чехов. Чеховский «Вишнёвый сад» в постановке Римаса Туминаса в Вильнюсском Малом театре. Вы будете сидеть — в кресле, на ступеньках, стоять у стены или двери, — и узрите театр. Спектакль. Будете смотреть на творящих его актёров — Эгле Габренайте, Сигитаса Рачкиса, Римантаса Багдзявичюса, Арвидаса Дапшиса, Аудриса Хадаравичюса, Андрюса Жебраускаса и их коллег, слушать, вбирать, переживать чеховские слова и музыку Фаустаса Латенаса... И непременно поймёте, что свой Вишнёвый сад есть у всех. Или — что он ещё ждёт нас. Даже не знаю, как лучше. А о чём говорит Латенас музыкой к «Вишнёвому саду»? Что означает её подчёркнуто старомодная салонность и откровенно сентиментальная элегичность? О, тут всё неоднозначно. И вот почему. Вишнёвый сад в человеческой душе имеет как бы два начала, два смысла и две правды. Одну я уже упоминал: Вишнёвый сад это наш чувственный и духовный опыт, а точнее, то, что оставляет нам

память об испытанном благе. Однако иной смысл Вишнёвого сада, другая правда раскрывает неминуемый опыт будущего, неизбежный грядущий опыт печали, отчаяния и одиночества.

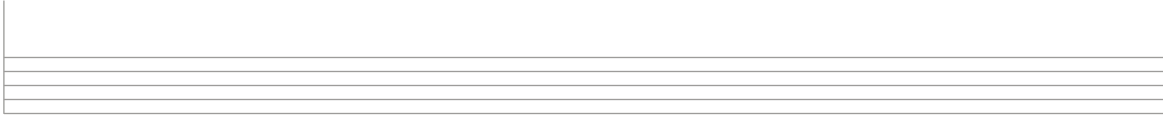
Вишнёвый сад — это то, что мы пережили, и то, чего мы ещё лишимся, — это реальность памяти о добре и горе.

Память о благе — сентиментальна. Реальность в ней окрашена элегически. Вишнёвый сад пробуждает в нас змия двойственности. И это потрясает. Это сотрясает ту бытовую основу, ту почву, по которой — меж бывшим благом и будущим горем — мы все ходим. Прошедшее благо всё дальше, грядущее горе всё ближе. А между ними распята вся наша несуразная жизнь. Хорошо, чтобы её хоть немного прикрыли вишненные лепестки. Но это всё равно что желать вечной весны. Дальше — ближе. Уход — приходит. Тает — яснеет. Меркнет — светает. Ещё не слеза и ещё не улыбка.

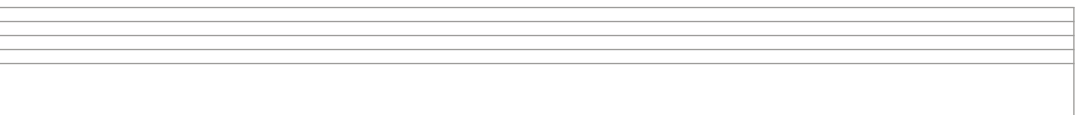
Вишнёвый сад. Цветущий и вырубленный. В который раз его смысл подходит почти вплотную, а ты на него даже не смотришь. Ибо смысл — не обязательно счастье (которое ведь намного более очевидно). Смысл тебя даже зовёт, а ты не оборачиваешься. Он прикасается, а ты не подаёшь руки. Не ты сажаешь Вишнёвый сад. Не ты его поливаешь. Ты лишь приходишь полюбоваться красой его лепестков. Пляшешь, пьёшь, целуешься, веселишься, болтаешь, даже иногда что-то делаешь, кружишь голову себе и другим, смеёшься, шепчешься, машешь руками, красуешься... И всё это до поры, пока цветёт Сад. А потом — убываешь. Покидаешь и сад, и тех, кто его бережёт. Оставляешь им воспоминание об испытанном благе. И в это время не сознаёшь, что твой уход, прощание, расставание, — это ты разминулся со смыслом и это начало гибели Сада. Те, кого покидаешь, это улавливают мгновенно. Ты не понимаешь, а они ловят, что отныне Вишнёвый сад — обречён. Ах, беспечный, однодневной вечностью обеспеченный мотылёк! Можно ли тебя осуждать за наивность? Ты ведь не был слеп к чистому вишню. Но сквозь белое марево ты не провидел завязей. Твоё зрение пустоцветно, брат мой. Как и ты...

Говорят, искусство — это цветок жизни: *fleur de vie*. Это звучит чересчур поверхностно, было бы много глубже: искусство — это Вишнёвый сад.

Для повседневных нужд сажаются огороды, а для любви — цветы. Сад — воплощение противоречивой человеческой природы: ему приходится быть меж повседневностью и любовью. Так и искусство: оно услаждает наши будни и возвышает наш дух. Оно — посредник между землёй и небом.



Дайва Шабасявичене, Раса Васинаускайте
МУЗЫКА КАК ТЕАТР ЧУВСТВ



Говоря о творчестве композитора Фаустаса Латенаса, очень важно помнить вот что: театр словно «овеществляет», материализует его музыку, а музыка становится исходной точкой для постижения существа спектакля и его все- сильного очарования. Для усвоения ценности театра в тот миг, когда умолкают актёрские голоса, замирают движения и начинают воздействие тайные механизмы музыки — чувства и интуиция.

Театр для Латенаса — как сквозной ветер в зале, где «позволительно воплощать самые радикальные, банальные и озорные мысли»*. Ступив туда в 1976-м, он пустил корни — и за тридцать с лишним лет не отделился от театра ни на шаг. Творческая биография Латенаса стала частью истории литовской театральной музыки и режиссуры — она тянется до сих пор при сменяющихся поколениях и взглядах на спектакль. Нет смысла делить творчество Латенаса на периоды в попытках обозначить развитие его сценической музыки. Как бы парадоксально ни звучало: театральная музыка Латенаса подвластна не времени, а подвижной, живой, полной противоречивых чувств человеческой душе. Достаточно вслушаться в ностальгическую, волнующую мелодию для пьесы Александра Галина (на литовской сцене шла под названием «Снова туда, где море огней», реж. Римас Туминас, Государственный академический театр драмы Литвы, 1986) — в ней само настроение спектакля, созданного для артистов Моника Миронайте, Ирены Гарасимавичюте, Йонаса Кавалюскаса. Умиротворяющая, баюкающая, оттеняющая взаимоотношения стариков и как бы готовящая их к путешествию туда, откуда не возвращаются. И — совершенно иная музыкальная партитура к чеховскому «Дяде Ване» (реж. Эймунас Някрошюс, Государственный молодёжный театр Литвы, 1986) — ранящая, конфликтующая с персонажами, а главное — отражающая драматичные и комичные ситуации и придающая всему спектаклю не только щемящую боль, но и дух театральной удали.

Латенасу пришлось работать с большинством режиссёров Литвы. Сочинять музыку к драматическим и кукольным спектаклям для взрослых и детей. Можно только

* Дайва Парульскене, Фаустас Латенас [о нём], — Литовский центр музыкальной информации [интерактив], доступ в Интернете: www.mic.lt/lt/persons/info/latenas [просмотр 15.07.2012].

предполагать, что некоторые мотивы странствовали (и странствуют) из театра в кино (документальное, телевизионное) и обратно. В 70–80-х гг. прошлого века музыка для кино и театра именовалась «прикладной». А это значит — находящейся особенно близко к слушателю, родная для него. Возможно, поэтому эксперименты Латенаса в 80-е годы были гармонизацией и заодно озорством, т. е. воплощением своеобразного «чувственного реализма», несущего гармонию звуков и созвучий и в то же время деконструкцию этой гармонии, что в спектакле подчёркивало повороты сценического действия. В этом особенно нуждался театр, стремящийся приблизиться к человеческой природе; театр, где музыка говорила о человеке больше, чем слова. «Фаустас Латенас в нашем театре создал своеобразный стиль музыки для драматического спектакля, помогающий режиссёрам и актёрам сказать то, что не вырази́мо словами»*, — писал Валдас Василяускас о работе композитора в поставленном Дале́й Тамулявичюте «Даукантасе» Юстина́са Марцинкявичю́са (1985). Для ритуализированной истории о Даукантасе особенно годились и скрип тележных колёс, и «отклик дудок деревенских, родимых песен дальний звук» в петербургских сценах** — из шумов и звуков вырядалась эмоциональная нить спектакля, объединяющая мотивы дома и скитания.

Спектакли Аурелии Рагаускайте и Виталиюса Мазураса, Ирены Бучене и Дали Тамулявичюте, Повиласа Гайдиса и Альгирдаса Латенаса в 80–90-е годы пополняли композиторский арсенал, развивали его навыки, укрепляли как профессионала. Всё-таки наиболее важными для Фаустаса Латенаса были встречи с художником и создателем театра кукол Виталиюсом Мазурасом и двумя режиссёрами — Эйму́нтасом Някро́шюсом и Рима́сом Тумина́сом. Их работы прямо влияли на музыку Латенаса тающей тканью спектаклей, куда были искусно вплетены уникальные творения этого композитора. Сам он именует свой стиль постсоцреализмом или постреализмом. Такой музыке свойственна особая гипертрофия состояний (радости, грусти, сарказма и т. п.), а вот «гармония сочинений подчёркнуто романтична — с опорой на смену трезвучий и секстаккордов, часто при полном отсутствии каких-либо диссонансов»***. Именно так можно охарактеризовать и театр упомянутых режиссёров — с «магическими» элементами оппонирования реализму, однако без попыток переступить «правду чувств». Противостоящее диссонансам согласие звуков и музыкальных фраз, выражаемое напевностью и мелодичностью мотивов, заполняет образную и исполнительскую партитуру спектаклей этих режиссёров и не только драматизирует, но и гармонизирует конфликтную природу их театра. Можно даже сказать, что без музыки Латенаса уже не представимо большинство как ранних, так и поздних спектаклей Мазураса, Туминаса и Някрошюса — творческие свидания режиссёров и композитора оставили глубокий след в их работах.

* Валдас Василяускас, Театр без иллюзий, Vilnius: Vaga, 1989, стр. 125.

** Там же.

*** Фаустас Латенас [о нём], — Вильнюсский Малый театр [интерактив], доступ в Интернете: www.vmt.lt/lt/kurejai/kompozitoriai/faustas_latenas [просмотр 02.06.2015].

Для литовского театра 80-х, а отчасти и 90-х годов характерна фабульная структура сценического действия. Интрига и её драматургическое развитие оказывали влияние на музыку к «сюжетным» постановкам, неразрывно связанную с визуальным решением концептуального спектакля. Сюжетность свойственна и тем произведениям Латенаса, которые были инспирированы творческими интерпретациями Бучене и Тамулявичюте, Гайдиса и Альгирдаса Латенаса, близкими миру драмы и литературы. Сценический язык у этих режиссёров разный, однако музыкальный нарратив роднит их — это единство завершённых тем, обусловленное чёткой драматургической композицией. Неслучайно и академическая музыка Латенаса часто именуется «театральной» — в ней словно закодирован важный аспект сценического развития, уже-сточающий столкновения тональностей и инструментовок и повышающий драматическое (эмоциональное) напряжение. Спектакли Туминаса и Някрошюса опираются на иную структуру драматического развития — сценический нарратив рождается тут же, как будто на глазах у зрителей, и музыка становится одной из его создательниц и опор. К примеру, музыка, а точнее — звуковая партитура, в их спектаклях более самостоятельна, композитору даётся свобода поиска. Однако, по словам Латенаса, «что годится для Туминаса, совершенно непригодно для Някрошюса. Миры их звучания очень разные», и при сравнении его работ в спектаклях и того, и другого режиссёра, обнаруживаешь самобытную напевность, иные принципы компонования.



Для театрального художника наибольшим воздействием обладает пустая сцена, для театрального композитора — тишина. Однако и тот, и другой, ведомые режиссёрским замыслом, начинают заполнять сцену — «обживают» её вещами и звуками. Создают необходимое конкретному спектаклю аудиовизуальное пространство. Театральная музыка может существовать самостоятельно; но её полнота и цельность, как и у сценографии, раскрывается лишь во время представления. Когда Юозас Груодис написал музыку к спектаклю «Шарунас» Андрюса Олеки-Жилинскаса (1929), она стала квинтэссенцией его существа. В программке к спектаклю имя Груодиса было указано рядом с режиссёром, чем подчёркивалось авторство композитора. Балис Сруога, анализируя «Шарунаса», отметил музыкальность спектакля и уникальность «песенной музыки Груодиса» и краеугольное начало — «ритм, который так ясно был осязаем во всех картинах, во всех отдельных мизансценах, в движениях, жестах, даже в интонациях...»* Акцентируя ритм, Сруога назвал и ещё одну игровую функцию музыки — органически совмещать в «едином целом отдельные смысловые центры и образные контуры»**.

* Балис Сруога, Об истине и сцене, Vilnius: Scena, 1994, стр. 138.

** Там же.

Суть музыки, структурирующей сценическое действие, цементирующей нарративную основу спектакля, подчеркивали и реформаторы драматического театра, и традиционалисты. Практикуемый режиссёрами-модернистами (Гордоном Крэгом, Всеволодом Мейерхольдом, Бертольтом Брехтом) метод конструирования спектакля и роли как музыкального произведения оказывал влияние на развитие театра XX в. и непосредственно определял формы музыкального «оформления» спектаклей.

«Выразить музыкой, выявить сущность того, что невозможно передать одними лишь словами, музыкой чаровать и соблазнять, подавать её как сигнал, как призыв напрячь внимание и т. п. — таков диапазон музыки в спектакле»*, — писал в 20-х годах XX в. русский композитор и музыковед Борис Асафьев. Поныне актуальна книга Асафьева «Музыкальная форма как процесс», где, под воздействием исследований немецкого теоретика Эрнста Курта**, он сформулировал свою теорию музыкальной формы, основанную на принципах интонации и интонирования. «Слова можно произносить без интонации, не раскрывая их подлинного смысла; музыка, напротив, всегда интонирована, иначе она «не слышима»***. Музыкальное интонирование — это язык образов, отражающий мышление композитора; поскольку музыка — временное искусство, содержание её «звучко-образа» раскрывается в процессе интонирования. Для Асафьева была особенно важна завершённость музыкального произведения (анализ художественного / музыкального мышления композитора от возникновения замысла до его реализации) — слияние формы и содержания, порождающее цельный художественный образ. Кроме того, — мелодичность произведения, ибо именно мелодию теоретик считал выразительницей содержания, а музыку он наделял статусом осмысленной [художественной] речи. Интересна переписка Бориса Асафьева и Мейерхольда при подборе музыки для спектакля по пьесе Александра Грибоедова «Горе от ума» (1928) — Мейерхольд точно знал, музыка какого периода, жанра, стиля, настроения должна звучать в «ролевой партитуре» Чацкого; предложенные Асафьевым (и им же инструментованные) произведения режиссёру подошли, ибо, по словам композитора, «нам с Вами важно воссоздать такое состояние Чацкого [...], когда в мыслях вместо слов как реакция на те [или иные] раздражители всплывают лишь музыкальные мысли».****

Музыка — зонги — стали отличительной чертой брехтовского театра. По мнению Курта Вайля, постоянного музыкального соавтора Брехта, «зонг не означает обыкновенного перерыва в действии, ибо действие могло бы продолжаться и без него. Зонг становится для спектакля вспомогательным средством, он поднимает действие на более высокий уровень, снабжает его более общим комментарием, заставляет персонажей выйти из рамок пьесы и прямо или опосредованно выразить авторскую позицию. Музыка усиливает слово и его воздействие, ценность речевого дискурса пополняет музыкальным

* de Vsevolod Meyerhold, — *Musique et dramaturgie: esthétique de la représentation au XXe siècle*, Paris: La Sorbonne, 2003, стр. 54. Цит. по Béatrice Picon-Valin, *Vers un théâtre musical. Les propositions*

** Кн. Основы линейного контрапункта (1917), Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера (1923).

*** См.: Борис Владимирович Асафьев, *Музыкальная форма как процесс*, книга 1-я и 2-я, Ленинград: Музыка, 1971.

**** В. Э. Мейерхольд, *Переписка: 1896–1939*, Москва: Искусство, 1976.

дискурсом. Задача поэта и композитора творить так, чтобы музыка не была в тексте вставным номером, но чтобы она рождалась естественно и неизбежно из самого развития сцены и чтобы потом она так же естественно ускальзывала на второй план»*. Согласно Брехту, абстрактность музыки универсализирует, абстрагирует эмоцию, очищает её от конкретного содержания; музыка ничего не иллюстрирует, она интерпретирует, дробит и оппонирует, создавая фактуру сценического текста**.

Новейшую режиссуру XX в. и музыку связывают особые узы. Преобразования режиссуры отразились в аудиовизуальных изменениях спектакля, в усилении звукового/ритмического и пластического/образного уровней спектакля. Последний обрёл семантическую плотность, сценическая драматургия всё чаще опиралась не на текст (слова), а на музыкальные и образные «созвучия» (движение, сценография) — театр активизировал эмоционально-ассоциативную рецепцию зрителя, расширил возможности сценической реализации драматургии. Можно назвать множество композиторов, вошедших в историю театра и режиссуры и оказавших влияние на театральное творчество, искусство театра XX века. А также — множество примеров долголетнего сотрудничества не только режиссёров и сценографов, но режиссёров и композиторов, когда завершённость всему сценическому творению придавала именно музыкальная и звуковая партитура.

Немецкий теоретик Ханс Тис Леман, оценивая итоги последних десятилетий XX века в известной книге «Постдраматический театр», новый характер музыки в спектакле называет «музыкализацией». Сценический текст обрёл музыкально-архитектоническое строение***, изменившиеся возможности создания и применения музыки и звука (электронная, синтезированная музыка открыла возможности манипулирования параметрами звука — частотой, высотой, обертонами, тембром и силой, сочетать звуки и шумы, конструировать звуковое пространство) высветили чисто «театральную» природу музыки. Музыка в записи, а также исполняемая вживую или творимая по ходу спектакля немusикальными инструментами, создаёт уникальное аудио-семантическое пространство конкретного спектакля. Как писал своему постоянному композитору Фиоренцо Карпи режиссёр Джорджо Стрелер: театр и музыка меняются со временем; одна из особенностей музыки в спектакле — её нельзя отделить от того, для кого и для чего она написана****.



Начало композитора Фаустаса Латенаса как сочинителя театральной музыки — детский спектакль 1976 года «Питер Пэн», поставленный Иреной Бучене в тогдашнем Литовском государственном академическом театре драмы. А спустя несколько лет — работа с режиссёрами Аурелией Рагаускайте («Хвостик-мостик», 1980 и «Кот в сапогах», 1981

* Laurent Feneuyrou, Brecht et ses musiciens, — *Musique et dramaturgie: esthétique de la représentation au XXe siècle*, Paris: La Sorbonne, 2003, стр. 103–104.

** Там же, стр. 128.

*** Ханс-Тис Леман, *Постдраматический театр*, Vilnius: Menų spaustuvė, 2010, p. 140.

**** Джорджо Стрелер, *Театр для людей. Искусство режиссуры*, Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2008, p. 495.

Юрате Анюлите,
Витаутас Таукинайтис
и Римгаудас
Карвялис в спектакле
вильнюсского
Молодёжного театра
«Дядя Ваня» по А. Чехову.
Реж. Эймунтас
Някрошюс. Фото
Станислоаса Кайриса.
1985



в Вильнюсском кукольном театре «Леле»), Эймунтасом Някрошюсом («Квадрат», 1980; «И дольше века длится день», 1983; «Дядя Ваня», 1986 в Государственном молодёжном театре Литвы), Виталиюсом Мазурасом («Цирк есть цирк», 1982; «Соловушка», 1983 в театре «Леле»), Римасом Туминасом («Вариации феи Драже», 1982; «Тихая ночь», 1984 в Литовском государственном академическом театре драмы), Далей Тамулявичюте («Дорогая учительница», 1982; «Гарольд и Мод», 1983; «Даукантас», 1985 в Молодёжном театре) и др. Сегодня кажется, что музыка Латенаса не только выросла в эстетику тех спектаклей, она словно родилась из неё и вернулась, пополнив обратной связью.

Музыковеды причисляют Латенаса к тому поколению композиторов, которое допустимо назвать «новыми романтиками». Всё же «рядом с Онуте Нарбутайте, Альгирдасом Мартинайтисом, Видмантасом Бартулисом или Миндаугасом Урбайтисом Латенас был подлинный *enfant terrible*, из театральной среды в академическую музыку перенесший гипертрофированную банальность, иронию и музыкальное хулиганство*». Анализируя спектакли, в которых работал Латенас, я вряд ли назвал бы их хулиганскими. Скорее наоборот. Однако при обращении, например, к музыкальной партитуре «Квадрата» Някрошюса (1980) в глаза бросается «хулиганский» монтаж мотивов и аранжировок («Марсельеза», русские песни «Степь да степь кругом», «Чижик-пыжик» и т.п.), вместе с обилием иных звуков и шумов, создающих многоплановую аудио-полифонию спектакля.

* Дайва Парульскене, Фаустас Латенас [о нём], — Lietuvos muzikos informacijos centras [интерактив], доступ: www.mic.lt/lt/persons/info/latenas [просмотр 15.07.2012].



Альгирдас Латенас (слева) и Юозас Ярушвиčius в спектакле вильнюсского Молодёжного театра «И дольше века длится день» по Ч. Айтматову. Реж. Эймунтас Някрошюс. Фото Оны Паедайте. 1983

«Вторя актёрской пластике, живёт музыка Латенаса, один из важнейших компонентов, формирующих спектакль. Стилизованные марши — жанр, господствующий в этой постановке. Музыка создаёт иронический подтекст всего спектакля, становится своеобразным ироническим комментарием»*, — писал критик и назвал «Квадрат» «азартной джазовой импровизацией, которую не запишешь нотами и которую никто другой не повторит»**. Здесь, в «Квадрате», при первой же встрече юный композитор и молодой режиссёр превратили музыку и звук в полноправных персонажей спектакля наравне с артистами, сделали их комментаторами сценического действия. А «по-хулигански» монтируя известные мотивы, трансформируя узнаваемые звуки, они создали и жуткую картину реальности, и волнующую историю любви.

Театр — не только рабочее место профессионального творчества композитора, но и родник безграничной свободы стилизации, превращающей его в покорителя самых разных музыкальных эпох и пространств.

Отчасти именно искусство стилизации — причина невнимания к композитору. Особенно тогда, когда музыка и другие звуки органически сливаются со спектаклем и становятся как будто не слышимы. Произведениям Латенаса свойственно стилистическое, эмоциональное взаимоотношение музыки и драматического действия. Однако: не конкурируя ни с образом, ни со словом, музыка Латенаса редко исполняет теньевую функцию фона.

* Валдас Василяускас, Театр без иллюзий, упом. стр. 149.

** Валдас Василяускас, Театр без иллюзий, упом. стр. 147.



Эскиз оформления
спектакля «И дольше
века длится день».
Худ. Адомас Яцовскис.
1983

«Представляется, что в спектакле Р. Туминаса заключают перемирие (пусть временное) два извечных врага — быт и театр. [...] Поэзию созидают по-новому раскрывшиеся артисты Академического театра драмы, музыка Ф. Латенаса, из вспомогательного средства преобразившаяся в один из важнейших столпов режиссуры, сценография А. Кепежинскаса»*, — сказано о поставленных Туминасом «Вариациях феи Драже» (1982). Ту же оценку заслужила и музыка к постановке «И дольше века длится день» (1983): «Клубятся дымы, аукаются привычные звуки железнодорожного полустанка, гремят вёдра, едва доносится музыка — в этом случае её неотъемлемой частью становятся и шумы — обрывки, которые позже сплетутся в лейтмотив (как и в «Квадрате», тут достойным соратником режиссёра является композитор Фаустас Латенас)**; «Космическая музыка Фауста Латенаса» — не с потолка взята. Кажется, композитор «расслышал» роман Чингиза Айтматова, уловил звуки свирепой, морозной сарозекской степи, её ветер, снежные и песчаные бури, простор, сотрясаемый стартующими космолётами, грохот поездов, летящих на восток и на запад, свист воздушных потоков.

* Валдас Василяускас,
Театр без иллюзий,
упом. стр. 116.

** Валдас Василяускас,
Театр без иллюзий,
упом. стр. 50–51.

Услышал и музыку иных времён — и «Сулико», и «Bandiera rossa», и это стало конкретной характеристикой конкретного времени».*

Именно внутренний слух склонны отмечать говорящие о композиторе режиссёры, признающие важность музыкальной и звуковой партитуры в своих спектаклях. Тем более, с 80-х на самостоятельную, формирующую акустическую ткань музыку обращают внимание и критики. Осознавая значимость музыки как иронического комментария, оценивая звуки и шумы как существенную часть художественного пространства, как активную, излучающую ассоциации деталь живого фона, они признают силу подобного сценического действия, гипнотическое воздействие «интонирующей» музыки... Ведь музыка, усиливая значимость этого действия, будит и стимулирует прежде всего эмоциональную память и восприимчивость зрителей. Соединять несоединимое, монтировать немонтируемое, комментировать этот монтаж новой музыкальной фразой — характерный для Латенаса принцип компоновки. Именно тут композитор часто не жалеет романтического пафоса — идеализма, театральности и лиризма, близкого сценическим мирам, создаваемым упомянутыми режиссёрами.



Фаустас Латенас написал музыку более чем к сорока кукольным спектаклям. Куклы сами по себе безгласны, поэтому музыка для такого театра особенно важна — она говорит и заодно дарит речь куклам. Главное — творит мир фантазий, а он в театре необходим, особенно в детских спектаклях, которые невозможны без постоянных открытий. Музыка для кукольного театра — это «энергетическая» музыка. Она не столько очерчивает тему спектакля, акцентирует сюжетную линию, но создаёт драматургию действия, без которого искусство театра вообще непредставимо. Ярчайший пример — спектакль «Пчёлка Майя» (1984, реж. Виталиус Мазурас), когда мотив главной «героини»-пчёлки — написанная Латенасом песня — стала подлинным музыкальным логотипом кукольного театра.

В конце XX века драматический театр переживал период интенсивного развития, в ту пору виднейшие театральные режиссёры (Вайткус, Някрошюс, Туминас) искали новые связи между текстом, персонажем, сценическим пространством и музыкой. Кукольный театр также стремился к обновлению. Кукольники во все времена были несколько в стороне от драматического театра, но именно музыка и её создатели принялись уменьшать этот отрыв. Латенасу выпала наибольшая доля этой миссионерской работы. Он следил и следит за деятельностью коллег, помнит и первые произведения Освалдаса Балакаускаса, Миндаугаса Урбайтиса для детских спектаклей. Эти опусы произвели большое впечатление на Латенаса, они были очень важны: позволили осмыслить

* Эгмонтас Янсонас,
Этюды о театре, Vilnius:
Vaga, стр. 226.

действие, найти необходимый для сочинения аккорд. Не задевая, не разрушая гармонии пластического образа, он многим создателям кукольного театра помог завершить композицию сценического полотна, придал ей самобытную атмосферу. Музыка для кукольных спектаклей должна быть и яркой, и ясной. Плотная, концентрированная форма спектакля требует чёткого мышления. Уловить, понять и мгновенно перетранслировать то, что иногда выражается малейшим подёргиванием верёвочки, — тут нужна просто математическая точность.

Для Латенаса важна живая музыка, живой голос. Электронную музыку он использует для выражения общего настроения. А там, где «говорит» персонаж, всегда можно услышать звуки клавишных или духовых инструментов. Он придумал такие музыкальные вставки, которые исполняют сами актёры, или записал таких исполнителей, которым присущи искренность и органичность. Незабываема постановка «Юрате и Кастаутас» (2012, реж. Виталиус Мазурас), где особенно впечатляюще звучит голос Зенонаса Вишняускаса (брат Пятраса Вишняускаса). Тембр певца напоминает самого Виталиюса Мазураса, кукольника-патриарха, возвещающего законы вечной красоты.

Существует понятие «театр Мазураса», однако очевидно, что без Латенаса его содержание было бы существенно иным. Мазурас создал не один спектакль, где музыка Латенаса звучит почти непрерывно. Эта музыка не бывает давящей, «закрытой» — универсальность её инструментовки волнует, созидает образы космического и в то же время хрупкого мироздания. Свято веря в силу и волшебство музыки, режиссёр использует музыку Латенаса как компонент, жизненно необходимый спектаклю, а отнюдь не как иллюстрацию. Вообще можно сказать, что стать исключительной художественной единицей театру Мазураса помогла музыка — в спектаклях этого мастера она становится главной метафизической силой.

Мир, творимый Мазурасом (если не забывать специфику этого авторского театра), всегда был отмечен лирической минорностью, возможно, поэтому частым спутником его постановок является Латенас. Упомянутая «Пчёлка Майя» — прекрасный пример активного участия композитора в спектакле. Для каждого существа он сочинил отдельную тему, идеально отвечающую его натуре. А в Пчёлку Майю просто влюбился: она приносит «вечно сладкий мёд, до неба вырастает тот, кто его пьёт». Этот мотив, знакомый нам по сочному, тёплому голосу Владаса Багдонаса (Пчеловод), является путеводным в дальнем полёте Пчёлки Майи: вместе с ней авторы этого спектакля искали человека и обнаружили его в маленьком и любопытном жучке, без которого мир невозможен. Музыка Латенаса стала поводом не только для слова, но и для движения, а движение для куклы гораздо важнее. Композитор, создавая музыку несложной формы и вместе с тем способную придать спектаклю драматургический каркас,



Сцена из спектакля
театра «Леле»
«Пчёлка Майя» (пьеса
Й. Мячюкявичюса
по мотивам книги
В. Бонзельса).
Реж. и худ. Виталиюс
Мазурас. Фото Сигитаса
Кибавичюса. 1984

осмысливает нарратив детской сказки. Отдельным, иногда, казалось бы, случайным сценам музыка дарит единство.

Ассоциативное мышление — вот на что нацелены и Мазурас, и Латенас. Для обоих творцов кукла — музыкальный инструмент, обязанный издавать тончайшие звуки. Когда музыка раскрывает возможности разных инструментов, на сцене создаётся особенный мир, всё начинает проявляться. Музыка придаёт спектаклю ритм, цвет и атмосферу. Она добавляет образам жизненную силу, формирует для неё мощное эхо. Музыка кратчайшим путём проникает в человеческую душу, — наверное, поэтому она так важна для Мазураса. Кроме того, рядом с композитором кукольник может вообще отказаться от текста — оба художника часто применяют лишь язык образов.

В спектакле «Эгле — королева ужей» (2007) фразу «Жили-были отец с матерью и была у них дюжина сыновей и три дочери...» Мазурас «произносит» около двадцати минут. И эта кукольная метафизика становится возможна только с помощью музыки.

Не потому ли здесь музыка звучит почти без пауз. Она будто становится воздухом спектакля, кислородом, питающим как артистов, так и главную мысль повествования. Латенас тут раскрывается не просто как великий лирик, но и как создатель сценической драматургии — при смене музыки возникают самые разные и очень контрастные с точки зрения жанра сцены. Сюжет сказки не довлеет над авторами, для них важна обобщённая ситуация. Так одинокий звук фортепиано разрастается до инструментальной оркестровки, а «рвущееся в небо» сопрано скрещивается с бичующим урбанистическим грохотом. Композиции текста и движения, актёров и предметов благодаря музыке созидают романтико-меланхолическую атмосферу сна, побуждающую воображение к полёту.

* Ридас Вискаускас, Виталиус Мазурас репетирует миф об Эгле, — *Literatūra ir menas*, 28.09.2007, стр. 7.

** См.: Ирина Уварова, Виталиус Мазурас: четверть века тому назад, — *Menotyra*, 2008, т. 15, № 4, стр. 81–85.

«Сперва тишина... Лишь какой-нибудь единёшенький звук: клюм-ком, клюм-ком... С чего нам начать спектакль? С нуля... Бродим, подбираем всякие грязные щепочки... Жизнь начинается с нуля: кладём камушки, пушинки, хвоинки, всё одно к другому, рождаются какие-то фигуры, композиции...»*, — говорит Мазурас. Известный искусствовед Ирина Уварова оценивает Виталиуса Мазураса как одного из ярчайших творцов европейского авангарда, а музыку к «Эгле — королеве ужей», не сдерживая эмоций, называет уникальной.**

В произведениях для сцены надо не только изобрести музыкальную специфику, но и почувствовать, где и когда «подложить» звук, чтобы возникла связь между им и тем, что творит режиссёр. Театру нужно всё: звуки, имитация музыки, подлинная музыка. Спектаклю необходимо акустическое поле, которое более всего воздействует на зрителя. Нет нужды напоминать о том, что представления бывают разных жанров, не говоря уже о музыкальных спектаклях.

Логотипом творчества Мазураса смело можно считать «Соловушку» (сценарий по сказке Х. К. Андерсена написал Иоахим Кнаут). Обладая крепчайшей опорой — музыкой, кукольник с «Соловухой» облетел весь свет.

*** Спектакль был поставлен в театре «Леле» (Вильнюс, 1983 и 1985), в «Folketeatret» (Копенгаген, 1994), Каунасском государственном театре кукол (1994) и Панявешском кукольном театре на колёсах (2003).

Не только в Литве, но и в Дании*** этот спектакль снискал особое внимание. Театровед Аудроне Гирдзияускайте в рецензии на первую (1983) постановку театра «Леле» подробно описала, как органично музыка Латенаса вплетена в ткань спектакля: «Помазуровски изящна и Соловушка — крошечная, серая, с одним «живым» пёрышком в хвосте. Её песенкой на высоких тонах (и тут композитор Ф. Латенас проявил особенную тонкость) выражается глубокий вздох, горечь невысказанных чувств и тоска по красоте. Эта мелодия заставляет Императора воскликнуть: «До чего же я одинок!», а придворных — отвернуться к стене... Искусственный соловей сверкает золотом и изумрудной зеленью, но во всём его облике есть что-то скованное, воинское, фактура металлических перьев напоминает броню. Его песня — неудобная, механическая;

повторяемая многократно, она, как и все движения, приедается. Начало спектакля, когда слышна старинная восточная музыка, звуки барабана и колокольцев, когда медленно раздвигается внутренний красный занавес и предстаёт «музицирующая» смерть, а затем и сам Император, когда два скромно одетых актёра в масках выходят на авансцену и, сбросив деревянные башмаки, начинают чайную церемонию (омовение рук, разливание чая и само чаепитие, беседа), когда появляются впечатляющие куклы, — зритель уже очарован! [...] Замечательно удалась живая сцена поисков Соловухи, когда актёры с куклами заполняют сцену и совершается разноцветный кукольный парад, сопровождаемый динамичной музыкой, и эпизод иного характера, более лиричный: песня настоящей Соловухи... Незначительные огрехи спектакля забываются, для истории остаются удивительные куклы, а на звукозаписи и фотографиях — шедевры, принадлежащие художнику и композитору».*

Осуществляя постановку «Соловухи» в театре «Folketeatret» (Копенгаген), Мазурас обосновал, чем для него так важна именно музыка Латенаса. Спектакль был невелик, однако так встроен в пространство, что сцена оказывалась до краёв переполнена жизнью: домик вращался, летал, становился абстракцией, пробуждающей фантазию зрителя. Даже актёры на сцене казались чуть больше, чем они есть на самом деле. Мазурас создал кружащийся сказочный мир, оснастил его деталями, которые воздействовали, «звенели», «играли», а это воздействие, эти «инструменты» при помощи музыки выявляли и скрепляли ткань сказки. Музыка Латенаса органично вплелась в жизнь персонажей, помогла управлять движениями кукол. А куклы, покорные музыкальному ритму, создали таинственную атмосферу спектакля.**

Перед самым Рождеством 1986-го в театре «Леле» увидел свет уникальный «Балаганчик дона Кристобалья. Любовь дона Перлимплина» по мотивам Федерико Гарсиа Лорки. Режиссёру и художнику спектакля Мазурасу в этом дышащем жизнью представлении как никогда был важен звук, живое исполнение музыки. «Рука об руку с режиссёром шёл Фаустас Латенас, прочувствовавший потребности театра и замысел



Сцена из спектакля театра «Леле» «Соловуха» И. Кнауа.
Реж. и худ. Виталиус Мазурас.
Фото Аудрюса Завадскиса. 1983

* Аудроне Гирдзияускайте, Кукольный театр, — История литовского театра. Четвёртая книга 1980–1990, Vilnius: Институт культуры, философии и истории искусств, 2009, стр. 339.

** Датская «Соловуха» объехала многие фестивали, гостила в Австралии, Польше, Исландии. Спектакль оказался эмблемой культуры Дании.

* Аудроне
Гирдзияускайте,
Кукольный театр, —
упом., стр. 343.

Мазураса. Достаточно вслушаться в звучание «Кристобаля», в эту игру ритмов испанской музыки и сравнить их с лейтмотивом «Перлиплина», песней «Ах любовь, любовь», варьируемой персонажами (как по-разному её поют Белиса и грозная Маркольфа!) и самим композитором, переводящим её в мрачную траурную интонацию финала»*, — метко пишет Гирдзияускайте. Хотя спектакль уже давно не идёт, сочинённая Латенасом любовная песенка доня Перлиплина и сегодня по разным поводам звучит как гимн театра «Леле»: «Любовь, любовь, ты сердце пронзила; / Грозная сила, слёзная боль! / Любовь, любовь, гимн соловьиный, / сталью калёной мне грудь расскла... Любовь, любовь, протяни мне руку, / смертную муку мою усмири...»

Обратившись к произведениям Гарсиа Лорки, режиссёр и композитор не выстраивали связного повествования: начало, развитие и финал были сфокусированы в каждой минуте, в каждом звуке спектакля. В песнопении о любви напряжение только нарастало, хотя уже первые аккорды страстного Перлиплина звучали вполне драматично. Актриса Альмира Грибаускайте пела и, как шарманку, крутила деревянную кофемолку. Этот бытовой и вместе с тем душераздирающий образ становился особенно значимым, хотя мы слышали привычные, вроде бы, звуки клавесина. Однако резкость высоких нот в соединении с чистым голосом создавали прекрасную основу для всего драматургического полотна.

Эмоциональную ткань Мазурас создаёт с помощью зрительных образов и звуков, а не слов, поэтому музыка Латенаса становится и важной частью спектакля, и связующей нитью для малоречивых персонажей. Кроме того, для эмоции нужен только живой человек, — эмоциональное исполнение без активного восприятия невозможно. Латенас и тут глубоко взрыл почву. Даже редкие неточности исполнения не вредят музыке, ибо это подлинно театральная музыка: подвижная, динамичная и переменчивая. Рядом с таким композитором режиссёр ощущает себя вольным творцом. Неслучайно Мазурас, зная творческую потенцию Латенаса, почти в каждом спектакле ждёт полнокровной, живо звучащей музыки, естественного актёрского пения: «Я хочу совсем другого театра. Лишь ради общения я оставляю текст. Если мы запишем «эмоциональный текст», а завтра ваша эмоция будет иной? Актёр — творец, он с каждым днём воспринимается по-иному. Нужно сцепление персонажей! А если запись, какое уж тут сцепление?»**

** Ридас Вискаускас,
Виталиус Мазурас
репетирует миф
об Эгле, — упом.

Хотя в некоторых спектаклях музыка Латенаса звучит постоянно, она исполнена тишины, осмысленных пауз. Из этих элементов часто вылепляется смысловая ось всего спектакля. К тому же, музыка звучит и как отдельный звук, и как характеристика героя, как его «речь сердца». В спектакле «Цирк есть цирк» (1982) звук фортепианных клавиш превращался в речь маленького Клоуна: лиричную, грустную и — мечтательную.

Идя по проволоке под звуки пианино он будто бы осторожно цепляется за жизнь. Он медленно крутится на тросе, и это, казалось бы, обычное сочетание образа куклы и звука мгновенно провоцирует зрительскую реакцию — раздаются аплодисменты. Латенас «располагает» ноты так осторожно, что — глядишь на разноцветного Клоуна, страшно, что он на самом деле может сорваться. Ведь каждый его трюк, каждое движение ножки — уже риск. И ещё музыка поддерживает действие: страх сменяется беспечностью, и ты понимаешь, что ничего страшного не может случиться. Так создаётся простая, но необходимая для детского театра драматургия. Совершается обычное действие, а его до неузнаваемости трансформирует музыка: раскрывается мир чувств и мечтаний, спектакль превращается в чистую лирику. В таком спектакле маленькие радости — не малы, ибо они очень точно выявляют хрупкость нашей жизни и её ранимость. Наверное, поэтому Мазурас так часто призывает Латенаса: в мироощущении обоих есть общие черты ностальгической печали.

Куколку Клоуна по спектаклю ведут две актрисы — Эльвира Пишкинайте и Альмира Грибаускайте; на пианино играют четыре руки — Латенаса и Вишняускаса. Саксофониста Вишняускаса Латенас часто называет соавтором. «Недаром Вишняускас возник рядом со мной», — говорит композитор. Всё, что он задумывает, музыкант воплощает. Композитор, постигший специфику театра, приглашает творца-исполнителя, который свободно импровизирует на заданную композитором тему. Есть и такие спектакли, где инструмент говорит больше, чем персонажи. Так в «Краснухе» Мазураса (1989) саксофон становится для Латенаса баттутой: майронисовское «Прекрасна ты, отчизна дорогая...» звучит как одна из кульминаций спектакля. Вишняускас не раз отмечал, что надо прочувствовать, где, как и когда «подложить» звук, чтобы возникла связь с куклой. Их творческое сотрудничество длится уже более трёх десятилетий.*

Один из красивейших дуэтов Латенаса и Вишняускаса звучит в спектакле «О Йонасе...», который в 1990 г. поставил режиссёр Римас Дрежис и художник Аушра Багочюнайте-Паукштене. Йонас (Иванушка) просыпается под ностальгическую музыку, в ней выделяется скорбный голос саксофона. При свече Йонас читает книжку, внезапно появляется ночная бабочка и, застигнутая пламенем свечки, сгорает на фоне звуков саксофона. В этом спектакле оба музыканта творят не только сюжет. Спектакль визионерский, вовлекающий в действие: с каждым звуком саксофона сцена словно растёт, пропадают её контуры, и ты ощущаешь, что раздвинулся весь мир, а сцена просияла... Рядом с гипнотической музыкой «возрастает» не только свет, но и физическое действие, которое формирует общую драматургию спектакля. Вводя яркие темы отдельных инструментов (фортепиано, саксофона, аккордеона, скрипки), композитор в самой музыке воссоздаёт инструментальный театр.

* После интенсивного сотрудничества с Латенасом Вишняускас в 2002 г. попробовал сам написать музыку к спектаклю Собачье сердце по Михаилу Булгакову (реж. Юстинас Лингис), однако, по его собственному признанию, «крепко ошпарился».

* Кристина Стейблите, «Чёрная курица» вернулась в театр «Леле», — *Literatūra ir menas*, 05.02.2010, стр. 6.

** Там же.

Латенас много работал с режиссёром Дрежисом, и тот признаётся: «От него всегда ждёшь чуда. Пусть не всегда, но очень часто оно совершается. Если бы потребовалось определить, что такое музыка для театра, я бы вслушался в музыку Латенаса и в ней нашёл бы все ответы».* Вспоминая спектакль «Чёрная курица» (2001), где разыгрывается поучительная история о приключениях мальчика Алёши в сказочном подземном королевстве, режиссёр так оценивает роль композитора в создании драматургии спектакля:

«Есть одна сцена, которую, думается, «играет» музыка. По сюжету сказки Алёша, получив волшебное зёрнышко, должен вернуться из подземного царства в пансион. Юлия [художник спектакля Юлия Скуратова — прим. авт.] придумала сцену, в которой он встречается с мамой. Алёша в разлуке очень скучал по ней. И вот, перед самым возвращением из подземелья, мама, будто во сне, является ему. Я сомневался, нужна ли такая сцена, но мы её репетировали. А Фаустас написал мелодию для флейты, которая отличалась от всей прочей музыки для этого спектакля. Я не собирался её использовать. Но мы всё-таки под конец соединили сцену с мамой и эту музыку. На спектакле в этой сцене происходит чудо: при звуках флейты публика немеет. Это заслуга музыки. Говоря по совести — музыки и образа. Но более всего музыки, ибо сцена эта — из середины спектакля, и с тем, что зримо, зрители уже свыклись».**

В кукольном театре существует немало постановок по мотивам литовских сказок, а они, как известно, не всегда нежны и романтичны. Художник Аушра Багочюнайте-Паукштене, сделавшая не один спектакль как режиссёр, тоже сотрудничала с Латенасом. Ей как мастеру в спектакле важна зрелищность, поэтому такой тип театра трудно представить без музыки. Например, в «Страшно красивой сказке» (2012) с самых первых аккордов композитор, используя знаки аллитерации и тем повышая или понижая звуки, создаёт изменения музыкальной структуры, которые словно соединяют нарративы разных сказок, а наивные, обыкновенные звуки превращает в рафинированно сюрреалистические, соответствующие образам самых разных ведьм, чертей и других мифических существ. Некоторые особенности музыки Латенаса становятся легко узнаваемыми, иногда следует признать их повторяемость, однако это самобытная нотация композитора, система определённых условных знаков, применяемая каждый раз по-разному, в соответствии с логикой образов, созданных авторами постановки.

«Яблонька золотая, винная криница» (2011) — ещё один уникальный пример из репертуара театра «Леле», когда литовская сказка по воле создателей становится художественным чудом. Автор сценария и режиссёр Дрежис, художник Марюс Йонутис и композитор Латенас вместе с актёрами «нарисовали» всё, что положено сказке. Хотя в самом спектакле много разноплановой музыки, она звучит цельно и убедительно.

Спектакль, насыщенный образной народной мудростью, при активном содействии музыки обрёл драматургическую динамику, а музыка стала одним из важнейших элементов сказа. Можно даже утверждать, что Латенас во избежание натурализма, каждый раз возводит особенный мир, побуждающий к эмоциям и фантазиям. Если бы мир не менялся так резко, этот композитор с очевидностью был бы причислен к сторонникам исполнительства. Его музыка, в которой звучат очень яркие инструменты, как бы сама провоцирует некую «концертность» на театральной сцене. Куклы, как и весь мир, управляются людьми. А в кукольном театре люди крайне склонны к музыке и пению...

«Частное владение», созданное Мазурасом по пьесе Марцелиюса Мартинайтиса «Суд ягнёнка» (2010) — новый поворот в работе режиссёра, в его раздумье о вырождении мира: «Всё живое вянет / Что же с царством станет?» Тут Мазурас творит постсоветское пространство, где люди обретают устрашающие маски и превращаются в скот. В «обманутом царстве», где одни помойки и виселицы, подлинной душой обладает не человек, а живая овечка. Музыкальная драматургия Латенаса не только помогает режиссёру акцентировать смыслы действия, но зачастую строит и всё произведение.

Мазурас вместе с Латенасом создали несколько детских спектаклей и в Театре молодёжи. «Снежная королева» Натальи Ланге (по мотивам Х. К. Андерсена, 2002) напоминала литовскую сказку. Музыка тут немного, но её слышишь, даже ждёшь её, — она усиливает чёткий образный рисунок, придаёт спектаклю жизненность. Его даже можно назвать музыкальной сказкой — композитор наделил звуки такой поэзией и тайной, что все музыкальные сцены приобрели не только сказочный отблеск, но и новые драматургические, проповеднические акценты. Песенная поэзия стала не менее выразительна, чем говоримый текст.

Это был театр, доселе не виданный. Обычно в театре, особенно в детском, музыка исполняет роль иллюстрации. В этом спектакле, напротив, слух услаждало не только разнообразие тем, но единство музыки, партитуру спектакля не нарушили даже освоенные лейтмотивы — наоборот, они придали ему игривости и озорства.

И в больших, и в меньших спектаклях музыка Латенаса не назойлива — она всегда мелодична и легко запоминается, она идеально дополняет чистое и непретенциозное театральное зрелище. Некоторые видные литовские композиторы (например, Освалдас Балакаускас) признают, что боятся театра, — ведь там ты обязан стать равноправным создателем спектакля.

Музыка может расставить самые веские акценты представления. Она должна быть драматична и не страшиться «неудобных» инструментов. Особенно в кукольном театре, где звуки замедляются, ускоряются, играют «обратно», а продолжительность спектакля заметно короче. Композитор тут обязан точно и быстро мыслить, у него

нет условий для «расширения и закругления» тем. Быстрое мышление и способность мгновенно менять темы, которых в детском спектакле множество, — великий Божий дар композитору.

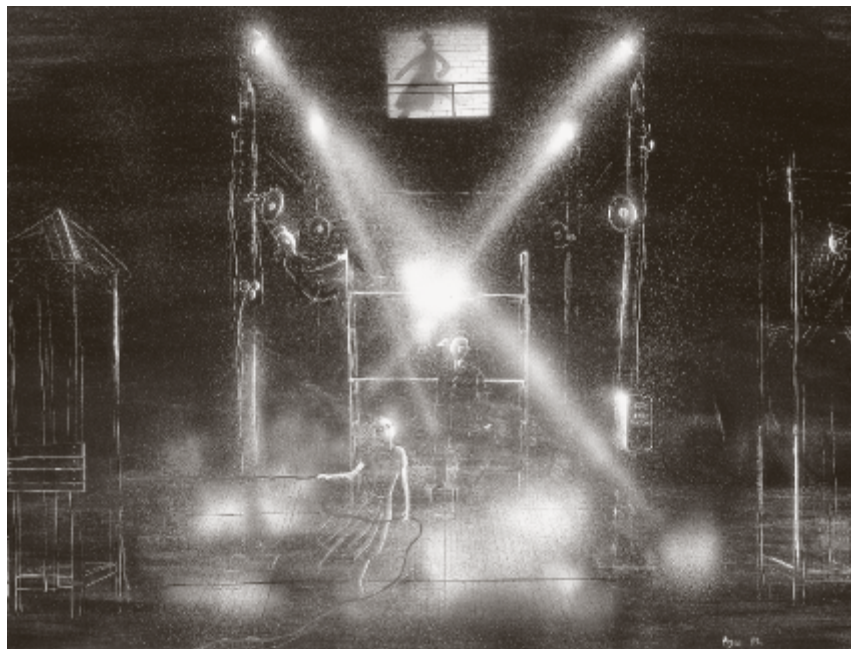


С «Квадрата» (1980), где композитор исполнил роль «музыкального оформителя», начинается многолетнее сотрудничество Эймунтаса Някрошюса и Латенаса. Случай Някрошюса по-своему исключителен, ибо этого режиссёра стоило бы назвать автором всех компонентов спектакля. И всё же личность композитора для него чрезвычайно важна — не только как профессионала, способного добыть требуемые звуки и манипулировать ими, но и как автора, в чьих руках оказывается ритмический и эмоциональный «пейзаж спектакля». Музыкальная щедрость — отличительная черта спектаклей Някрошюса, говорящая о том, что режиссёр работает не только с драматической, но и с музыкальной / звуковой партитурой сценического действия.

В спектаклях Някрошюса, созданных в Молодёжном театре: «Квадрат»; «Пиросмани, Пиросмани...» (комп. Альгирдас Мартинайтис); «И дольше века длится день», — ухо улавливало гораздо меньше актёрской речи, чем тишины, музыки и других звуков. Естественных звуков, раздающихся при движении артистов, перемещении и соприкосновении вещей. Настолько естественных, что верилось, будто прямо сейчас, на глазах у зрителей, собранный из консервной банки и проволоки радиоаппарат сможет работать, как настоящий, передавать разную музыку за тысячи километров; а сколько раз за спектакль композитор, по наблюдению Рамуне Марцинкявичюте, «доказал, что на деле значит т. н. развенчание сочинителя»: «Нужно средствами своей профессии реконструировать, например, заунывность отупляющего гудения телеграфных столбов, невыносимый скрежет железа, деконструировать знакомую мелодию, медитативность тибетской музыки скомпоновать с аутентичной динамикой звуков и шумов...»* Именно в слаженности звуков, движений, слов, музыки и тишины таилось колдовство этого и других спектаклей, поставленных позже.

Многие критики, писавшие о спектаклях Някрошюса 80-х годов, подчёркивали материализованный в них подтекст поставленных пьес — его невозможно выразить словами, его можно лишь пережить, ощутить. И духовность упоминаемых спектаклей казалась естественной и укоренённой, как естественна тоска по свободе и любви, человечности и правде. Режиссёр наделял духовностью отнюдь не добродетельную будничность, грубые, не рафинированные чувства, жёсткого, исковерканного страданием человека, поскольку был вынужден, говоря словами Сигитаса Гяды, «добывать

* Рамуне Марцинкявичюте, Эймунтас Някрошюс: простор за словами, Vilnius: Scena, 2002, стр. 182.



Эскиз сценографии к спектаклю «Квадрат» вильнюсского Молодёжного театра.
Худ. Адомас Яцовскис. 1980

святость с самого дна наших душ»*. И они «добывали», уловив то немые, то едва слышные знаки музыки, тревожные и зовущие идти за персонажами.

«В спектакле — много музыки. Иногда она едва различима, словно дальний шёпот, но весь спектакль гремит, как симфония. Кому-то может показаться, что это — рассчитанный на публику трюк [...], стремление усилить эмоциональное напряжение. Есть и такое мнение: «Актёр не справляется, вот и включают музыку». Неправда. Здесь у музыки иная цель: она — неотъемлемая часть мечты, отчаяния, боли и радости человека. Она всё время звучит в сердцах, лишь иногда прорываясь на поверхность»**, — писала актриса Долореса Казрагите после спектакля «Дядя Ваня» (1986). Здесь, где с минорными интонациями главных героев контрастировал динамичный, по-своему мажорный и угрожающий мотив слуг (натирщиков паркета), схлестнулись не только драматические, трагикомические или эксцентричные линии сценического действия. Тему отчаяния, несбывшихся надежд, обречённости и одиночества взорвал бешеный марш (танец слуг) — он стал мотивом грядущего времени, которое яростно сметает остатки прошлого.

* Сигитас Гяда, Духовные горизонты нашего театра, — Kultūros barai, 1984 № 6, стр. 11.

** Долореса Казрагите, После спектакля, ранним утром. Роли глазами актрисы, — Kultūros barai, 1988 № 1, стр. 25.

Эгле Габренайте
в спектакле Римаса
Туминаса «Вишнёвый
сад» Вильнюсского
Малого театра.
Фото Дмитрия
Матвеева. 2008



Поставленный Някрошюсом «Дядя Ваня» стал первым свиданием Латенаса с драматургией Антона Чехова. Потом была работа над спектаклями Римаса Туминаса («Вишнёвый сад», 1990; «Дядя Ваня», 1992, в Финляндии; «Три сестры», 2005; «Чайка», 2009; «Дядя Ваня», 2009), Альгирдаса Латенаса («Чайка», 1991) и того же Някрошюса («Три сестры», 1995). В девяностые годы пьесы Чехова обрели иное сценическое выражение — с авторским текстом стали обращаться смелее, безжалостно материализуя «подводные течения», выявляя не только драматические, но и трагические, гротескные элементы. В ту пору на заветную музыкальную полку наверняка легло немало «чеховских» заготовок. Только вряд ли им суждено пригодиться, — каждый режиссёр творит свою версию чеховского мира, и она требует каждый раз новой интонации.

Напрашивается сравнение «Вишнёвого сада» Туминаса и «Трёх сестёр» Някрошюса — в первом спектакле доминируют мелодические трансформации и лирическая тема струнных инструментов (парафразы Струнного квартета); во втором — мотив бравурного марша монтируется с «корявыми», доносящимися «из-за сцены» звуками пианино. В спектакле Туминаса музыка создавала настроение, атмосферу, окутывавшую героев и сценическое пространство меланхолическим, ностальгическим звучанием. А вот в спектакле Някрошюса музыка работала как контрапункт, то поддерживая острый, рвущийся ритм сценического действия, то смягчая или вышучивая страсти героев...



**Даля Сторк
и Костас Смори́гинас
в спектакле театра
«Meno fortas» по пьесе
У. Шекспира «Макбет».**
Реж. Эйму́нтас
Някро́шюс. Фото
Дмитрия Матвеева.
1999

Чехов и Шекспир, можно сказать, два наиболее важных автора, «испытавших» музыку Латенаса. Шекспировская трилогия в постановке Някрошюса — «Гамлет» (1997), «Макбет» (1999) и «Отелло» (2000) — потребовали очень сложной музыкально-звуковой партитуры, однако именно в этих спектаклях музыка, звук и действие, создавая художественный космос, особенно веско дополнили друг друга. Музыка и звуки здесь — это выразители стремительно раскручивающегося драматического действия, а также контрастных тем и пауз, знаменующих эмоциональное состояние героев. Они усиливают воздействие мизансцен, «обостряют» диалогические и монологические эпизоды.

С другой стороны, все три спектакля изобилуют «реальными» и «нереальными» звуками, фактически не умолкающими ни на миг, которые то обозначают особенности места действия, то вторят внутреннему гулу беснующегося героя («Макбет»). Даже если на первый взгляд могло показаться, что музыка / звуки лишь своеобразно иллюстрируют повороты сценического действия, его интонирование, а также вариативность отдельных мотивов при нарастании драматургического и эмоционального напряжения, — они проясняют пластическую и ритмическую структуру спектаклей, завершают портреты героев. Офелия, леди Макбет, три ведьмы в «Макбете», Дездемона кажутся рождёнными самим «духом музыки» — не только их пластика и поведение, но и речи виделись пронизанными то лиричной, приподнятой, то заземлённой,

плотной струнной тональностью. А вот для Гамлета, Макбета и Отелло характерен более острый, угловатый, близкий фортепиано или ударным звук поступка и речи.

Сейчас уже невозможно представить себе «Гамлета» без мотивов аранжированного хора из оперы Верди «Сила судьбы», «Макбета» — без финального пения «Miserere», а «Отелло» — без темы вальса. Музыкальные фразы, выбранные режиссёром как доминирующие, рассредоточены композитором на доли различного метра и тембра, эти темы влились в стихию спектакля и стали эмоциональными акцентами сценического действия, — как в «Макбете», где, по наблюдению критиков:

«...трещат радиопередатчики, зудит пчелиный рой, гудит цыганский табор. Музыка Фаустаса Латенаса через все поры разбавляет густоту спектакля, она и убийственна, и комична, и целительна, как финальное «Miserere», она становится надмирным спектаклем в спектакле»*;

«Кроме [...] гусиного гогота, композитор Ф. Латенас использует в спектакле ещё три звуковых элемента — глухое потрескивание брёвен, переделанный почти до неузнаваемости фрагмент Второго концерта Ф. Шопена для фортепиано с оркестром и какой-то трудноописуемый цыганский „накат“. Всю сомнамбулическую музыкальную ткань спектакля „приземляет“ комбинация двух колеблющихся аккордов, нехитрый органнй пунктир. [...] И — всё нанизавшее финальное „Miserere“»**;

«Благодаря сотворённому Ф. Латенасом многоголосию реальные ситуации «Макбета» и конкретное сценическое время перерастает в мифологическое время и грандиозный космос мироздания»***

Незабываем вальс в «Отелло», родственный застигнутому страстью героям, дышащий плеском прибоя и окрыляющий одну из важнейших сцен: предсмертного танца Дездемоны. Именно здесь и чувства героев, и музыка достигают высочайшего драматического и эмоционального напряжения. Аранжированная мелодия Поэмы Зденека Фибиха *Desdur Op. 41 № 3* с самого начала спектакля вкрадывалась в действие как лирическая тема Отелло и Дездемоны, однако, чем дальше, тем больше в этом звуке отчаяния и угрозы, которые приводят буквально к взрыву — в сцене убийства. Смерть Дездемоны равновелика танцу, который то бросает её в объятия Отелло, то вновь отрывает от него, погружает обоих в экстаз жизни и смерти, а музыка вторит разбушевавшимся страстям. Лишь после этой сцены воцарялось время звенящей тишины.

И в «Макбете», и в других спектаклях шекспировской трилогии звуковому, музыкальному потоку режиссёр внезапно противопоставлял оглушающую тишину. В «Отелло» эта тишина выразилась в нестерпимых децибелах — режиссёр и композитор материализовали муку, невыразимую ни в словах, ни в движениях, передали крушение мироздания в сердце и сознании того, кто своими руками убил невинную душу. Тупой

* Юрате Висоцкайте, Январские записи, — *Literatūra ir menas*, 30.01.1999, стр. 7.

** Валдас Гядгаудас, Режиссёр, смилуйся над нами, — *Veidas*, 1999 № 4, стр. 55.

*** Валдас Василяускас, Садовник в саду традиций, — *Teatras*, 1999 № 1, стр. 25.



**Владас Багдонас
и Эгле Шпокайте
в спектакле театра
«Meno fortas» по пьесе
У. Шекспира «Отелло».
Реж. Эймунтас
Някрошюс.
Фото Дмитрия
Матвеева. 2000**

звук упавшей отрубленной головы и последующая недолгая тишина создали такое эхо последнему вздоху Макбета, что после него чистые голоса покаянного гимна слились в могучий хор «Misereere».

В шекспировских спектаклях Някрошюса музыка Латенаса, оригинальная и аранжированная, была одной из активнейших участниц сценического действия. А вот

в «Фаусте» Гете (2006) поток запредельных звуков, не умолкающий почти весь спектакль, переносил действие как будто в другое временное и пространственное измерение. Музыка становилась акустическим фоном-вселенной, окутывающим героев монотонным гулом, вмещающим небо и землю, садик Гретхен и унылую поляну, посулы Мефистофеля и одиночество беспокойной души Фауста. Гулкий фон абстрагировал и универсализировал ситуацию Фауста, отражая не реалистическую (на сцене — даже игривую) фабулу, а творимые режиссёром символические и аллегорические образы. И совсем иная музыка к «Идиоту» Достоевского (2009), она как будто вернулась «домой», в спектакль, чтобы придать ему подвижный, пульсирующий облик:

«Обилие музыки позволяет взглянуть в этом спектакле почти оперу, поразительное разнообразие форм, интонаций, инструментальных звучаний и людских голосов. И не только людских, ибо люди порой берут в долг птичьи и звериные речи или сами чудом обращаются в шершавые, грохочущие звуки. Однако они бывают красивы и мелодичны, как церковные гимны, они всегда слышны и в ритмичных речевых отрезках. Музыка инструментов и голосов иногда звучит с нами в лад, иногда дразнит диссонансом, странностью определённых звуков и созвучий, но при этом влечёт и чарует».*

Наверное, есть какая-то необъяснимая причина, почему режиссёр к тому или иному спектаклю подбирает именно этого композитора. Всё-таки напрашивается такое объяснение: потому, что созвучия музыки Латенаса близки стилистическому и эмоциональному замыслу спектакля. Музыка, по словам Някрошюса, приходит где-то в середине репетиционной поры и незаметно находит своё место в ткани спектакля. Однако её тембр, отбор инструментов или инструментовок никогда не бывает случаен — режиссёру важна интонационная мощь музыки, и именно её эмоциональным содержанием Латенас наполняет форму сценических образов, создаваемых Някрошюсом.



Театр Римаса Туминаса тоже сложно себе представить без музыки Латенаса. В спектаклях этого режиссёра 80-х годов музыка развивала поэтическую, лирическую амплитуду сценического действия и составляла контраст реалистическим (на первый взгляд) обстоятельствам и манере исполнения. Кроме того, именно в театре Туминаса раскрылась карнавальность музыки Латенаса, диалогичность музыкальной и драматической составляющих. Карнавал как сгущённая театральность близок мироощущению этого режиссёра; для спектаклей Туминаса характерна, по наблюдению Рамуне Балявичюте, «полифония стиля», даже эклектика, режиссёр применяет её как игровую стратегию.**

* Иоанна Валашек, «Идиот» в театре Някрошюса, — *Menu faktūra* [интерактив], 23.02.2010, перевод с польского, доступ в интернете: www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60533#gsc.tab=0 [просмотр 03.11.2015].

** Рамуне Балявичюте, Скрещения эпического, постдраматического и игрового театра в режиссуре Римаса Туминаса, — *Menotyga*, 2012 т. 12, № 2, стр. 118.

Один из первых спектаклей, раскрывший эту режиссёрскую стратегию и оказавший воздействие на более поздние работы, — «Тут смерти не бывать» (1988), посвящённый судьбе и поэзии Паулюса Ширвиса. Задуманный как реминисценция недалёкого прошлого, пробуждающая воспоминания о детстве и юности и вместе с тем придающая послевоенной эпохе горько-ироническую деформацию, этот спектакль был полон магии «давних мелодий», которым Латенас привил и ностальгическую, и насмешливую интонацию.

Подобным образом, т. е. на переключке разных времён и эстетик, был построен и «Галилей» Бертольта Брехта (1992), где, по словам Валдаса Гядгаудаса, эклектика стала «главной осью спектакля, его стилистической доминантой»:

«Спектакль начинается и кончается лёгкими, однако «утомлёнными» всхлипами саксофона, словно указующими, что действие происходит тут и сейчас. Это одно музыкальное слагаемое спектакля. Ему противостоит выпрєнная, уныло светлая ренессансная песнь (слова Горация), звучащая (от *pianissimo* до *fortissimo*) множество раз и явно доказывающая прошедшее время действия. Так что скрєщение настоящего и прошлого (а точнее — их слияние) в музыкальной партитуре спектакля — очевидно».*

Критику вторит Эгмонтас Янсонас, подчёркивающий гармоническую активность дисгармонической, хоральной и «эстрадной» музыки Латенаса, музыки, которая является не фоном спектакля («фон» — неумолчный собачий вой в пустыне, в сцене, когда герои разглагольствуют о «новых временах»), а его контрапунктом, своеобразной кардиограммой (от гимна Уличной Мадонны и до «дуэта» Кардинала-инквизитора и певицы).**

Иногда при помощи лишь двух основных инструментов Латенас создаёт музыкальные сюжеты, формирует настроение спектакля и неспешным шагом, словно живой персонаж, странствует по миру режиссёрских находок. В «Галилее» гобой в сопровождении клавесина следует за мыслями героя — музыка становится разумом спектакля. Или песня Гинтаре Скерите, посвящённая финалу «Галилея». Итальянский учёный первым направил телескоп на небо и был назван небесным Колумбом, а Латенас в конце спектакля, когда Галилея (Сигитаса Рачкиса) укладывают в саркофаг, своей музыкой так же правит в небо. Как и Галилео, наведший телескоп на Луну, узрел неземное, из лёгкого газа состоящее светило, — так и музыка уводит нас по таинственному, проложенному в небе Млечному Пути. Если эта туманная лента раскалывается на миллиарды звёзд, — именно музыка позволяет к ним приблизиться. Словно с помощью музыкального телескопа зрителю дано обнаружить: «А всё-таки она вертится!»

Свойственное не только «Галилею», но и позднейшим спектаклям Туминаса единство психологизма и зрелищности, лирики и иронии по-своему отразилось в экспериментах композитора, основанных на трансформации узнаваемых мелодий и сближении различных времён и музыкальных стилей, мотивов. Такое сближение не просто

* Валдас Гядгаудас, Собачий вой на Прокрустовом ложе, — *Literatūra ir menas*, 24.10.1992.

** Эгмонтас Янсонас, Малый органон «Галилею», — 7 meno dienos, 09.10.1992.



Сцена из спектакля Вильнюсского Малого театра «Улыбнись нам, Господи» по прозе Г. Кановича. Реж. Римас Туминас.

Фото Александраса Шекштяле. 1994

выявляло линии сценического действия, творило настроение эпизода и ситуации, раздвигая эмоциональную и жанровую амплитуду спектакля, — оно усиливало одну из важнейших для этого режиссёра тем: тему *театра* и *театральности*. Театральность по Туминасу — это балаган несколько иной природы, чем карнавал или цирк; он пронизан романтикой и рыцарством, духом поэзии, который в его спектаклях парадоксально породняет сентиментальность и озорство, мелодраматизм и анекдот, эксцентрику и клоунаду. Можно сказать, что именно эти сочетания, но выраженные музыкальной речью, задевают, цепляют и ведут зрителей по скрытым и взорванным лабиринтам сценических настроений, — музыка усиливает экспрессию сдавленных и гиперболизированных чувств и одновременно делает эмоциональным камертоном спектакля.

Один из ярчайших примеров музыки как эмоционального камертона — спектакль «Улыбнись нам, Господи»* (1994) по романам Григория Кановича. Это тщательно продуманный спектакль. В его сердцевине — несколько кульминационных точек. Первая — снаряжение повозки. Такой эмоциональной силы можно достичь разве что в кинематографе: в маленькой коробке сцены происходит всеобщее движение, это похоже на кипение котла — не успеваешь ухватить

отдельные детали, и тобой овладевает внешняя воля, ибо то, чем режиссёр, как едва заметным курсивом, задевает сознание, композитор совершает скольжением смычка по струнам. Пыль сцены становится пылью над большаком, а большие, громоздкие предметы напоминают о хрупкости и краткости жизни. У Туминаса смерть способна излучать свет, поэтому он без смущения характеризует, а иногда и высмеивает национальные черты евреев.

Благодаря Латенасу «Улыбнись нам, Господи» напоминает еврейскую кадрили; такого жанра нет, однако композитор созидает его. Сочный, неповторимый колорит спектакля сформирован из обилия компонентов — и они были сопровождаемы глубокой, чувственной музыкой Латенаса. Запоминается шествие персонажей, когда они идут гуськом,

* Эта постановка объехала много стран, участвовала в разных фестивалях, а в 1995 г. на празднике Международного дня театра получила трёх «Христофоров»; Латенас был награждён как лучший композитор 1994 г.



**Витаутас Григолис
и Сигитас Рачкис
в спектакле «Улыбнись
нам, Господи».**
Фото Александраса
Шекштяле. 1994

раскачиваясь в такт музыке. Линас Вильджюнас, оценивая уникальность этого спектакля, писал: «Я давно не видел постановки, созданной с такой любовью, где все компоненты так точно воплощают мысль».* Критик замечает, что «в музыке Латенаса, вошедшей еврейские мотивы, даже в самых её светлых и беспечных темах слышны невыразимые боль и тревога».**

Именно в этом спектакле еврейские мелодии, и раньше звучавшие у Латенаса, вернулись в полную силу. Два лейтмотива сформировали два звуковых слоя, дополняющих и комментирующих друг друга — игривый, ироничный, вторящий взаимоотношениям героев спектакля (стилизованная мелодия еврейской песни, создающая постоянно повторяющийся ритм движения), и драматичный, экспрессивный, возводящий сценическую ситуацию до метафизических обобщений (лейтмотив старинных еврейских песнопений, несущий угрозу, беду, предчувствие конца). Эти музыкальные / звуковые потоки определили движение и пластику актёров, наметили главные повороты действия и придали спектаклю стилистическую цельность. Иначе говоря, прояснили режиссёрский замысел до такой степени художественной образности, когда воедино слились три элемента, характерных для театра Туминаса: психология, сценическая зрелищность и эпическое повествование.

* Линас Вильджюнас, Из пыли небытия. Впечатление после спектакля «Улыбнись нам, Господи», — 7 meno dienos, 11.11.1994.

** Там же

* Люция Армонайте,
На фестивале
«Балтийский дом»
С. Юрский испытал
катарсис, — Respublika,
11.05.1995.

Туминас в финале «Улыбнись нам, Господи» обрушил на зрителя *fortissimo*. Музыкальные лейтмотивы ещё долго отзывались в феллиниевском пространстве, когда пустую сцену наполнил только свет и пылевой дымок, когда раскололось, рассыпалось, расслоилось всё, что строили и берегли, о чём пеклись герои спектакля. Известный русский актёр Сергей Юрский признавался, что в финале этого спектакля испытал катарсис — то, чего давно не переживал в театре.* Это предощущение истины на удивление долговечно, ибо спустя почти 20 лет после премьеры музыка оживляет не только отдельные сцены, но, главное, образы, которые на фоне могучей мелодии искрятся остроумием и замысловатыми импровизациями.

Как важна музыка для режиссуры (театра) Туминаса показал лермонтовский «Маскарад» (1997). Это один из тех спектаклей, которые наиболее отражают чуткость композитора к режиссёрскому стилю и присущее ему «музыкальное хулиганство». Выбранный в качестве ритмической (эмоциональной) доминанты вальс Арама Хачатуряна обрёл в спектакле новые и свежие юмористические мотивы. «Конфронтация» последних с главной темой, а также вкрапление лирических мелодий сообщили эксцентричному и праздничному спектаклю ностальгическую горечь, душераздирающую печаль.

Это не был традиционный шаг ни для Туминаса, ни для Латенаса. И это не было рутинным прочтением романтической драмы начала XIX века. Авторы обратились к близкой им по духу пьесе эпохи романтизма и её словами заговорили о современном, нынешнем фантазмагорическом мире. В спектакле много условных сцен, эмоциональных эпизодов, даже тайн — театральная речь кажется гипертрофированной, образы многозначны, действие переполнено непредсказуемыми, сюрреалистическими деталями. Спектакль начинался тишиной — и ею же оканчивался. Однако музыка осмысляла это беззвучие. На первый взгляд стремясь к минимализму, Туминас отдал музыке неожиданно важную роль. Так в «Маскарад» проникли мелодии Фаустаса Латенаса, Арама Хачатуряна и просто-напросто звуки. Латенас не соперничал с Хачатуряном, но после их обоюдного *fortissimo* возникали сокровенные минуты, подобные скрежету металлических формочек для льда, раскрывающих пустое пространство и парализующих время. Тишина и порывы музыки смешивались со снежными комьями, звуки вальса — со снегом и горящим огнём. Действие, образ и звук в «Маскараде» стали неразделимыми компонентами: «Сцены разной стилистики и жанровой природы постоянно сменяют друг друга: нежный французский шансон, исполняемый Ниной, прерывается рёвом участников маскарада «Соловей, соловей, пташечка»; яростную перепалку героев сопровождает бурлескная сцена дуэли, а задушевное признание баронессы Штраль Звездичу превращается в фарс, подобие единоборства. [...] Кстати,



Адрия Чяпайте и Эдмундас Микульскис в спектакле Вильнюсского Малого театра «Маскарад» по пьесе М. Лермонтова. Реж. Римас Туминас. Фото Дмитрия Матвеева. 2014

«Маскарад» Туминаса словно подтверждает изначальный смысл слова «мелодрама» — это музыкальная драма. Музыки тут, действительно, много».*

Неслучайно «Маскарад» назван «концертным». Однако за внешним блеском спектакля, в котором слились «вальс, лёд и страсть», таились, по мнению критиков, «жажба, тоска, одиночество, [...] робкое сомнение или предчувствие»**, которые были ещё более усилены музыкой Латенаса.

Многие критики сравнивали музыку Латенаса с творчеством известного сподвижника Феллини, композитора Нино Рота. Подобные интонации отчасти характерны для спектаклей Туминаса — в мелодиях и мотивах Латенаса часто слышатся лукавые парафразы, напоминающие цирковые марши. Ими подчёркнут эксцентричный, нарочито театральный слой того или иного спектакля, ими же завершается портрет героя или эпизода. Так возникают созвучия серьёзности и легкомыслия, драматизма и комизма, отрывающиеся не только сценическому действию, но более того — позиции режиссёра.

Можно даже сказать, что музыка Латенаса в спектаклях Туминаса — это усилитель режиссёрского мировоззрения и мироощущения, в которых и любовь, и милосердие, и ирония, да и сантименты в отношении сценических персонажей. В этом смысле «звучание

* Рамуне Бялявичюте, Римас Туминас: театр, который реальнее жизни, стр. 110.

** Валдас Гядгаудас, Искрящийся снег Римаса Туминаса и ледяное пламя, — Lietuvos aidas, 07.03.1997.

Римантас Багдзвичюс
и Эгле Габренайте
в спектакле Вильнюсского
Малого театра «Вишнёвый
сад». Реж. Римас Туминас.
Фото Дмитрия Матвеева.
2008



мира» режиссёра и композитора совпадают. И неслучайно их сотрудничество длится многие десятилетия, где бы режиссёр ни ставил — в Литве или за границей.



«Ревизор» Николая Гоголя (2001), «В ожидании Годо» Самюэля Беккета (2002), «Мадагаскар» (2004) и «Мистрас» Марюса Ивашквичюса (2010), «Три сестры» (2005), «Чайка» (2009) и «Дядя Ваня» Антона Чехова (2009, Театр им. Вахтангова), «Горе от ума» Александра Грибоедова (2007, Московский театр «Современник»), «Троил и Крессида» Уильяма Шекспира (2008, Театр им. Вахтангова), «Евгений Онегин» Александра Пушкина (2013, Театр им. Вахтангова) — это лишь часть спектаклей Туминаса, чьим соавтором по праву можно назвать и композитора.

Латенас признаётся, что его первые аккорды часто бывают ностальгическими и это, видимо, зависит от тоски, закодированной самой природой. Возможно, поэтому музыка к чеховским драмам пронизана какой-то удвоенной тоской. Иногда — до физической боли. Прослушивание музыки отдельно от спектакля волнует вдвое сильнее. Это — редкий случай, поскольку обычно в театре музыка трогает нас лишь заодно со зримым действием. Лейтмотивы «Вишнёвого сада» (1990) и «Трёх сестёр» (2005) очень похожи, только ностальгические звуки пианино в первом спектакле сменяет клавесин. Музыка обоих

этих спектаклей стала классикой — даже если забудем, какой мотив какому принадлежит спектаклю, мы всё равно отличим: это музыка Фаустаса Латенаса. Слушая медленную, будто бы «заплетающуюся» музыку, не только ощущаешь, но, кажется, видишь героев, бродящих по опустевшему чеховскому дому — они полны любви, но всё равно никто никого не слышит. Тема одиночества становится эпицентром музыки Латенаса. Слышать звуки, касаться их и следовать за ними — дар, ниспосланный и композитору, и нам, которые учатся слышать. Ну а Чехов, как никто другой, позволяет композитору вольно мыслить, превращать в реальность мысли и грёзы... Неслучайно композитор «озвучивает» темы, в которых, словно в музыкальных «антропоморфизациях», отдельные инструменты наделяются свойствами, присущими лишь человеку. «Три сестры» — дом, малое пространство, но музыка раздвигает его, растит и превращает в огромный мир страстей и несбывшихся надежд. Чеховская музыка Фаустаса Латенаса незабываема, визуальна, она позволяет зрителю точнее воспринять героев. В 1998 г. после гастролей литовского Малого театра в Брайтоне английский критик Доминик Кавендиш об Эгле Габренайте в роли Раневской: «Разговоры постоянно прерываются, уступая место тягучим паузам, заполненным тишиной или разбуженными Фаустасом Латенасом звуками меланхолических фортепианных струн, ветряных колокольцев или отъезжающих поездов».*

Сама Габренайте сделала такое признание: «Я уверена, в этом спектакле невозможно плохо играть. [...] Даже во время труднейших марафонов, когда в зарубежных гастролях приходилось давать по пятнадцать и больше спектаклей подряд, когда, казалось, уже и пошевелиться сложно, едва услышу первые аккорды музыки Фаустаса Латенаса — и тогда знаю, что играть, и хочу играть».**

Туминас в чеховских постановках не брезгует минорными интонациями, а постоянные музыкальные импульсы стабилизируют весь спектакль, творят самостоятельную драматургию. Музыка работает так, что поневоле думаешь о некоем её новом способе существования. Туминас музыку не прерывает, но как будто педантически завершает отдельные мотивы, оставляя зрителя вслушиваться самому. Например, в «Трёх сёстрах» под звуки вальсов и маршей оказываешься в таком пространстве, где попросту хорошо жить и в котором не движется время — музыка сообщает спектаклю вкус аристократического существования. А вот в «Маскараде» наравне с основными темами звучит и (как бы) побочная — снегопадная, зимняя. Дуэт флейты и гитары набирает такой темп, что ощущаешь себя участником снежного буйства. Зима Латенаса бела и легка — композитор всю сцену, весь её мир превозносит над будничностью и скорее не созидает музыкальную или мирскую красоту, а высвобождает саму музыку, наделяет её мощью чисто и небанально говорить о подлинной жизни. В театре при звучании такой музыки оживает образ, а содержание спектакля без музыки — словно тело без крови.

* Dominic Cavendish, Communication breakdown in the Orchard, — The Independent, 13.05.1998.

** Государственный Вильнюсский Малый театр (1990–2005), сост. Рамуне Балявичюте, Vilnius: VVMT, 2005, стр. 54.



Сцена из спектакля Театра им. Евг. Вахтангова по пьесе А. Чехова «Дядя Ваня».
Реж. Римас Туминас. Фото Валерия Мясникова. 2009

Латенас не просто продуктивнейший композитор современного театра, но и один из ярчайших деятелей искусства, славящих имя Литвы за её пределами. Неудивительно, что своё чеховское странствие он продолжил и в Театре им. Вахтангова в Москве, где Туминас поставил свою версию «Дяди Вани». Уже в первых рецензиях музыке уделялось большое внимание: «Все поставленные Туминасом чеховские пьесы сопровождается музыка Фаустаса Латенаса — томительно унылая или нарочито гротесковая. Она звучит то как фон, то как дразнящий аккомпанемент и создаёт впечатление театра механической оперы: за сто лет эксплуатации в него превратился чеховский текст. Этот ключ многое открывает: благодаря музыке и открытой, *a part* игре «на зал» мы слышим текст не как привычное кружево «подтекстов и настроений», но как идеальную «оперу» — систему виртуозно сложенных арий и дуэтов, хоров и увертюр».*

На взгляд Римаса Туминаса, непрерывные терзания чеховских героев по поводу неудавшейся жизни — глупость и дурновкусие. И он солидарен с драматургом, который свои пьесы называл комедиями. Однако здравый ум не отрицает сочувствия. Пока на сцене дурачатся, выясняют отношения, пьют и стреляются, участливая музыка Фаустаса Латенаса оплакивает этих глупцов и неудачников, и трудно избавиться от мысли, что оплакивают и нас.**

В спектакле герои режут свою правду, не жалея зрителей. Так сформировалась голосовая партитура, дирижёром которой стал Фаустас Латенас. Почти непрерывно

* Алёна Карась,
Памятник льву, —
Российская газета,
04.09.2009, № 4990
(166).

** Марина Шимадина,
«Дядя Ваня» Римаса
Туминаса, — OpenSpace.
ru [интерактив],
07.09.2009, доступ
в Интернете: os.colta.
ru/theatre/events/
details/12115/ [просмотр
04.06.2015].

звучащая музыка позволила режиссёру этот спектакль не столько пропеть, сколько станцевать. Иногда даже казалось, что трактовка персонажей возникла не из долгого чтения или анализа персонажей, а по мотивам пластических рисунков их ролей. Актёры много двигались, послушные звукам саксофона и органа. А Туминас даже вынес на сцену покрытое чеховской пылью пианино. И тогда музыка зазвучала ещё выразительнее. Или, когда дяде кололи морфий, слышался орган. Возможно, это был единственный отличительный знак времени: при Чехове морфий кололи людям с высокой чувствительностью, сегодня — низкой, тем, у которых нехватка чувств и переживаний. Но эта сцена в контексте спектакля тоже прозвучала как предостережение миру.

«Дядя Ваня» в 2012 г. гастролировал в лондонском «Noël Coward» — и с большим успехом. В шумном Вест-Энде, где театры на каждом углу, шесть вечеров подряд почти тысячный зал был заполнен до отказа. Спектакль Туминаса получил в английской печати высокие и наивысшие оценки. Сэр Кэмерон Макинтош, владелец «Noël Coward» и ещё шести театров, продюсер популярнейших мюзиклов («Кошки», «Призрак оперы», «Оливер» и др.), большой ценитель современной культуры, был покорён музыкальной драматургией «Дяди Вани». Критик Джессика Эдвардс признавалась: «Нечасто увидишь сногшибательный спектакль. А постановка Туминаса в Театре им. Вахтангова именно такая. [...] Почти всё действие сопровождается звуковая дорожка Фаустаса Латенаса. Вместе с ненатуралистической сценографией он превращает этого «Ваню» во что-то ещё более фантастичное и сюрреальное. Звук поразителен, пронзителен и печален: если кто-нибудь вообще может в абстрактной форме изобразить величие и безнадежность Вани, — только лишь эта музыка».*

Критик Кейт Мейсон обратила внимание: «Весь спектакль идёт на фоне незабываемой звуковой дорожки, — и когда сопровождение становится динамичным вальсом, это придаёт многословной пьесе живую, почти плясовую энергию, отмеченную изяществом балета. Прекрасный пример вполне абстрактного творческого видения у Туминаса — II действие, завершающееся неподдельным танцем: Соня и Елена вместе играют на пыльном пианино, однако каждый аккорд они подчёркивают синхронным поворотом голов и дерзким взглядом на зрителей, а прочие герои, сгрудившиеся вокруг, приотпыывают им в такт».**



Латенас создал «фоновую» театральную музыку. Однако и этой музыке свойственна чуткость. Манипулируя узнаваемыми музыкальными мотивами (этого часто требует и сама природа театра), он в итоге творит эмоционально неотразимую партитуру

* Jessica Edwards, «Uncle Vanya», — A Younger Theatre [интерактив], 06.11.2012, доступ в Интернете: www.ayoungert theatre.com/review-uncle-vanya-noel-coward-theatre-vakhtangov-theatre [просмотр 04.06.2015]

** Kate Mason, Vanya, sans samovar: Vakhtangov Theatre's Uncle Vanya at Noël Coward Theatre, — One Stop Arts [интерактив], 07.11.2012, доступ в Интернете: www.onestoparts.com/review-uncle-vanya-vakhtangov-noel-coward-theatre [просмотр 04.06.2015].

спектакля. Театр настолько привлёк композитора, что он понемногу стал своеобразным повествователем, «писателем» отдельных сюжетов. Правда, Латенасу чужд натурализм, знаки социальной реальности. Так что творчество Туминаса стало для композитора особенно близким.

Например, в поставленном Туминасом «Мадагаскаре» (2004) Марюса Ивашкявичюса странствие известного искателя «земли обетованной» Казимира Покшта — миссионерское и духовное, ибо оно — словно множество гудящих в душе колоколов. «Симфонизм» скрипичных звуков так активен, кажется, он даже перерастает в праздничное буйство бубенцов. Параллельно нарастает иная тема — человеческого скитания. Её сопровождают медленные «шаги» органа. А вот в «В ожидании Годо» (2002) аккордеон — чистый инструмент — это как ещё один глас, вопиющий в душном воздухе предчувствия катастрофы. Обманщики, фантазёры, расхитители собственных эмоций, герои Самюэля Беккета в этом спектакле Туминаса не тонут в монотонности рутины — музыка Латенаса настойчивую фарсовую стилистику облакает в наряд беккетовского театра — атмосферу вечного ожидания, нескончаемого странствия по жизненной «пустыне».

В «Ревизоре» Николая Гоголя (2001) музыкой не только «рисуются» пейзаж, но строится дополнительная драматургия. Темп и ритм музыки формируют многие сцены этого спектакля. Музыка «Ревизора» — её в постановке довольно много — отличается драматургической действенностью, становится ещё одним вальсирующим персонажем спектакля. Гоголь создал немало говорящих героев, Туминас каждого из них щедро раскрасил. Не хватало лишь звука — прикосновения Латенаса. Легко скользкая, «конькобежная» музыка, порождение сменяющих друг друга инструментов, становится стихией, которая правит всюю Россией. Тогда и слышишь, и видишь восседающих в санях иванов да марф, похожих на заварочные чайнички, ухмыляющихся и очень по-своему поющих, скорее даже голосащих. Русская глубинка с кипящей там жизнью под сенью церковных куполов — как на ладони... А в финале, под гудение православного хора, которому вторят правоверные звуки саксофона, всё будто смеется. Гротеск, разрозненные сюжеты музыка объединяет в разительное содержание спектакля. Так Латенас творит свои сюжеты.

Часто режиссёрским *alter ego* становятся разные герои; *alter ego* Фаустаса Латенаса можно назвать саксофон — его чистый звук остаётся для композитора самым близким, без этого инструмента его творчество сегодня непредставимо. Этот звук он считает величайшим на свете лириком и мечтателем.* В одной дискуссии, в Вене, дирижёр Робертас Шервеникас пожаловался: «Некоторые композиторы не хотят менять ни одной ноты».** А Латенас открыт постоянному обновлению театра. Говоря

* Например, в поставленном Туминасом «Мистрасе» (2010) Марюса Ивашкявичюса саксофон слышен наиболее отчётливо; музыка выражает близкий живописи дух романтизма, а без него невообразимо творчество Мицкевича, которому посвящена эта драма.

** Из любви к цветущему звуку [модератор дискуссии Марин Баублене, к печати подготовила Рита Номицайте], — *Literatūra ir menas*, 13.01.2012, стр. 22.

о рабочей специфике, он признаётся: «Процесс создания музыки протекает по-разному: и на репетициях, и во время бесед, и при описании замысла. Сейчас я чаще всего прихожу со своим предложением, и мы потом всё отлаживаем. Конечно, надо увидеть декорации, ибо от них зависит звучание. Звук не может противостоять зрительному образу. Нужно понять, найти причину, почему музыка должна быть такой или другой. В музыке таится много больше, чем может казаться».*

Латенас исполнял самые разные должности — в нескольких театрах был заведующим музыкальной частью, директором, потом — вице-министром, консультантом, атташе по культуре, советником премьер-министра, — однако он никогда не прерывал творческого сотрудничества с театром. Когда Туминас начал интенсивную работу в театрах Москвы (сначала — в «Современнике», затем — в Театре им. Вахтангова), а с ним и Латенас, критики, писавшие об их спектаклях, в каждой рецензии отмечали музыку. «Театр — у него в крови. Этот удивительный композитор способен не только создать атмосферу спектакля, но и подчеркнуть его смысловые акценты, подарить спектаклю полёт. Он с лёгкостью вплетает в ткань постановки разнообразные музыкальные стили, сочетает классические парафразы и атональные пассажи, оркестровые фрагменты и звуки живой природы — шум прибоя, шелест ветра, дыхание человека**», — написано о Латенасе в издании, представляющем лауреатов премии Станиславского за 2011 год. Эта весомая в театральной России награда вручена композитору за музыку к спектаклям Някрошюса и Туминаса. «Мне просто повезло участвовать в этом театре, созданном такими режиссёрами», — говорил позже композитор. А на тут же заданный вопрос о постановке «Матери» («Вассы Железновой», 2011), осуществляемой в Вильнюсском Малом театре молодым режиссёром Кириллом Глушаевым, он ответил скромно: «Моей задачей было окутать спектакль музыкой, которая помогла бы ему и артистам освоить сложный материал пьесы Максима Горького. Как и в любом спектакле, я преследовал собственные цели, но важнее было своим участием помочь другим сотворить театральный праздник. Нужно, чтобы звучание было на пользу этому спектаклю»***

Внимание российской критики к Латенасу всегда было исключительным. После постановки Туминасом «Горя от ума» (театр «Современник», 2007) критики писали: «Невозможно не упомянуть музыку Фаустаса Латенаса, выросшую из чарующего грибоедовского вальса. Дикий, жуткий, неумный «фамусовский» вальс забываем точно так же, как и удушающий вальс из «Отелло» Някрошюса. Его надо бы номинировать на премию за лучшую театральную музыку, если бы таковая была»****

«Медитативная, неспешная музыка Латенаса, вязкой каплей падающие такты вальса Грибоедова усиливают горечь всеобщего остервенения, бездомности

* Государственный Вильнюсский Малый театр (1990–2011), упом., стр. 13.

** Наталия Каминская, Музыка в драматическом театре, — Премия Станиславского 2011, Москва, 2011, стр. 16.

*** Летуле Нердинга, Не только о премии Станиславского, — 7 meno dienos, 16.12.2011.

**** Дина Годер, Не боюсь Москвы, — Время новостей, 11.12.2007.

* Алена Карась,
На чемаданах, —
Российская газета,
11.12.2007

и неспособности любить, — ту горечь, которую в «Горе от ума» так больно видит замечательный литовский режиссёр Римас Туминас».*

В спектакле большой формы по пушкинскому «Евгению Онегину» (2013), поставленном Туминасом в Театре им. Вахтангова, музыка Латенаса — словно полифония всей жизни. Она чрезвычайно насыщена, её много. И режиссёр её не приглушает, делает ритмической и эмоциональной доминантой спектакля.

Скажем, статичным сценам музыка повелевает двигаться, а динамичным — замереть. Духовые или струнные инструменты помогают сговориться персонажам спектакля; а чистый вокал или голос фортепиано — отражение лирических медитаций. При звуках православного хора накренившаяся брочка, которой «до Москвы ехать семеро суток», смотрится будто кладбищенская часовня, обрушенный мавзолей. На фоне музыки меняются смыслы сцен.

Сочинивший музыку для всех спектаклей Туминаса, Латенас стал неотъемлемой частью творчества этого режиссёра. Стилистике Туминаса присущи разнообразные элементы фарса, избыточная эмоциональность, бурная фантазия, а музыке Латенаса — лиризм и неотступная меланхолия, и это сочетание дарит спектаклям эффект отчуждения. Контрапункт двух мастеров превращает спектакли в произведения трудно определимого жанра. Не страшно высвободить драматургические основы того или иного творения, они словно конструируют друг из друга новую (конца XX-го — начала XXI века) театральную систему — неоромантизм. Остро меланхолическая музыка Латенаса часто делается эпицентром спектакля. Актёр Аудрюс Хадаравичюс в одном из последних интервью сказал: «Больше внимания я уделяю музыке, она для меня очень много значит. Например, я думаю, что половину успеха спектаклям Туминаса приносит музыка Латенаса».** Многие артисты, игравшие в постановках Туминаса, считают музыку важной точкой опоры, мотором создания роли.

** Из беседы
с Д. Шабасявичене
в 2005-м году.



Большинство работавших и работающих с Фаустасом Латенасом режиссёров отмечают его удивительный слух, его чуткость — к автору, к настроению спектакля, к сценическому действию. Иногда режиссёру хватает слабого намёка, чтобы родилось музыкальное воплощение спектакля, мелодическая тема, инструментовка или звук. Именно они во время спектакля укрепляют взаимосвязь зрителей и сцены, призывая вслушаться и вжиться в сценический ритм, настроение и атмосферу. Напрашивается одно сравнение — о романтизме: «Романтизм тесно связан с мотивом меланхолии [...] память романтизма воссоздаёт не само бывшее счастье, но тот отрезок




Сцена из спектакля Театра им. Вахтангова «Евгений Онегин».

Реж. Римас Туминас. Фото Дмитрия Матвеева. 2013

прошлого, в котором будущее счастье ещё казалось возможным, время, когда надежды ещё не были развеяны».*

Даже если этот меланхолический мотив особенно близок режиссуре Туминаса, он так или иначе закодирован и постановщиками, с которыми работал Латенас, и тем более его собственным мироощущением, природой его дарования. Отсюда и озорство композитора, вольное поведение с классическим наследием, ироническая игривость его музыкальных парафраз и стремление к ностальгической, проникновенной мелодике. «Щемяще весёлое» или «весело щемящее» звучание этих мелодий не только сливается с душой спектакля, но и переносит в тот личный для каждого космос, попасть куда возможно только с помощью музыки.

* Славой Жижек, Роберт Шуман: романтик-антигуманист, — Музыка как культурный текст. Антология новой музыки, сост. Рута Гоштаутене, Vilnius: Apostrofa, 2007, стр. 239, 240.



Фаустас Латенас

ПОСРЕДИ СМЕХА И СЛЁЗ



Выбор профессии прямо не связан с переменами в общественном устройстве, но, конечно, социальная стабильность более благоприятна для возникновения создателя. Для самореализации нужен долгий путь.

Моё начало — это бессознательное оппонирование реальности, даже признанным композиторам, даже новаторам. У меня был учитель Эдуардас Бальсис, который позволял в творчестве быть вольнодумцем, а ведь свободомыслие — один из главных двигателей творчества. Поэтому я и остался оппонентом даже после 1991-го, особенно до 2000-го, когда ещё ощущались положительные революционные эмоции, которые побуждали творцов что-то сделать и подарить Литве.

Второе десятилетие независимости приглушило этот порывистый оптимизм, заставило сочинителей искать другие способы существования. Поэтому я очень связан с театром. Мне повезло — я работал с лучшими режиссёрами, а они — сознательно или невольно — творили такое искусство, которому была нужна музыка. Эта музыка, выросшая на сцене драматического театра, перешла потом в концертные залы. Благодаря театру я сохранил профессию.

Из детства

Среда формирует человека. Это возможно прочувствовать только в зрелом возрасте. Лишь тогда вспоминаешь, что значило в три часа ночи, когда все ещё спят, идти по песчаной сельской тропе на рыбалку. Земля ещё холодная, мокрая от росы, а ты — босиком по этому песочку... Или видеть на озере, как понемногу тает рассветный туман и неторопливо встаёт солнце. И ты знаешь, что оно скоро согреет, развеет леденящую влагу... А что такое запах сена?!

Чем так мне дорог Йонас Стрелкунас? Он всё — всё то, что испытал и я, — выразил в поэзии. На удивление естественно и красиво.

*Погляди: там солнце в дымке млечной,
В час, когда его не сыщешь в небе...
Колеи зари на глади вечной
И следы повозки всё виднее.
Кто там мимо наших жизней мчится,
Кто так сладко и смертельно ранит?
Кто сияет высоко и чисто?
Кто над нами, кто повозкой правит?**

Мироощущением близок мне и Юозас Эрлицкас.

Я ТАМ БЫЛ

*Там ветви — как пращуров руки,
И греет ржаная пыльца.
Усадьба в испуге
Сложила крылья крыльца.
Тропинки, как белые нити,
Бегут из маминых рук:
Полночь (Луна в зените),
И все засыпают вдруг.
Трава молода –
По грудь в туманной трясине,
Несут меня в никуда
Мальчишечьи ноги босые.
Я перешагал моё Поле
(а тропы всё дальше вели...),
Но ждут меня поневоле
Былые игрушки в пыли.
Под пылью всё смутно,
И так тяжело порой:
Рядом стоишь — а как будто
За тридевойтой горой.
Ко мне по дороге ветхой*

* Йонас Стрелкунас,
Колокола тьмы,
колокола света: стихи,
Vilnius: издательство
Союза писателей Литвы,
1998, стр. 13

Летит Паровоз, горяч,
 Над радостью, как над сеткой,
 К небу взмывает Мяч.
 Прижавшись к узорным Дверцам,
 Радостно лают Псы,
 Трепещут всем сердцем
 Игрушечные Часы.
 За деревянной Лошадкой
 Плюшевый Мишка-плут
 Спешит по дощечке шаткой,
 Ну, как же его зовут?..
 Они тут всегда, как дома,
 Восточек ждут и встреч...
 А мне давно незнакома
 Их волшебная речь... *

Стрелкунас и Эрлицкас — два поэта, созвучные моему внутреннему миру. Как и Зарасай, как деревня Микишкес **, в которой родились дед и бабка, эти ещё не разорённые усадьбы... Оттуда мои родители. Помню, я ходил во второй или третий класс, дед просил вечером поиграть на аккордеоне, чтобы в другой деревне слышали... Какая-то наивная романтика, сейчас её нет и уже никогда не будет. Если спросят, о чём я мечтаю, скажу в ответ: чтобы в усадьбе была такая постройка — спальня со стеклянным куполом... Чтобы стояла телега со свежим сеном... Лесенка, прислонённая к той телеге... Залезаешь туда и спишь под тяжёлым толстым одеялом, а под утро выпадает роса, и одеяло становится ещё тяжелее... Чтоб я лежал и видел, особенно в августе, это звёздное небо, падающие звёзды и простодушно воображал, что в вышине пролетают не самолёты, а спутники... Всякие фантазии: и собаки тут же пробегают, и кто-то мимо этой телеги возвращается из Антáлпте с танцев или с ярмарки... Я хотел бы такую вот спальню — это и есть величайшая мечта. И чтобы воздух так же пахнул, и смеркалось, и светало так же! Тогда это вот и было бы настоящим воспоминанием детства...

Понятно, природа многое дала. Как и родители. Мы о родителях начинаем думать, когда их теряем или когда мы сами уже зрелые родители. Много дал и костёл в Анталепте — мы в него шли пешочком по воскресеньям... Помню, как нас, идущих от мессы, застигла буря с молниями... Мама присела, укрыла меня своим плащиком, сидим на огромном лугу, а кругом бьют молнии... Или — когда гроза тебя застаёт

* Юозас Эрлицкас,
 Я умею расти: стихи
 не для взрослых, Vilnius:
 Tyto alba, 2003, стр. 248.

** Деревня Микишкес —
 на территории
 самоуправления
 Зарасайского района,
 в 5 км от Анталепте.
 В 1923 г. было 15
 дворов с 72 жителями.
 Деревня исчезла
 в 1970 году. Сейчас
 тут зеленеет высокая
 трава, и по ней изредка
 бредут туристы по пути
 к Бальяйскому дубу.
 В деревне осталась
 жить единственная
 семья Страздаса, —
 см. [lt.wikipedia.org/wiki/
 Mikiškės](http://lt.wikipedia.org/wiki/Mikiškės).

в воде, а ты от середины озера бросаешься к берегу. Видимо, все эти впечатления густеют и переселяются в мысли, становятся чувствами, совсем иным пониманием.

Так и в театре, когда ставят спектакль и говорят о схожих ситуациях, их сразу же узнаёшь, потому что испытал, пережил. И ты не просто так музицируешь, а поверяешь чувства, рождённые той ситуацией, — и неважно, конфликт ли это, любовь ли, а может — просто восторг от вечернего пейзажа. Один вечер в Зарасае, другой — в Ниде. Это разные вещи. И музыка разная.

Что такое ночь в деревне или утро? Зима, когда бывало почти двадцать пять градусов, а ты лежишь у родителей отца в чулане, а там так пахнет яблоками, а из ближней клетки — окороками; они такие вкусные, их не давали помногу, да их не бывало много. Осенние яблоки вылёживали до середины февраля, зимние, антоновские — ещё дольше. Или вот: лежишь и слышишь, как бабушка встаёт и начинает растапливать печь, как потом принимаются трещать дрова... А за окнами так черно-черно, луна видна была очень редко, когда низко висела. В той черноте просыпаются всякие детские фантазии, выныривают совершенно другие миры... Когда изба согревается, лезешь к печной дверце погреться, на корыто присядешь, где уже ссыпаны и дышат паром картофелины для свиней... Того, чем я обладал когда-то, уже нет и не будет, но это всё так или иначе перешло в музыку. И те впечатления, и уютное, тёплое детство, отрочество...

Родители

Родители были с соседних хуторов. Отец — водитель. Он был сослан. По-советски если: главарь банды. А он вместе с парнями деревни Микишкес не пошёл в армию, — тут была линия фронта, молодёжь насобираала оружия и готовилась в лес. Кто-то из той же деревни их выдал. Сначала приговорили к расстрелу, потом заменили на 25 лет, он был вывезен в Казахстан. Одна реабилитация, другая. Вернулся в 1951 году. Родители были только знакомы, но мама его ждала. Сейчас я понимаю это чувство обладания тайной. Тайна очень мобилизует семью. Нам, детям, Альгису и мне, она придала какой-то значительности, выработала своеобразный инстинкт самосохранения, который, наверное, присущ всему нашему поколению. Нас так воспитывали, особенно те родители, кто пострадал от сталинизма и всех тех событий... А мама была медсестрой. Училась в Вильнюсе. Бывало, из Вильнюса в свою деревню возвращалась пешком, через Утяну, через Молейтай. Больше сотни километров! Говорила: «И топали, иногда какая лошадка подвозила...»

Тут и сокрыт феномен — не в нас, в брате или во мне, но скорее в родителях. Они уехали из деревни в Дусятос, когда мне было четыре, брату — семь. Из Дусятоса — в Зарасай.



Антанас Латенас с сыновьями Альгирдасом и Фаустасом (справа), Валерия Латенене и неизвестный водитель.
Дусятос. 1960

Что-то ведь их вело. Или кто-то, кто через них — маму и отца — привёл в этот мир и нас. Как меня, так и брата. Кроме всего, их ведь тоже кто-то свёл.

Не думаю, что такие вещи — случайность. Они только выглядят случайными, ведь мама могла и не дожидаться отца, выйти за другого, а отец, как множество его друзей, мог замёрзнуть на ветру Казахстана, сгинуть. Но почему-то они были спасены — чтобы появились мы с братом. Чтобы мы были направлены, обращены, мамой в особенности, к искусству...

Всё время человека кто-то целенаправленно ведёт. Начинаешь думать, а куда же этот *Кто-то* нас ведёт? Если тех людей *Кто-то* вёл, направляя их судьбу, тогда, наверное, и нас ведёт *Кто-то*? Всюду есть Ангел-хранитель и везде видна рука Божия. Все мы Бога по-разному понимаем, но нельзя забывать, что есть ещё и Ангел-хранитель. Ему я должен быть благодарен за многое.

Родители следили на нашем с братом творчестве, изредка приезжали в Вильнюс. Видели и кое-какие роли моей дочери Эльжбеты. Мама смотрела все спектакли Римаса Туминаса, Эймунтаса Някрошюса. О них она по-своему отзывалась, понимала, где искусство, а где не всё состоялось. Невозможно понять только такое искусство, в котором нет души и энергии, которое ничего не значит. Но там, где вещи более глубокие, где излучается внутренняя энергия — неважно, театр это или картина, или



Валерия и Антанас Латенасы с сыновьями Альгирдасом и Фаустасом (слева).
Вильнюс. 1961



В детском садике, Фаустас первый справа, Альгирдас — в центре.
Дусятос. 1959

музыка, — это они, будучи изначально чуткими и восприимчивыми, всегда понимали, всегда ощущали. Например, сложись иначе, отец был бы прекрасным артистом. Он и пел, и пошутить, посмеяться умел. Он душой был артист, глубоко переживал природу. Судьба разорена, но душа не сломлена. А мама была ранимой, тёплой и трепетной.

Аккордеон

Я ходил в музыкальную школу, хотя и без желания. Сначала поступил на пианино. Тогда была такая мода. Скоро начал прогуливать уроки, объяснял, что пианино мне неинтересно, но, поскольку был послушным ребёнком, пианино поменял на аккордеон и посещал школу дальше. Нас, правда, кто-то всё время ведёт: если я пошёл на аккордеон, то не просто так, а потому, что из Вильнюса приехал преподаватель, — он и теперь живёт в Зарасе, — Йонас Чяпукас. Прекрасный аккордеонист, но по каким-то причинам не окончивший тогдашней консерватории. И привёз он такой могучий репертуар, какого Зарасай не слышал — итальянскую и, вообще, классическую аккордеонную музыку. До его приезда все играли «Что грустишь, берёзка...» До того въелась



Перед отъездом
в каунасское
музыкальное училище
им. Ю. Груодиса.
Зарасай. 1969

эта песня, что в конце концов появился спектакль «Тут смерти не бывать» (1988), где тема «Берёзки» всё время была фоном...

После восьмого класса я уехал в Каунас, поступил в музыкальное училище им. Юозаса Груодиса, по классу аккордеона. На учёбу меня провожал учитель Чапукас. Я был совершенно заморожен аккордеоном. Помню, вставал в шесть утра, из общежития шёл в училище позаниматься. Проблемы те же, что и теперь: нет свободных аудиторий. Приходишь в шесть, чтобы в полседьмого, когда откроют двери, успеть занять класс и до начала уроков хотя бы немного поупражняться. Потом появился Гиедрюс Купрявичюс — молодой преподаватель со своими импровизациями. Уже и в те времена он был ярким, нерядовым человеком, все были им очарованы. Я тоже пошёл к нему со своими творениями. Это он меня уговорил перейти на теорию и композицию. Хорошо, когда возникает кто-нибудь, способный подтолкнуть дальше; если есть у тебя талант — он помогает его проявить и побуждает развиваться.

В Каунасе уроки и занятия иногда проходили в доме Г. Купрявичюса. В ту пору был ещё жив и Викторас Купрявичюс. Я увидел, как выглядит быт старых каунасских интеллигентов: красивый дом, с садом, с яблоками... Внутри — не виданная мной, совсем другая мебель, книги... Было очень интересно. Особенно привлекала внутренняя независимость Г. Купрявичюса: вольнодумец по духу, он всегда кому-нибудь противостоял.

Аккордеон — это оргán, только маленький, и я был на хорошем счету как аккордеонист. С одобрения Купрявичюса я на третьем курсе всё бросил и должен был за год нагнать новых однокашников. А после нашего училища, если ты никуда не поступал, брали в армию, но мне повезло — я попал в консерваторию к профессору Бальсису.

Профессор Эдуардас Бальсис

В ту пору я испытывал неприятие устоявшегося псевдо-академического порядка. Несколько авторитетов брались решать, что современно, а что нет. Это было как догмы, как аксиомы. Если их не придержишься, значит, ты никто. Таков уже нрав у человека: он сразу противится любым указаниям. Видимо, это черта характера, — если у тебя есть мнение, ты обязан защитить его своими делами, сочинениями. В советское время композиторов готовили на конвейере. А мне хотелось попробовать иную музыку.

Бальсис умел растить и развивать профессиональное мастерство. Ученики у него были самые разные — от исполнителей популярной музыки до «симфонистов», создателей современной академической музыки. Он в самом деле был великим подарком для учащихся, никогда не заставлял делать так, как хочет он, — спорил, но не запрещал, позволял экспериментировать. Написанное мною в те годы существует и до сих пор. Это свидетельствует, что профессор был прав, и мои ранние поиски были не напрасны. Время всё ставит на места. А экспериментировал я со всякой музыкой — электронной, социальной, протестной — так хотелось создавать что-то новое, непривычное. Профессора злились — что за глупости он там вытворяет!

Вот и три фортепианных части «Горизонт», «Балкон» и «Небо» — это три разных чувства, разные взгляды, которыми автор пытается передать абсолютную бесплодность духа, мысли и реальности. Горизонт здесь — провал, где ничего не видно, а дух безысходен; балкон — загромождённое рухлядью пространство, холодильник, куда составлены пустые пивные бутылки; выходишь и видишь, что в одном доме идут похороны, в другом — веселятся и горланят пьяницы. И меж двух этих пустот — как единственный возможный выбор, единственный выход — вкрадывается небо. Или фортепианное трио «Зарождение и рождение», где ребёнок плачет, не желая рождаться. Запись детского плача повторяется во всей композиции. Сейчас это назвали бы перформансом. Так и возникла эта театральность — от нежелания делать так, как требуют, как надо, давать названия не сочинениям, а нотам, например, «47 микроигр и трёхголосная fuga» — 24 элемента, у каждого из которых есть название: оно произносится, звучит несколько тактов, пауза, тишина (возможно, это было влияние Джона Кейджа). А потом, после этих исполненных



В музыкальном училище им. Юозаса Грудиса, Фаустас — первый слева, с инструментом канклес-контрабас. 1971

тактов, словно встреча двух музыкальных форм, образуется и рождается сложная fuga. Ведь требовалось доказать владение нотами и формой.

Лишь впоследствии я уяснил главный урок Бальсиса: если видишь, что человек одарён и талантлив, никогда не запирай его на ключ своих эстетических представлений. Позволь ему развиваться так, как он сам чувствует. А учитель может лишь править ошибки письма, стиля.

Когда слушаю музыкальные произведения или смотрю спектакли, в которых даже не всё нравится, но чувствуется нечто новое, я не могу ни клеймить, ни обрывать, ни высмеивать автора этого сочинения — молодого ещё человека. Напротив — я могу его лишь поощрить. Но, конечно, есть возрастные границы. Установлено, что юность — это до тридцати пяти. Тридцать пять — тот рубеж, когда вокруг тебя, я даже не знаю, сколько миллиардов раз, проносятся все твои накопленные силы, все фантазии. И ты всё это отдаёшь, выражаешь своими сочинениями. Всё происходит до этой границы. Все гении раскрываются, воспламеняются до этого возраста. Это критический возраст. Конечно, есть люди, которые проявляют гениальность и в двадцать четыре, и много позже. Но то, что принадлежит истории, как правило создаётся до этой возрастной границы. Дальше

всё только закрепляется. Это не значит, что художник, творец репродуцирует своё творчество — он просто придаёт ему иной смысл, другую глубину. Он в жизни утверждает, укореняет данное Богом.

Например, кто-то меня в Москве спросил, как менялся стиль Туминаса за время нашей тридцатилетней работы. Я ответил, что он никак не менялся. И Някрошюс не менялся, и я, и Туминас... Мы совершенно не меняемся. Ошибочно думать, что перемена стиля или манеры зависит от перемены в настроении или состоянии человека. Меняться может лишь выражение, верхняя одежда, но эмоциональный, энергетический, внутренний дух остаётся точно тот же. Остаётся та же клетка. Ничто не меняет наших ДНК, мозга, ещё чего-то. Просто со временем, с опытом в голове происходят другие химические реакции, и они дают иные плоды. Но мы не меняемся. Мы и умираем не изменившимися. Детьми рождаемся, детьми и умираем...

Погружение в театр

Ещё в Зарасе я посещал драмкружок. Тогда в Зарасай, почти как в ссылку, приехал Ремигиус Моркунас; он и для детей писал, и драмкружок организовал. Мы, дети, играли в его спектаклях. В одном таком — «Юнги и пираты» — я играл Адмирала Помпу. Со спектаклями мы разъезжали по окрестным районам и деревенькам... Сцена — заразная штука. Не знаю, что она даёт человеку, но он так сильно загорается, что потом поступает в актёры, на режиссуру...

Когда я учился в Каунасе, было модно ходить в музыкальный театр. Понятно, не избегали мы и театра драмы. В репертуаре обоих были спектакли, в которых играли маленькие оркестры. Билеты стоили 30 копеек. Вот мы и ходили на эти спектакли.

Когда неожиданно, особенно для отца, брат поступил на актёрское отделение, я всё наблюдал, был рядом с их курсом, с теми десятью «звёздочками». Мы из Каунаса приезжали смотреть их курсовые работы, дипломные постановки. А сам я, учась в консерватории и получая стипендию, подрабатывал аккомпаниатором на занятиях по танцу у студентов актёрского факультета. Практиковались импровизации разных танцев, когда фантазировали и танцоры, и я. Преподавала там и Ирена Бучене, она меня привлекла к работе над постановкой «Питера Пэна» в Академическом театре драмы. Это была моя первая серьёзная работа в театре.

В те же годы учились и кукольники, ученики Виталиюса Мазураса, они окончили курс с 1980-м. С ними я больше всего общался — мы вместе слушали лекции, жили гурьбой, собирали вечеринки. Мы близко дружили.

После детских спектаклей Бучене позвала меня писать музыку к «Утиной охоте» Александра Вампилова. Это были уроки педагогики и мудрости. Затем сами собой посыпались другие заказы. Когда я приступил к работе в театре «Леле», начались — новогодние и не новогодние, ещё более серьёзные спектакли Мазураса... Некоторые из них идут и сегодня. Кроме того, ведь рядом, за стеной, был Молодёжный театр — с Далей Тамулявичюте, потом — с Някрошюсом. Их репетиции тогда ещё проходили в помещении нынешнего Музея театра, музыки и кино, где в холода растапливали печь... Так вот меня понемногу этот театр и завлёл.

Во всём виновата кукла

Театр «Леле» уникален, для Литвы он был и остался очень важен. Увы, с годами мы, композиторы, выросли и всё реже его навещаем. Но в давнее время в этом театре работал прекрасный отряд самобытных композиторов. Почему театр «Леле» был нам так дорог? Потому, что там у нас были условия экспериментировать и реализовывать такие свои музыкальные идеи, которые мы не всегда могли воплотить в филармонии или опере.

Для меня был необычайно важен первый спектакль «Цирк есть цирк» — он был почти без текста. В кукольном театре действуют не куклы, а предметы и явления — одухотворённые или неодухотворённые. Лишь талант артиста, в союзе с музыкой, может вдохнуть жизнь даже в сломанную соломинку. Это нам великолепно доказывают работы Мазураса. Другие искусства такой мощью не обладают. У нас, композиторов, такая задача: помочь вещи или кукле вобрать побольше жизни, дыхания, а актёру — помочь стать органичным.

Театр «Леле» привлекал ещё и эзоповым языком. Тут была возможность выразить свой протест, своё недовольство, и выразить изящно, тактично, иной раз желчно, но всё-таки на музыкальном, общем театральном языке.

В кукольном театре сложно установить своё отношение с произведением — предназначенное детям, оно всегда очень серьёзно. Например, в театре «Леле» самые значимые работы сделаны тогда, когда мы протестовали против чего-то или хотели противостоять. Я заметил: в кукольном театре мне жаль куклу, потому что она обычно остаётся виноватой.

Если не удаётся спектакль или — иногда — роль, всегда виноват забавный клоун, который взял и захромал. Тогда все смотрят на него. И никто не понимает, сколько энергии актёр вкладывает в это слабое существо, чтобы оно вдруг ожило, стало куклой,

излучающей радость, тепло или боль. Во всём виновата кукла. Она с незапамятных пор была рядом с человеком, чтобы ему было кого во всём обвинить.

В театре «Леле» я работал десять лет. С великими творцами Мазурасом, Аурелией Рагаускайте, Лаймой Ланкаускайте... Все они были интереснейшими мастерами.

Лишь потому, что я был назначен заведующим музыкальной частью театра «Леле», произошло моё творческое свидание с Мазурасом. В ту пору он был уже известной личностью: юный, «крутой», со своим мнением, разрушающий и заново создающий, полностью отвергший декорации. Ему была свойственна своеобразная агрессивность, как у художников или скульпторов. Этот напор был, наверное, родом из деревни: в нём бурлила природа доброго, достойного, здорового крестьянина. И он сочетался, как это ни странно, с нежной и очень чуткой душой. А контрастность в искусстве, мне кажется, одна из ценнейших черт. Добротное произведение часто бывает основано на контрастах. Радуюсь, оказавшись рядом с таким мастером, работая заодно с ним. Я знал, что он всегда выдумает что-нибудь неожиданное, и сам был вынужден не отставать от этих его выдумок. Он фантазировал то с соломинками, то с огромными брёвнами, а мне надо было успевать за этими фантазиями, обретать его доверие. Эти десять лет вместе — для меня одни из самых светлых.

Как готовить еду для ребёнка? Вкусно. Как его воспитывать? Чтобы он сам испытал и понял, что хорошо, а что — нет. Ведь осознать, что чай горячий, он сможет только ошпарившись. Так и музыка. Дети несчастливы в том смысле, что они всё-таки вырастают. Детство — огромное счастье, но потом оно становится несчастьем...

Мне всегда интересно и новое место, и новые люди. Но главное — материал, пьеса, которую собираются ставить. Именно этим определяется моё решение, работать ли с режиссёром. Если спектакль адресован взрослым, но играется в кукольном театре, его музыка будет, как в драматическом спектакле. Но если спектакль таков, как «Цирк есть цирк», — тогда всё по-другому. Его тема была так хороша, и я мог её развивать дальше. Из этой темы потом возник и мой квартет.

Между театром и концертной музыкой особых различий нет. Но если спектакль рассказывает о муравьишках и действие происходит на пяточке размером со стол, конечно, музыка будет соответствующая. Мне кажется, что величайшие ошибки композиторов обусловлены рассогласованностью музыки и самого спектакля: не зная, какова будет сценография, костюмы, они задумывают свой вариант музыки. А тогда видишь, что звучание музыки противоречит материалу декораций, костюмам.

Подобным образом художники объясняют огрехи в композиции, несоответствие пропорций скульптуры. Важно почувствовать стиль спектакля — музыка должна отвечать его существу. Я хотя бы стараюсь увидеть, представить себе, как будет выглядеть

целое, из каких материалов всё будет сделано. Если в спектакле поют, режиссёр обычно подбирает поющего актёра. Если роль исполняет непоющий артист, для фонограммы скорее подойдёт не певец, но актёр, играющий в том же спектакле и знающий, о чём и почему поётся. Важно, чтобы в спектакль органически влилась вся песня, а не её мелодические особенности, ибо она — не отдельный номер, а неотъемлемая принадлежность сценической стихии.

Часто персонажи музыкальных спектаклей кукольного театра от слов внезапно переходят к пению. Безусловно, лучше, когда это делается вживую. Но следует позаботиться о записи или фонограмме на тот случай, если актёр охрипнет и не сможет исполнить эту песню или если она покажется ему слишком сложной. Это уже работа звукорежиссёра, как представить песню, чтобы она стала продолжением линии персонажа. Кроме того, бывают песенки «под настроение», бывает финальный хор, когда поют все действующие лица. Тогда весь ансамбль можно усилить, введя актёров, у которых есть певческие дарования. Чтобы актёр спел так, как нужно и хочется. Это всегда во благо.

К записям песен, вокала я приглашаю людей, с которыми уже работал. Например, Гинтаре Скерите пела на концертах мои песни. У неё голос красивого тембра, она сразу улавливает нюансы, которые я хотел бы слышать.

Вспоминается спектакль Дрежиса «Домовой-судья». Для него надо было сочинить такую партитуру, чтобы и после записи оркестра или аккомпанемента осталось пространство для актёрской импровизации. Ведь живой звук песни никогда не повторяется: скажутся нюансы игры, меняется интерпретация персонажа. Живое пение прекрасно и необходимо. А когда оно в записи, актёру приходится прилаживаться к нему, не отклоняться от музыкального строя, тут всё зависит от его профессионализма.

Так что надо держать в голове перемены актёрского настроения и нужно оставлять песне и музыке простор для импровизации.

Техника вокала, для преподавания которой театры приглашают профессионалов, для меня не так важна, как эмоциональная логика драматургии спектакля. Точного эмоционального рисунка может и не быть: ведь если артисту по логике чувства хочется не петь, а говорить речитативом, почему нет, — этим он не разрушает эмоциональную драматургию. Мне интересен такой жанр, когда герои говорят, говорят и вдруг начинают петь. Как в мюзикле, где герои объясняются, объясняются, а потом запевают. Смахивает даже на театр абсурда. Кажется, что это всё наперекор логике — разыгрывается драматическая сцена, но ни с того, ни с сего герои начинают петь... Мне такое нравится.

Я уже говорил, что кукла не в силах защитить себя. Весь творческий процесс, если речь о кукольном театре, переложен на плечи кукол. Актёр все свои беды, связанные с неспособностью, неумением сыграть роль и недостатком таланта, может взвалить

на куклу. А она перед ним беспомощна. Она не скажет: «Подожди, я не виновата, что тебе сцена не удаётся». Словно бранишь собаку, не понимающую, за что её ругают, — ты ведь просто изливаешь свои эмоции. Особенно это заметно в театре, где кукла живёт, а актёр становится обезличенным: руками управляет один, ногами — другой, глазами, голосом — третий, и все они стараются вдохнуть жизнь в кусок дерева, как это случилось с Пиноккио. Лишь тот артист талантлив, кто одолевает гордыню и тщеславие, жертвует себя кукле. Не знаю, что нужно хранить в себе, чтобы не утратить детскости, не забыть ребяческих впечатлений о живой кукле или машинке. В детстве мы были равны той игрушке; а в нашем случае — с кукольным театром — ты стремишься свою сущность, чувства, жизненный опыт передать через куклу. Это очень сложно.

Почему самые драгоценные зрители — дети? Потому, что они доверяют обстоятельствам, умеют принять игру как часть себя и своей жизни. Так и театр — режиссёр не может просто пойти и поставить спектакль. И музыка не возникнет только от желания её сочинить. Для ребёнка жизнь и игра неразделимы. Он играет, даже когда ест. Неверное выражение: «детская наивность». Так могут сказать только взрослые, которые понятия не имеют, что происходит в голове у ребёнка. А в ней — столько всяких бесенят! В сравнении с нами, с нашим гнилым мирком ребёнок, понятное дело, выглядит наивно и глупо. Но если бы эти детки могли рассказать, если бы они могли выразить свои волнения, если бы мы могли просканировать их мысли, мы бы увидели, что они совсем не наивны, что их чувства и мысли заполняют всю палитру.

Взрослея, серьёзняя, мы теряем способность играть. Как творил Мазурас? Играя! Он всё время играл с куклой. Играя, обретаешь выход. Как ребёнок — в игре он многое находит, испытывает, многому учится. Даже его припадки истерики — отчасти игра. Он этим «припадком» добывает мамино утешение или добывается нового подарка. Дитя или детство — достойны зависти. А с утратой детства, разучиваясь играть, мы теряем и способность созидать.

Так или иначе, то, что создавалось, то, что было сделано в этом кукольном театре, не пропадёт, останется как духовная ценность. Энергия не исчезает. В «Леле» было много доброй и красивой энергии. На движения кукол — их ручек и головок — мы отзывались музыкой. Кукла была для нас имитацией человеческого облика, — она давала нам возможность воплотить душу. Вот «Три поросёнка» Мазураса — это не настоящие, обыкновенные поросята, а что-то иное, более одухотворённое. В театре «Леле» у всех этих персонажей есть душа. Это поэзия. Поэтому наш кукольный театр надо ставить в один ряд с грузинским театром, с Резо Габриадзе.

Думаю, и наше, и их народное искусство глубоко духовно. Каждое слово, каждое движение или шевеление осмыслено, это всё не блеф, не пустая болтовня.

Вдохнуть жизнь в инструмент

Может быть, во мне что-то уже было изначально закодировано, какая-то печаль, тоска, привязанность к театру. Некоторые едва попробуют писать музыку для театра и не втягиваются, а меня захватило. Мне повезло: я работал почти со всеми спектаклями Туминаса и Някрошюса. Обычно я ничего не предлагаю, потому что знаю: то, что я предложу, не понадобится. Главное — то, что надо режиссёру. Он может сказать всего несколько слов, а я их должен превратить в тысячи звуков. Мне должно быть ясно, что он имеет в виду, говоря: «Хмм, ну, как-то вот так или вроде того», — я обязан понять, что эти слова значат в музыке. Например, Туминасу нужно партнёрство — он ждёт моего ответа: что я услышал; а когда я озвучиваю то, что он навоображал, — как в спектакле «Улыбнись нам, Господи», — вижу, как он радуется, ему тогда легче и лучше работается.

В литовском театре сложилась такая традиция, что музыку для спектаклей пишут композиторы. Музыку заказывают, а не подбирают. Работающие над спектаклем всегда составляют творческую группу. Поэтому, в случае Туминаса или Някрошюса следует говорить о произведениях искусства, они не инсценируют, а творят своё на избранную тему. А поскольку это произведение искусства, значит, и музыка может быть всякой — как в историческом, так и в географическом аспекте, в ней могут звучать как литовские, так и японские мотивы.

Театральная музыка мне помогает сохранить форму, познать иной мир — даже если это мир литературы. Музыка, исполняемая в концертных залах, она словно памятник ушедшим, а эта музыка — для жизни и живых, как и сам театр.

Всегда важно, кто играет на инструменте и насколько этот музыкант, исполняющий твоё произведение, способен передать музыкальный замысел. Неважно, играет он на тромбоне или на фортепиано. Если инструмент точно передаёт нужную эмоцию, он необходим, он на своём месте. При записи своих сочинений я обычно сам играю на аккордеоне. Поэтому я знаю, как важно, чтобы все интонации были живы, и какие важны нюансы для сбережения живого чувства. Даже если другой всё исполнит правильно, музыка будет мёртвая, ибо не сохранит нужного духа. По духу мне очень близок Вишняускас.

Немного в жизни даров, которые нам даются надолго. Для меня таким подарком стала встреча с Пятрасом Вишняускасом. Бывает, разговариваешь с человеком, делишься своими чувствами, а договориться не выходит. А бывают и такие, с кем ощущаешь полноту духовного единства. Так и в Вишняускасом. Неважно, что он жмудин,

* В Литве существуют четыре этнографические зоны, её составные части; Жемайтия (Жмудь) — западная область, Аукштайтия — восточная (прим. пер.).

а я из Аукштайтии*. Поглядишь на обоих: даже разрез глаз похож. Если судить не по христианскому канону, я бы сказал, что мы исходим из одного духовного корня. И это очень интересно. Пятрас, ни о чём не спрашивая, не объясняясь, реализует мою идею, мои мысли. Просто — берёт и реализует. В творчестве это исключительное дело — чтобы другой человек переложил на звук то, что у тебя в голове.

Очень важен и тот, кто программирует музыку. Одно дело, когда программирует просто звукооператор, и совсем другое, когда это делает Аудрюс Бальсис, который постигает всю специфику самых разных инструментов. Тут мало знать, что такое виолончель, и сохранить её тембр — надо суметь нюансировать её партии как виолончелисту. Только тогда возникает подлинная правота инструмента. Всё зависит от фразировки. Ведь если ты используешь тембры трубы или флейты, они не могут звучать так, как несвойственно этим инструментам. Разве что это делается нарочно.

Как вдохнуть в музыкальную математику такую эмоциональную гибкость, которая характерна лишь для живой музыки? Она возникает из нюансов, замедлений, убыстрений. Я стараюсь работать с одними и теми же музыкантами. Постоянство хорошо тем, что, досконально зная друг друга, мы легче достигаем желаемого.

В Литве электронные инструменты первым начал использовать Купрявичюс. Заразился и я. Электроорган, синтезаторы тогда, в середине 70-х, были «ресторанными» инструментами. Например, музыка к «Гарольд и Мод» Тамулявичюте создана для «Casio», позже мы использовали т. н. байдарки. Такие инструменты могли купить или получали только хорошие ресторанные музыканты. Я приглашал их делать записи в театр, они приходили со своим инструментом. И для меня открылась возможность экспериментировать — родились произведения с Вишняускасом, к примеру, «Движения Альбиноса», которые попали на джазовый компакт-диск «Золотой фонд советской музыки». Всё можно было сделать тут же, на месте. Такой инструмент расширял возможности звука, но, конечно, надо было уметь управляться с ним, тем более, что он никогда не мог и не может заменить человека. Мне в самом деле нужен живой человек, ибо инструмент — это мёртвая вещь, он не исполнит ломающуюся мелодию, не добудет «кривой» звук, не сделает чуть-чуть не так — а это может понадобиться на сцене. Это «чуть не так» на сцене, в спектакле обретает совсем иной оттенок. И вот я звал людей, исполнителей, которые вдохновляли не только музицированием, а иногда одним пребыванием рядом. Как Вишняускас — он слушает-слушает, а потом и сам заиграет...

Каждый понедельник в звуковой студии Молодёжного театра мы делали свои записи. И экспериментировали с электронными инструментами. Вот пускаем струнные, на них пишем квартет и ещё добавляем живое исполнение. Так возникает необычное,

а всё-таки живое звучание. Синтезатор — как банк данных, из которого можно взять нужный акцент или «щелчок», однако создать композицию не выходит. Возможно, конечно, — этот инструмент всё может, — но работать с ним должен только неплохой композитор, чувствующий, что к чему.

Электроника очень нужна, она совершила гигантский рывок и подтолкнула прогресс, но т. н. ручной труд никогда не исчезнет. Молодые могут смеяться над нами, они, освоив компьютерные инструменты, шагнули далеко вперёд, но ведь важно не то, что ты знаешь множество чужих языков, а то, способен ли произнести связную фразу...

Звуки — это эмоции

Возможно, это зависит от воспитания. Если бы я не стал композитором, был бы, наверное, врачом или ксендзом. Потому что одно из моих стремлений — через музыку, звуками помочь человеку, успокоить его. Если он грустит, озарить его душевные сумерки. Или наоборот — душевную пустоту заполнить печалью и слезами; это ведь излечимые недуги, и мы можем помочь душе исцелиться. Хочется, чтобы музыка была бальзамом для души, укрепляющим человеческий дух. Ибо лишь сильный духом способен испытать катарсис, готов заплакать и рассмеяться. Тогда он живой, а когда теряет эти способности — мёртвый. Это душа, чьи чувства анемичны, которая не в состоянии смеяться, грустить, — это никакой человек, он бесцветен. Хочу, чтобы моя музыка была как своеобразный лакмусовый листок, по которому человек проверит свои чувства. И это наполнит его достоинством и доверием к себе.

Деструкции в жизни полным-полно. И в искусстве, которое твердит человеку: «Сам виноват, раз не понимаешь!» Такое искусство можно объяснить, его можно оправдывать и оправдать. А ведь иногда даже в самом-самом авангардистском фильме, если чувствуешь душу, всё прочее — сюжет, конструкция, средства — становится неважно. Красота не требует оправдания. Если искусство нуждается в пояснениях, если толкование важнее воздействия — значит, что-то не так.

Мне важно, чтобы произведение было завершённым, но не механически, а так, чтобы оно само могло себя высказать. Это подсознательные вещи, я не могу объяснить, как строю композицию. Знаю только, что — сочиняя — участвую в музыке как слушатель, подключаюсь эмоциями. И значимость произведения или его форма зависят не от длительности, а от того, чего не хватает, — к чему поведёт музыка, как она развернётся. Ведь если в начале ты заинтригуешь слушателя, ты обязан вести его и дальше, однако так, чтобы он ощутил новизну темы, чтобы втянулся,

позволил захватить себя. Иногда кажется, что музыка уже должна была закончиться, а она всё ещё куда-то заывает. Как слушатель я выверяю проявление настроений, смеюсь над тем, что смешно, сокрушаюсь, если горько. Горечь вперемежку со смехом или иронией подходит многим. Музыка может звучать как спокойный красивый фон, располагающий к медитации; мне важно, чтобы слушатель не уловил, не почувствовал усилий сочинителя или исполнителя, чтобы он просто проникся тем, что слышит, а не старался «воспринять» произведение.

Звуки — это эмоции. Так должно быть. Так я думаю. Музыка призвана быть эмоциональной, обязана воздействовать. Конечно, есть люди, которым такая музыка чужда, они к ней безразличны, разум у них ледяной, «электронный». Возможно, таких слушателей всё больше, но они ещё не стали большинством. Эмоциональность музыки, её экспрессивность, артистизм исполнителя — это очень важные вещи, слушатели их ценят. Есть и натужная музыка — при содействии синтезатора ты можешь многое сварганить, но это не творчество.

В консерватории большинство, за исключением Бальсиса, говорило нам, что мелодия не нужна. Выросло целое поколение композиторов, которым не нужна мелодия. А ведь мелодия всегда была и остаётся важной. Как и то, сколько своей эмоции, души ты вложишь в гамму или трезвучие. Другой такой же идеи никогда не вложишь. Всё равно, работаешь ты на компьютере или пишешь рукой ноты, та эмоция, энергия, которыми ты наполнил сочинение, всегда ощутима. Можно поделиться и дурной энергией, и это будет иная история, история чёрного ангела... Одни люди выкричатся, выплеснут злобу — и, говорят, полегчало. Другие все свои эмоции копят, скрывают внутри. Однако они должны будут излиться. Светлые, добрые эмоции быстро испаряются, накапливается обычно тяжесть, она давит как камень, который надо откатить подальше от души. Наверное, поэтому мне более интересен процесс, а не конечный результат. Интереснее эта работа эмоций, это очищение или самоочищение от неведомого ада — иногда подлинного ада, — а не овации и приветствия.

Ноты диктует Бог

Много слушаю. Очень разную музыку. Вряд ли возможно всё придумать. Говорят, что надо смотреть худшие фильмы, слушать самую плохую музыку, чтобы набраться опыта. Всё имеет право на существование, даже то, что мы критикуем, порицаем. Может быть, это кушанье, эта приправа, семя или сорняк пригодятся в другом месте и будут кому-нибудь на пользу. Ведь и в театре — видишь определённые

параллели, которые наверняка видел и режиссёр, однако ты понимаешь, что его талант способен на гораздо большее. Семечко то же самое, а вырастает совсем другой колос. Всё недаром — если что-то исчезает, значит, пришла, вернее — прошла его пора. Иначе придётся считать, что весь Бах был плох, пока его не нашёл и не возвысил Берлиоз...

У каждого из нас свой мир, который надо чем-то подпитывать. Как наиважнейших для меня хочу назвать Баха, Моцарта, Вагнера, Малера. Их достаточно, чтобы я мог совершенствовать мой внутренний мир, свой слух, способность услышать. Ещё — Вивальди, Брамс. Бах и Моцарт для меня необъяснимы, я, скорее, понимаю Вагнера и Малера. Глядя из наших времён, поверить невозможно — как они смогли всё это воплотить, располагая только бумагой, пером и чернилами. Чудо! Чтобы сейчас попробовать от руки переписать их ноты, сочинения, — наверное, всей жизни не хватит. Видимо, им эти ноты диктовал Бог, напрямую, — они записывали за Богом. Поэтому я думаю, что использовать в спектаклях классические произведения надо крайне осторожно. Это не может предстать прихотью одного лишь режиссёра, классическая музыка должна быть мотивирована, режиссёр обязан посоветоваться с композитором, чтобы он эту музыку подал в ином ракурсе, переработал во что-то другое, необходимое спектаклю...

Минор и мажор

Очень не люблю выходить на поклоны после спектакля. Для меня важнее сделать свою работу. Аплодисменты, здравицы предназначены актёрам — они воплотили замысел и пусть радуются успеху... Для меня лучше работать, делать то, что пригодится постановке. Конечно, когда говорят, что было хорошо, когда все довольны, — мне тоже приятно. Ведь от похвал хуже не делается. Но есть вещи, которые со временем перерастаешь. Одним хочется славы больше, другим — наоборот. Хорошо, если кто-то услышал, на кого-то произвело впечатление. Цель творчества такова — жить, делиться радостью и грустью, прояснять душу. Помогать человеку самому справляться со своими состояниями. Живопись, музыка, другие искусства, на мой взгляд, существуют именно для этого. А театр — чтобы зритель, вступивший в него, совершил исповедь и очистился. Ведь что такое катарсис? Это очищение души от той накипи, которая образуется в каждую минуту жизни. Когда человек выходит из театра в добром настроении, воодушевлён, значит, в нём что-то состоялось. Должно быть, поэтому театр называют святыней — тут совершается

духовное общение. Как во храме, где молитва — тоже общение. В театре зритель так же является созидателем, соавтором молитвы; если она связана с личными переживаниями, человек становится крепче, понимает, что он не один такой. И музыка очень в этом помогает.

Музыка помогает человеку ощутить, что он ещё жив, его душа жива. Что он не одинок в своей беде. Радость сродни кутерьме, боль близка одиночеству. В моей музыке печаль обретает мажорные интонации, а радость — минорные. Это традиция еврейских музыкантов, особенно уличных, клезмеров; в ней то, что заводит, заставляет плясать, всегда содержит минорные тона, а то, что вынуждает задуматься, исполнено светлого мажора. Ведь и траурные одежды у одних народов чёрные, у других — белые. Разные верования берут разные тональности для гимнов: у православных, у мусульман — высокий минаретный гул, а у католической музыки для органа или хора — другие, более мирские спектры. Даже это показывает, что каждый народ, всякий человек через музыку обращается к Богу по-своему, на своих частотах...

Взять хотя бы поминальные песнопения. Или литовские многоголосые «сутартине». Для своего удовольствия их никто не поёт. А с приобретением иных черт и задач, они могут быть использованы в спектакле. Но должна быть сохранена их изначальная суть — некая примитивность и в то же время сакральность, потаённость. Вспоминаю румынские кладбища — там памятники, надгробия изрезаны или испещрены так, что видишь работу и человеческой жизни, и смерти. Если человек погиб в аварии, на его памятнике изображён автомобиль... Это не кич, а наивное понимание искусства. И если ты принимаешь такое искусство, надо сохранить и серьёзность, и почтительность.

Например, в «Гамлете» звучала молитва. Возможно, это святотатство, но всё зависит от того, как это подано, предложено, каким содержанием, какой тайной всё наполнено. Наука бессильна объяснить подобные тайны. В творчестве каждый этап — тайна. Ведь зритель, идущий на спектакль, предполагает увидеть одно, а видит совсем другой мир. Видит распахнутые возможности иного звучания, зрения и режиссёрского замысла. Он прикасается к тайне, к просветлению.

Для меня важно, чтобы музыка не умерла вместе со спектаклем. Спектакль — кратковременное искусство. Хорошо, если в какой-то постановке музыка идеально совпадает с замыслом режиссёра и художника или с актёрским исполнением; но когда представление сходит со сцены, наверное, только музыке дано жить дальше. Я не пишу фрагменты — они возникают при созидании спектакля, когда режиссёр выбирает музыку. Например, «Miserere» в «Макбете» Някрошюса звучит лишь несколько мгновений — а вообще это сочинение длится восемь минут. Музыку выбирает

режиссёр, он её сокращает, дробит, прилаживает к эпизоду, к тексту. Иногда в ней совсем нет надобности, но это не значит, что она должна пропасть, сгинуть. Мне очень важно, чтобы она могла и дальше звучать самостоятельно.

Пауза / тишина

Было такое время, когда при чтении пьесы я всегда отмечал, где какая музыка могла бы звучать. Но большие наши режиссёры не следуют вслепую за текстом, они в духе пьесы фантазируют свои варианты, создают своё воплощение спектакля. А моё — всегда связано с режиссёрским решением. Не могу, задумав что-нибудь, просто написать и вручить режиссёру. Мне необходимы симптомы болезни — чем занемог режиссёр, что у него болит, что он видит, что слышит, как представляет себе спектакль; я должен увидеть, как выглядят эскизы костюмов и декораций, чтобы из всего я сам смог приготовить лекарство. Сотворение спектакля как болезнь: все мечутся, горячатся, конфликтуют, происходит что-то нездоровое, изматывающее, лихорадочное. И надо изобрести такое снадобье, которое одолеет эту болезнь.

Понимаю, что нужна и такая музыка, которая заполняет паузы. Хороший актёр умеет и может овладевать этими паузами, иногда они застилаются текстом. А когда нет текста, когда позарез нужен какой-то переход, связка?.. Может быть, потому в наших спектаклях так много музыки — она словно прикрывает паузу. Пауза — это продолжение артистической и режиссёрской мысли, и необязательно в это время должна звучать музыка — может быть едва уловимый звук, наподобие шелеста. Абсолютная тишина на сцене — пугает. Когда в театре делается тихо, кажется, будто распахивается вакуум — и неважно, что зрители покашливают и скрипят креслами. Так вот, когда на сцене воцаряется тишина, её хочется прервать, чтобы не пугала. Режиссёры тоже гадают, как использовать эту тишину. Тишина на сцене может быть чёрной, но только не серой; когда тишь или пауза серая, когда во время неё не слышен ни один звук — она ничего не означает, она пуста.

Мне хочется тишины. Именно в кульминационных местах, когда звучит музыка. Сделать это очень трудно. Такую тишину подчас невозможно ни сыграть, ни взрастить. Казалось бы, психологически тишина должна быть, она даже слышится, но она не может быть бытовой, будничной. Если будничная, значит, надо, чтобы она *небуднично* прозвучала — звуками, одним звуком... Вот падает звезда — в этом вся её красота. Но мы не знаем, падает она или восходит, — мы видим, что падает, а там — может быть, и восходит, взлетает...

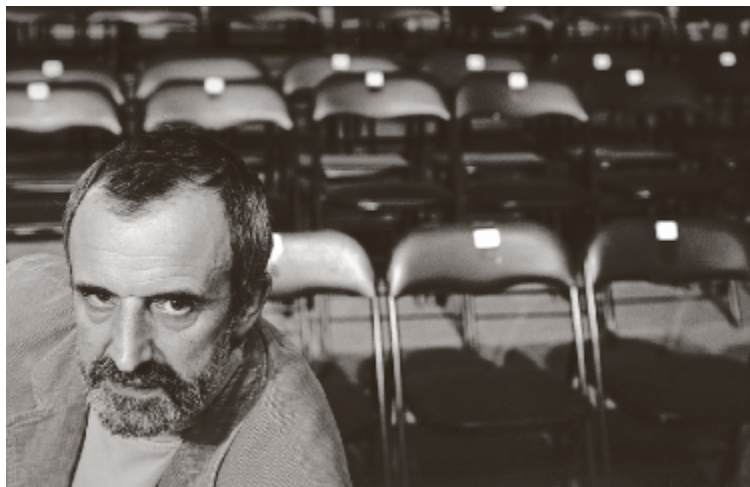
Музыкальная алхимия

Понятно, что театр толкает, вынуждает двигаться вперед. В последнее время я и сам стараюсь, чтобы работы было побольше. Но наблюдаю и другой процесс — годы бегут, а театр и режиссёр всё чаще оказываются в неведении. Раньше всё было яснее — собираемся, делаем то и то, у работы было строгое направление, а теперь постоянно томит неизвестность. Это неплохо, это как стимул, как новый позыв. И произведения нужны такие, о которых ты и не подозревал, что они могут быть использованы в театре. Музыкальный спектр ширится. Кроме того, ты никогда не знаешь, что ещё может понадобиться для спектакля и что, например, ранее отвергнутое, режиссёр пожелает возвратить.

Я много работал с Някрошюсом и Туминасом. Театр Эймунтаса: всё даётся тяжело, борьба идёт за каждый сантиметр сцены, а у Римаса — иногда всё рождается легко. Так и в себе, в своей музыке ощущаю эту амальгаму тяжести и лёгкости. Я это называю музыкальной алхимией — каково будет звучание, когда ты склеишь разрозненные куски, культуры, огонь и воду. К примеру, иногда сочетаешь христианское и буддистское звучания, и возникает удивительная гармония, цельность, которую все мы ищем на этой земле. Или арию «Casta diva» из беллиниевской «Нормы» соединяешь с песней молодой полинезийки, и возникает совсем иная музыка, другое звучание... Мне самому странно, что рождаются такие парадоксальные мысли, находятся необычные решения. Этому парадоксу я учился у режиссёров, говоривших: «А теперь попробуем иначе». Ведь яблоко можно надкусить, но как сделать, чтобы оно было съедено целиком? Таково и режиссёрское мышление. И такова борьба за каждый сантиметр сцены. Даже если со стороны кажется, что всё легко удалось, я знаю, как трудна эта лёгкость, сколько путей к ней пройдено...

Помню, мы шли в театр, как в такое место, где можно проявить художественную храбрость, выразить внутренний протест. Это было место легального протеста. Протеста против устоявшегося псевдоакадемического, якобы прогрессивного порядка. В то время лишь некоторые имели право определять, что современно, а что нет. Царили догмы и правила, а если ты их не соблюдаешь, стало быть — ты ничто. Но я так устроен: сразу же противиться понуканию, не слушаться, не подчиняться. Это, наверное, свойство характера — иметь мнение и защищать его своими сочинениями. При Советах было в порядке вещей — множить композиторов того или иного плана, как на конвейере, а я в музыке проявил свой взгляд.

Не спектакли и не новые заказы диктуют выбор музыкального материала. Процесс музыкального мышления вершится постоянно. И сейчас у меня есть интересные нереализованные замыслы, может быть, они ещё дождутся своего срока. Иногда кажется, что уже



Римас Туминас. Фото Дмитрия Матвеева. 2003

мозоль в мозгу начинает расти оттого, что давно пора их осуществлять. В черновиках что-то такое черкаешь, переписываешь эти несчастные восемь-девять пунктов, убеждаешь себя, что это может быть интересно. Банк мыслей или замыслов ждёт своей очереди.

Режиссёр. Спектакль

Туминас немного работал с другими композиторами. «Средизимье» («Январь» по Йордану Радичкову) он ставил с Альфредасом Климасом, в то время заведующим музыкальной частью театра; это было скорее музыкальное оформление. А мы с Туминасом встретились на детских спектаклях. Например, «Голубая лошадка» (по Анне Марии Машаду, — прим. пер.) в истории литовского театра интересна тем, что в ней уже вполне проявились особенности стиля Туминаса. Для финала этого спектакля он пригласил любительский цирк (из одного дома культуры): призвал на подмогу феллиниевский цирковой гротеск — там толстуха ногами ворокает кубы, гремит цирковой праздник... Детям интересно, весело, её задница обращена к зрителям...

В таких вещах раскрывается режиссёр, по таким проявлениям мы лучше опознаём друг друга. Для общения необходимо чувство стиля. Так возникли и «Снежная королева», и другие спектакли.



Эймунтас Някрошюс.

Фото Дмитрия Матвеева. 2002

Когда мы встретились с Туминасом, я, кажется, был даже более опытен, потому что до того работал и с Бучене, и с другими, а кроме того, все эти работы были хорошо оценены и в музыкальном плане. Так что начавшееся сотрудничество естественно продолжилось. Можно сказать, таким же образом проявлял себя «мой с Римасом театр», или «наш театр», или «театр, который мне по нраву». Таков спектакль «Вишнёвый сад», хотя и до него тоже достойные работы («Вариации феи Драже», «Гости являются перед грозой»). В «Вишнёвом саде» Туминас раскрылся как отличный психолог. Хотя образы персонажей пронизаны иронией, режиссёр на них смотрит с большой любовью. В этом спектакле как тема зву-

чит одна из моих фортепианных прелюдий. «Вишнёвый сад» — окончание наших поисков и начало формирования творческого стиля, нашего общего пути.

Часто я не умею расстаться с какой-нибудь театральной темой. Например, одна из основных тем «Феи Драже» переросла в отдельное сочинение, переписана для струнного квартета.

Туминас — из тех мастеров, которые любят постоянство, предпочитают работать с одними и теми же артистами и всей творческой группой. Каждый спектакль был бóльшим или меньшим успехом, но всегда — шагом вперёд. А это побуждает искать, меняться. Поэтому работа была неизменно интенсивной и интересной. Не вижу причин, по которым режиссёр должен был искать другую творческую группу. Почти то же я мог бы сказать и о сотрудничестве с Някрошюсом. Большинство режиссёров, с которым я работал и продолжаю работать, много своего творческого труда разделили со мной, — это Бучене, Раймундас Банионис, Повилас Гайдис. Даже с Тамулявичюте я сотрудничал в нескольких спектаклях. Когда делаешь спектакль, встречаешь людей, с которыми уже работал, и в будущем эта связь сохраняется.

Произведение обязано обладать остаточной стоимостью. В нас неискореним комплекс Сальери. Я тоже начинаю понимать Сальери. В какой-то момент Моцарт и Сальери — соратники, они прекрасны оба... Но потом один неизвестно почему вдруг становится признан и любим больше, хотя оба высокие профессионалы. И потому понимаю, что причина успеха таится не в человеке, а истоки зависти — всегда в нём. В таком, который не постигает, почему всё так. А всё от ограниченности ума. Он никак не может понять, почему «другого признают, а его — нет, хотя он себя видит ничуть

не менее одарённым, столь же гениальным». Тем более, что при сравнении двух произведений созданное им выглядит более интересно. Эта зависть к успешно работающему творцу всегда порождена комплексами и непониманием, что соперник «отмечен свыше», благодаря чему он всего достигает легче — и успехи у него более часты, и творит он «без пота»; а другой то же самое делает с усилием, с натугой. И достигнутое титаническими усилиями он полагает своим исполинским достижением. Некоторые способны гордиться тем, что ставят один спектакль десять лет... А черта Туминаса — моцартовская лёгкость. Эта лёгкость и склонность к импровизации мне тоже очень близки. Мне не с руки долго мучиться. Иные пожимают плечами: «Пришёл, раз-два, и готово». Да, «раз-два» — потому, что у меня получается. А другой пускай хоть до ста считает, а толку ноль. Злость и зависть если кого и калечат, то — самих злобных завистников...

Мне всегда интересно на завершающей стадии обнаружить места, не вполне раскрытые режиссёром или артистом. Я не только отмечаю такие места, но и кое-что рекомендую Туминасу. Иногда лезу и в дебри текста. Ведь часто бывает, что актёры, долго работая с одними и теми же словами, перестают их понимать. И у спектакля появляется совсем другая логика. Зачастую текст произносится теми, у кого нет необходимого опыта. А со стороны видно, что в жизни бывают подобные ситуации, и эти слова можно совсем не так интонировать, иначе расставить паузы... Возникает иной смысл. Драматург — как композитор: его слова будто ноты — они рассыпаны не просто так. В драмах всё нюансировано, уравновешено, важны и запятые, и многоточия. Драма — как музыкальное произведение. Навыки музыкального анализа помогают мне анализировать и драматические спектакли, позволяют понять конструкцию пьесы, её математику, архитектуру. Режиссёры, не знающие основ музыкальной компоновки, музыкального образования, работают интуитивно. А ты понимаешь, что стержнем композиции может быть не только лейтмотив, что полифония может быть совершенно иной.

Когда Туминас планирует спектакль, когда мы говорим о возможности выбора, мне всегда интересно параллельно подумать о музыке. Тогда начинаю искать, что могло бы звучать и как звучать. Туминас думает о подборе материалов, а я параллельно создаю свою базу данных. Всё это происходит ещё до репетиций. Продумать конкретный материал очень важно.

Параллели в искусстве — естественное дело. Литва — слишком маленькая страна, и невозможно отследить их происхождение. Тем более, что работы разных режиссёров создаются практически в одно и то же время и чуть ли не на той же улице. Критики часто недовольны, когда, скажем, в постановках Туминаса они обнаруживают детали, которые

запомнились им по спектаклям Някрошюса. Могу засвидетельствовать: ни тот, ни другой не знали, что репетирует коллега. Так действует литовский менталитет, в хорошем смысле — крестьянское мышление, когда одни и те же подробности воспроизводятся в создаваемом произведении, даже когда ставится несравнимо разное. Римас на это смотрит совершенно спокойно. Но я перестал ходить на репетиции, потому что на меня стали косо поглядывать, как будто по моему пересказу можно всё воспроизвести в другом спектакле. Разные мастера иногда, не сговариваясь, совершают одинаковые шаги. Много просто витает в воздухе. В конце концов, и Някрошюс, и Туминас учились режиссуре в одном и том же заведении. Определённые вещи они понимают почти одинаково. Я ценю и того, и другого, оба они — на одинаковой высоте, хотя стилистически их работы не похожи. Каждый творит по-своему: что для одного возможно, для другого — нет.

Звучание музыки, музыкальные темы долго не выветриваются из памяти. Очень важна причинная связь этих звучаний. Я всегда внимателен к среде, ловлю и копию в себе ту музыку, что звучала в ту пору, когда создавалась пьеса. Поэтому, например, в поставленном «Современником» «Горе от ума» не использовать музыку самого автора — грех. Он был не только композитор, но и неплохой пианист. Нельзя же оставить без внимания тот период, когда были популярны водевили, изобилвавшие душераздирающими ситуациями и соответствующими персонажами. Поэтому у нас в спектакле в сцене бала этот водевильный фон очень существен. Как и пантомимическая инсценировка романа, которую смотрят собравшиеся гости... В этом сильная сторона Туминаса: через стоящих или сидящих персонажей, через их реакции на исполняемый водевильный романс раскрыть всю суть произведения. И при этом тут всё логично. Совершенно разные музыкальные лейтмотивы создают в спектакле определённую органику. В этом смысле, что бы мы ни делали, всё оправдано. Даже если тебе нравится тот или другой автор музыки, ты должен так его трансформировать, чтобы казалось: это всё неотъемлемая часть спектакля, а не случайное оформительское излишество.

Я бы очень хотел, чтобы спектакль «Улыбнись нам, Господи» был поставлен в Москве. Это было бы «ударное» событие. Оно нужно как противовес театральной помойке. Солидный спектакль, с чувствами, смыслами... Зрители на таком представлении испытывают шок. И нельзя забывать то, что очень важно — необходимость для зрителя самой темы, самого материала. Люди ходят на спектакли наощупь, как лунатики... Надо им влить свежей крови, уверенности в себе, им нужен такой материал, как «Улыбнись нам, Господи» (Спектакль поставлен 7 марта 2014 г. — прим. ред.).

Во всех спектаклях можно отыскать интересные решения. И «Кошка на раскалённой крыше» в Академическом, и «Тут живут люди» в Молодёжном, — каждый

спектакль Туминаса был событием. На этих постановках, я думаю, созрел стиль Туминаса. Хотя некоторые и были оценены как легкомысленные, таков был его стиль. Позже родился «Тут смерти не бывать», другие спектакли, которые стоят отдельных монографий.

Туминас, как и Някрошюс, не спектакли ставит, — он творит искусство. Он впитывает материал, и возникает произведение искусства. Это не постановка пьесы, от неё остаётся лишь название. Поэтому традиционалистам кажется, что он потешается, даже измывается над святыми для театра именами. Но в этом и уникальность, ибо создаётся самостоятельное произведение искусства.

Поэтому я считаю, что такие художники могут ставить свои творения и в другом месте с другими исполнителями. Это не значит, что они копируют спектакли — тут то же самое, как если квартет моего сочинения играют музыканты в другой стране. Я всё время мечтал учредить в Литве золотой театральный фонд: чтобы на его сцене шли «Квадрат», «И дольше века длится день», спектакли Туминаса... Почему старые добрые музыкальные сочинения могут прозвучать заново, а театральные шедевры — нет? Понимаю, что это звучит утопически, однако хорошая мечта дорогого стоит. Фильмы Федерико Феллини я и сейчас смотрю с удовольствием. Или немое кино — не могу на него налюбоваться. Так же по уникальным литовским спектаклям из золотого фонда — и по текстам, и у актёров — могло бы учиться молодое поколение режиссёров. Это было бы фантастически полезно.

Сегодня на театр смотрят как на однодневку: поставленный спектакль идёт лишь месяц, не больше... Будто газета, ежемесячный журнал. В лучшем случае его играют полтора месяца, такой спектакль обычно принадлежит социальной или информационной сфере и не воспринимается как большая художественная удача. Спектакль, способный продержаться в репертуаре десять и двадцать лет, информацией ограничиться не может.

Режиссёр-женщина

Режиссёру-женщине мне всегда хочется помочь с наибольшей ответственностью. Скажем, Бучене была талантливым режиссёром, однако театральный мир как бы дискриминировал её. Её больше критиковали, ибо в то время рядом работали сильные режиссёры-мужчины, затенявшие её.

Творить вместе с женщиной и видеть её просветлевшее лицо — величайший горюх, максимальная плата. Мне везёт: им нравится то, что я делаю. Ведь женщины

и слышат по-другому, и понимают иначе. Они намного утончённее, они видят и слышат то, чего иногда не улавливают мужчины. Мужчины больше скользят по верхам, замечают форму, а женщины... Например, Тамулявичюте как главный режиссёр театра и твердо была по-мужски, и решения принимала, но сохранила достаточно тепла, душевности, а я это очень ценю.

Бучене всегда старалась мудрее, разумнее построить спектакль, но всё равно побеждала её женская природа. В каждой её работе была очевидна щедрая женственность, откровенная эмоция.

Рамуне Кудзманайте кажется менее уверенной в себе, но её интуиция — замечательна. Она подчас так интуитивно располагает музыку, что для меня самого это бывает в новинку. Палитра звуков и тем становится большим открытием. Поэтому я всегда с любопытством жду этого результата.

С Лаймой Адомайтене я общаюсь ещё с её Тельшайского периода. У неё на всё свой взгляд, своё решение. Ей, видимо, нужно что-то такое, что я могу дать. Для режиссёра важны мои темы, моё понимание... Например, «Женщина в песках» была одним из лучших спектаклей в Вильнюсском Малом театре, там очень много интересных находок. Думаю, что Адомайтене до сих пор не оценена по достоинству.

С Яной Росс мы сотрудничали, создавая «Десять диалогов о любви» по Артуру Шницлеру. Мне нравился этот материал, работать было интересно. В музыкальном смысле спектакль очень точен, все цитаты — из тех сочинений, которые говорят о любви, о чистой мечте... Яна — из интереснейших режиссёров. У неё свой стиль, особое восприятие театра, большая одарённость, умение направлять людей, возможно, её мужской жаргон некоторых шокирует, но она очень ранима и пытается это скрывать, не показывать окружающим.

Актёры

С актёрами я сталкиваюсь только во время их репетиций. Поскольку я сам хотел стать и артистом, и режиссёром, то ещё будучи пятикурсником тогдашней консерватории, поступил на режиссуру к Йонасу Вайткусу. Но учиться мне тогда не позволило министерство просвещения: в советское время получать сразу два высших образования не разрешалось. А окончив ВУЗ, надо было два года отработать по распределению. Тогда удалось договориться с Вильнюсским театром «Леле». За это я очень благодарен директору Эдуардасу Маурукасу. Это был человек

театра. Большинство директоров тогда были такими вот театральными людьми. Маурукас принял меня, чтобы я отработал у него эти два года, которые превратились в целое десятилетие.

Помню, как поступал на режиссёрский: держал экзамены, читал комиссии стихи... Наверное, поэтому я вижу вещи, на которые режиссёр не обращает внимания, — как иногда надо что-то для актёра уточнить, заострить в роли; я замечаю, каких нюансов ему не хватает. Иногда я втягиваюсь в спектакль только тогда, когда начинаются первые «побежки». Иначе говоря, когда персонаж уже подрастает — как ребёнок. Мне интересно, какая пища ему нужна, витамины, как его лучше одеть — не внешне, а в смысле содержания. И Туминас, и другие режиссёры просят, чтобы я участвовал в просмотрах, им бывает интересно моё мнение. Мне тоже это кажется разумным. Нейтральные комментарии ничего не дают. Всегда необходимо высказывать критические замечания, указывать на то, что требует исправления. Иногда неверно произнесённая та или иная фраза может разрушить всю концепцию спектакля.

Мне всегда импонировали актёры-интеллектуалы — разумные, мыслящие. Таков Костас Сморигинас. Таков мой брат Альгис, хотя мне трудно его оценивать, поскольку вижу в нём и свои черты. Таким был Витаутас Шапранаускас, которому не было равных среди актёров. Мы с ним очень много и общались, и праздновали. Это был уникальный человек. Это артист моего музыкального плана. Человек, который был способен выдать смачный анекдот и тут же заставить тебя плакать — над тем же самым анекдотом. Позже пришёл Арунас Сакалаускас — с этой своей наивностью, болью... Сакалаускас — это артист Туминаса, ничей другой. Эльжбета, моя дочка — хорошая артистка, хотя её стараются не замечать. Вроде бы всё у неё легко получается. Люди с комплексом Сальери уверены, что всё строится на основе какого-то сговора. Но Эльжбета сама всё делает. Если посмотреть серьёзно, мне до её таланта далеко: и в музыкальном, и в артистическом, и во всех других аспектах... Досадно, что пока ещё она не полностью раскрыта.

Если артист, играющий в спектакле, может петь, это очень хорошо. Тогда сочинишь так, чтобы он сумел это спеть. Одному доступны лишь две-три-четыре ноты, только в них он может попасть. Хотя некоторые актёры и учатся вокалу, но, как ни прискорбно, поющих артистов — очень мало. Конечно, это идеально, когда артист хорошо поёт. Тогда и его актёрский диапазон более широк. А если говорить об отдельном номере — музыкальном, не для конкретного персонажа, — лучше найти поющего артиста, с хорошим голосом, со способностью к интерпретации. В крайне редких случаях мне нужны конкретные голоса, например, в «Галилее» — Сигиты

Стоните, в спектакле «Скользящая Люче» — Инессы Линабургите. Такие номера могут и позже самостоятельно существовать как отдельные произведения и даже исполняться на концертах.

Репетиции

Всё зависит от режиссёра. Бывает: работаешь, работаешь или только думаешь, а через некоторое время режиссёр зовёт тебя на почти готовое первое действие. С Туминасом я работаю иначе — от начала до конца. В репетициях Някрошюса я стараюсь вообще не участвовать, чтобы потом не обвинили в подсматривании его мизансцен. А наблюдать интересно, ведь иногда идеи носятся в воздухе, и ты видишь, как параллельно возникающие постановки хотят говорить на похожих языках. После спектаклей все озираются на меня, я писал музыку к обоим, и проще всё свалить на меня, хотя все задумки принадлежат режиссёрам. Сценические символы в их спектаклях часто родом из детства, из среды, в которой они формировались. А звуки могут быть и узнаваемы. Это естественно, потому что я пишу для обоих режиссёров. Обычно я предупреждаю постановщиков: «Есть несколько схожих мест в спектаклях того или иного режиссёра». В Москве, например, Константин Богомолов, постановщик всё той же «Чайки», использует некоторые цитаты из Юрия Бутусова, и делает это смело, ибо ему нужен такой стимул. А у нас это никто не хочет понимать.

Вообще в репетициях я стараюсь не участвовать, потому что это очень утомляет. И не приносит пользы. Для меня лучший период бывает после того, когда я поговорю с режиссёром, а не когда я наблюдаю за общими мучениями, муштрой, даже насильем, — это мне чуждо, я не желаю это видеть. Понимаю, что артисты жертвуют собой ради искусства, ради режиссёра, но мне лучше смотреть уже слепленный вариант, именно это помогает созидать.

Сценография

Как и любое искусство, сценографию я воспринимаю прежде всего эмоционально. Мне важно, органична ли она, похожа ли не моё ощущение материала. Иногда бывает, что в определённых декорациях музыка не звучит. Иногда годится лишь стрёкот цикад, ничего больше. Поэтому мне и важно знать, какие будут костюмы, какая

декорация, как она будет размещена, как перемещена, чтобы я видел, где музыка будет звучать, откуда польются звуки, где они будут жить. Работа начинается и с макета, и с рассказов о будущем образе. Тогда и улавливаешь направление. Это почти непередаваемые вещи.

Кроме того, художники все разные, они по-разному понимают и развивают тему. С Адомасом Яцовским мы быстро находим общий язык, поскольку работаем вместе не один год. Немного позже я встретил Гинтараса Макарявичюса. Он тонкий художник, в последнее время необычайно продуктивный. Некоторые его работы особенно выразительны, они даже во многом определяют режиссёрские решения. Он творит и чувством, и разумом.

Дисциплина. Инспирации

«Заказ» — понятие для меня положительное. Меня заказы дисциплинируют. А вдохновение приходит само. Тогда, хочешь-не хочешь, я должен сделать всё так, чтобы потом не стыдиться. Очень важно, чтобы и музыкантам было интересно. А замыслов, не зависящих от заказа, у меня всегда в избытке. Они не стареют. Сначала они формируются, растут в голове. Я их реализую, они ещё будут звучать. Уже поэтому чувствуешь, что ты жив, думаешь о нотах, о звучании, о теме, об исполнении. Это наполняет оптимизмом. А из этого думания кое-что достаётся и театру. Так обстоит дело с вещью, ещё очень приблизительно реализованной: «Самбой слёз» («Samba lacrimarum»). Ещё должна быть и «Босса-нова слёз» («Bossa nova lacrimarum»). Главное, что уже накоплен весь музыкальный материал, некоторые эпизоды уже звучали и в театре, надо лишь сесть и определить состав исполнителей.

Каждый из нас по-своему пересиливает болезни. Симптомы — общие, а болеют все по-разному. В театре — всё иначе. Здесь музыкальные образы порождаются беседами с режиссёром или какими-либо сценографическими решениями. Например, говорится: «Похоже на цирк». И сразу же начинает крутиться карусель — как напоминание и пример.

Очень здорово, когда видишь художников в работе над эскизами. Когда рисует сценограф Александр Шишкин, ты даже не представляешь, что такое возможно. И это подталкивает к музыкальному наитию. Иногда режиссёр попросит, какой стиль музыки ему нужен. И понимаешь, что ему в это время так кажется, ибо в ходе работы всё быстро меняется, поэтому иногда надо режиссёров убеждать в обратном. Но бывает и так, что определённые темы, которые, казалось бы, отброшены напрочь, вдруг становятся основными.

Самое важное — если слышу, что это моя музыка, могу её использовать сотни раз. Могу сказать так, как говорит прекрасный артист Андрей Макаревич: «Ворую всё то, что моё». Иногда режиссёры что-то своё делают в моём стиле. Так может случиться и с композиторами — особенно пишущими для театра, которые начинают сочинять в стиле другого композитора. Сейчас в России такая тенденция особенно заметна. А, например, Гедрюсу Пускинигису я как-то сказал, что искренне рад, когда он, младше меня, идёт тем путём, который мне самому очень дорог.

Структурное мышление очень близко музыке. Внешняя сдержанность музыкантов скрывает огромную интенсивность внутренней работы. Когда размышляешь о творчестве, о совершаемой ныне работе, как бы это банально ни звучало, некогда метаться, улыбаться; какой-нибудь первый встречный, общение с ним тебя просто отрывает от работы. А когда додумал, сделал что-то, тогда и улыбка возвращается. Лишь тогда можешь немного расслабиться. А когда человек трудится, сдержанность необходима.

Есть мастера, которым я верю, поэтому даже не обязательно отслеживать каждую их работу. Например, Видмантас Бартулис, Альгирдас Мартинайтис — что бы они ни сделали, для меня это будет ценно. Даже неважно, будет это произведение лучше или хуже — все их работы по-своему ценны. Но бывают спектакли, смотреть которые очень трудно из-за того, что в них звучит неподходящий музыкальный фон. Например, когда-то пришлось смотреть чеховскую «Чайку», где звучали прелюдии Баха. Думаю, такое неадекватное решение говорит о нехватке вкуса, понимания. А претензии велики. Наверное, для кого-то это свидетельство и признак большого искусства...

Музыка жизни

Искусство индивидуально. Мы не можем вместе с кем-нибудь, даже с другим композитором, искать одного и того же. Есть двенадцать звуков — семь белых клавиш, пять чёрных. Комбинаций этих звуков — миллионы. Сочиняющих — тысячи, сотни тысяч и, возможно, миллионы. И ни один из этих людей ни разу не написал музыку, стопроцентно совпадающую с чьей-то чужой, если это не откровенный плагиат и не копия.

Один наш композитор сказал мне как-то: «Вам бы надо было попросить разрешения у Пендерецкого, ведь в спектакле Някрошюса звучит его «Miserere» из «Страстей по Луке», оп. 13. Понятно, Пендерецкий — добрый мужик, он бы дал вам такое разрешение, понял бы». Я-то знал, что всё не так, — я не только не слышал этого произведения, я даже не знал о нём, но меня всё настолько заинтриговало, что я пошёл в академию, нашёл это сочинение и прослушал упомянутую часть. Я по названию понял,

что это та самая часть, но из того, как коллега, тоже композитор, охарактеризовал её, следовало, что кто-то из нас спятил. Это то же самое, что сказать, будто чёрное и белое — очень похожи, они почти неотличимы. Музыка «Страстей...» Пендерецкого атональная, а моя — строго тональная. Одно и то же люди по-разному слышат и воспринимают. Ну и как можно сочинить одинаковое?

Сочинители — они транслируют то, что получают сами. Космос, Бога, ещё что-нибудь, — неважно, как назовём, но одни получают дар Божий, другие — сатанинский. Вершится вечная борьба Бога и дьявола. То же и в искусстве: одно от чёрного ангела, другое — от белого. Борьба этих двух ангелов очевидно проявляется в катаклизмах, особенно когда народ обретает свободу. Ведь и наше творчество, когда мы шли к Независимости, направлял белый ангел...

В моём творчестве важно размышление, готовность, а фиксация звуков или исполнение музыки — это уже техническая сторона. И когда меня спрашивают, что я сейчас пишу, отвечаю: «Ничего не пишу». Я всё время размышляю о самых разных вещах, а ничего непосредственно не пишу. Но знаю с вечера, какую музыку запишу наутро, что сыграю. Она уже задумана. Так где и когда это сочинительство начинается, когда заканчивается?

Ни мои дети, ни жена никогда меня не видели сидящим над белыми листами, творящим, пишущим, восклицаящим: «Не мешайте!» Иной раз прогулка по рынку даёт больше. Тут уйма самых разных людей. Хожу среди них, и они мне не мешают. В единении трудно мыслить. Один я могу рассуждать, какой инструмент лучше подходит для той или другой темы: струнный или что-то из духовых — гобой или кларнет? Это скорее вопрос технологии. А вот для творческого импульса мне необходима сторонняя информация. Скажем, люди, излучающие энергию. Бродя по рынку, я получаю много разнообразной энергии: и чёрной, и светлой, ибо одни люди агрессивны, а другие — радушны. Начинается общение с этими людьми, и ты видишь, как неразличима грань между комическим и трагическим, смехом и слезами. Когда-то Эгмонтас Янсонас написал, что то, что он слышит в моей музыке, похоже на Нино Рота, только Литовского. Это и важно, что никогда не поймёшь, где эта грань...

Заумное искусство меня никогда не привлекало. Для меня главное, чтобы всё было по-настоящему. Это же волновало меня и тогда, когда я учился у профессора Бальсиса. Он был художником широких взглядов. Поняв, что некоторые вещи мне неинтересны, он не запрещал сочинять такую музыку, какая мне по душе. И тогда рядом с дипломной работой возникли ещё и сонаты для скрипки и виолончели. Оказывается, на свете в то время уже существовало т.н. третье течение тональной музыки. Красивая музыка, но тональная. А у нас, в Литве, на неё взирали с пренебрежением, как на декаданс. Конечно, тогда были другие времена, и меня с такой музыкой не приняли в союз композиторов.

Категорически. Чтобы поступить в союз, я был должен предъявить несколько работ ещё времён «груодялки». Старое я заявил как новое, схитрил и был высоко оценён. Сказали: «О, теперь вот он правильно сочиняет!»

Все ищут уникального, интересного, неожиданного. Почему интересно слушать ту музыку, которую понимаешь? А когда, слушая, перестаёшь отличать, где компьютерная техника, электроника, а где — естественное, живое исполнение?.. Думаем, что обладание интернетом и такой звуковой аппаратурой, которая имеется в лучших мировых театрах, наградит нас гениальностью и признанием? Никогда такого не было и не будет. Наверное, наши режиссёры — Туминас и Някрошюс — ценятся лишь потому, что они делятся собственной художественной информацией, своим сердцем и умом. Они сеют живую информацию, не искорёженную техникой. Может быть, это архаично. Может быть. Но миру именно это интересно. То, что эти режиссёры делают в своих спектаклях, всюду воспринимается как открытие. Видно, Бог так и сотворил человека. Почему компьютеры стремятся достичь скорости человеческого сознания и разума? Почему вообще измеряется эта компьютерная скорость? Один компьютер быстрый, другой — медленнее, один интернет быстрый, другой — нет. Как и наше мышление. Если я за долю секунды могу перенестись в Исландию, где я бывал и знаю, где окажется моя мысль, — я это сделаю быстрее самого стремительного интернета. Человеческий разум в этом смысле совершенен. И технике ещё далеко до скорости мысли.

Театральная музыка для меня — сама жизнь. Это музыка жизни. Я вхожу в неё каждое утро. Это насыщенная творческая радость. Оригинальную музыку я называю памятником, монументом. Сочинишь, например, сонату, и она — лишь внушительное надгробие, она не живёт. Мы иногда говорим, как в анекдоте: «Произведение будет исполнено два раза — первый и последний». Писать так, чтобы музыка была исполнена в первый и последний раз, мне не хочется.

*Подготовлено по ТВ передаче «Посреди смеха и слёз»
из серии «Время творчества», реж. Юозас Явайтис, 2012.*

ГОВОРЯТ
КОЛЛЕГИ

Актёр и режиссёр АЛЬГИРДАС ЛАТЕНАС

В детстве мы почти всегда были рядом. Шли спать и шептались, фантазировали всякое. Жили душа в душу. Потому, наверное, что наши знаки Зодиака дружелюбны: он — Телец, а я — Козерог. В детстве даже представить себе страшно было, как это — жить без брата. В те времена мы больше говорили друг с другом, а сейчас встретимся, помолчим, пожмём руки и расстанемся. И этого хватает.

В музыкальной школе я посещал класс аккордеона, Фаустас — фортепиано. Про-был я там два года. Всё зависит от учительницы — повезло с ней или нет. Я ребёнком на свою смотрел как на богиню. Она была красива, но что-то у неё не складывалось в жизни, и она била нас линейкой по рукам. Стоит ли мучиться? Тем более, что я приглашался «физкультурнице» — у меня был второй разряд по гимнастике. Родителям я заявил, что мой путь — спорт, музыку я брошу. Они стали спрашивать: «Что? Почему?» Я отбивался: «В доме нет аккордеона, а на занятиях все они уже заняты...» Родители, помню, за этим аккордеоном ездили в Даугавпилс. Я всё равно упёрся и в музыкальную школу не пошёл. Конечно, это была трагедия, но я стоял на своём. Фаустас тогда ходил в первый класс, а я — в третий или четвёртый. Тогда родители стали уговаривать его — не хочет ли он «по-братски» освоить аккордеон. Он согласился. Так мы помогли друг другу, я ему отдал свой аккордеон...

После одиннадцати классов я уехал в Вильнюс, а Фаустас после восьми — в Каунас. Заново мы сблизились благодаря театру. Как воспитанники Дали Тамулявичюте на экзаменах мы играли в консерваторском учебном театре. Фаустас приехал, посмотрел, и, понятно, заразился. Поступил в консерваторию на кафедру композиции и стал нам помогать. Подружился с Тамулявичюте, и их сотрудничество долго не прерывалось. Ещё студентом он стал работать с Иреной Бучене, а после диплома его пригласили в Вильнюсский театр «Леле».

Был в Зарасе такой светлый человек Ремигиус Моркунас, руководитель драмкружка, он писал пьесы для детских спектаклей. Наверное, он делал что-то не то,



В детском саду, Фаустас первый слева,
Альгирдас — в центре. Дусятос. 1959

работал не так, как тогда требовали, и был отправлен в районную глубинку. С учениками он поставил свой «Великий янтарь», — я тот спектакль смотрел, разинув рот. Фаустас посещал его кружок в Зарасае, играл в «Юнгах и пиратах». И как-то, когда надо было ехать на гастроли, Фаустас заболел. И Ремигиус обратился ко мне — вдруг я могу спасти всех, сыграть роль Фаустаса – Адмирала Помпу. В этот раз уже Фаустас мне помог, уступил роль... немного позже Ремигиус спросил, куда я хочу поступать, и посоветовал пробовать на актёрский. Он говорил: поступай, голову не откусят. И даже предложил в случае надобности поработать со мной. Я согласился, почитал ему отрывки. Может быть, он меня в чём-то наставлял, но помню только, что велел прислушиваться к себе и не читать, как в школе... У нас была учительница русского языка, она ставила спектакли. И она меня в эти постановки вовлекла, она сказала: вот теперь предстоит серьёзная работа, мы будем ставить фрагмент пушкинского «Евгения Онегина». Мне понравилось: сидят перед тобой учителя, директор школы — и слушают. Потом ставили пушкинских «Цыган», я играл Отца — сидел у костра и курил трубку! Все смотрят, а ты куришь! Впервые в жизни я ощутил, что театр способен что-то дать...

Фаустас тоже сменил множество занятий. Он пел в садике, ходил в музыкальную школу, играл в драмкружке. В шестом, что ли, классе начал репетиции со школьной эстрадной группой, играл на танцах. Был шум — как это можно малому ребёнку позволять играть на танцах, в доме культуры! Мои одноклассники с гитарами, саксофонами, а Фаустас еле виден за «йоникой»! Такой вот он — и роли играл, и выступал с ансамблем.

Фаустас был в труппе Молодёжного театра как свой. Мы ставили мюзиклы Гиедрыса Купрявичюса, а Фаустас — его ученик. Он сотрудничал с Тамулявичюте, потом — с Эймутасом Някрошюсом... О своих спектаклях, созданных вместе с Фаустасом, вроде бы, и рассказывать нечего. Мы говорим немного — он придёт, посмотрит кое-какие сцены, линии, проиграет темы. Тогда, в прежние времена, записи музыки к спектаклю производились по окончании репетиций, иногда музыка звучала совсем не так, как мы надеялись. С Фаустасом такого почти никогда не случалось.

У Фаустаса режиссёрское мышление. Ведь он поступал к Йонасу Вайткусу на режиссуру. Сначала поступил на один курс с русскими актёрами (вместе с Витаутасом Шапранаускасом), а потом — на режиссуру. Но тогда нельзя было одновременно учиться сразу по нескольким специальностям, и ему пришлось выбирать. Когда я узнал, то сказал, чтобы он не делал глупостей — не бросал композицию. Теперь не узнать, как бы всё повернулось, но, думаю, хорошо, он остался там, где было и есть его подлинное призвание.

А я в школе был и спортсменом, и физиком. И поступать должен был или в университет, на физику и математику, или в Каунасский политехникум — на автоматiku. В школе у нас был по-настоящему прекрасный учитель физики, он вёл факультативы и просто заразил нас своим предметом. Его жена преподавала литовский. В последний год она организовала конкурс выразительного чтения, утверждая, что мы, физики, исполины разума, участием в этом конкурсе можем исправить отметки по литературе. Я участвовал в школьном, затем в городском, а потом попал и на республиканский конкурс чтецов. Сначала не хотел ехать, но директор сказал — не тебе решать, а школе, кроме того, конкурс будет проходить в Панявежисе, в театре Юозаса Мильтиниса. Я знал, что есть такой Мильтинис, который набирает актёров в свой театр с улицы! Я вообразить не мог, что есть школа, где учат артистов, я думал, что они являются сами собой. Или сразу попадают в фильмы. Мне казалось, что если кто-то приедет в Зарасай снимать кино и спросит, лягу ли я под танк, я соглашусь — лишь бы сняли! А попав на конкурс в Панявежис, от такого чтеца, как я сам, услышал, что есть консерватория, где учат не только играть музыку, но и на сцене играть. Так я и попал в Вильнюс. Все ждали: пойду в университет, а я подался в консерваторию.

Самый большой артист в нашей семье был папа. Мама рисовала, писала стихи, даже письма Сталину. Хотела свести с ним счёты... Когда приходило вдохновение, отец был неудержим — его артистизм просто фонтанировал. Он и пел, и всякие байки, импровизации потоком лились из него. И воспоминания о ссылке. Он был осуждён за командование отрядом вооружённого сопротивления. Восемнадцать лет — какой из него командир! Всё равно отсидел пять лет. Человек в жизни кое-что повидал...



Для меня как артиста музыка Фаустаса очень важна. Когда я на сцене слышал её, сразу открывалась какая-то незримая дверца. Какими-то клеточками души я воспринимал её глубинное богатство. Наверное, так не у всех... Особенно она помогла тогда, когда, много играя на сцене, вдруг чувствуешь, что внутри всё отмерло, эмоции не рождаются. В такие минуты я вслушивался, будто бы цеплялся за музыку, и она помогала собраться, двигаться вперёд. Со стороны кажется — играешь так же, но внутри уверенность, что музыка отворила какие-то новые врата. Я понимаю, это музыка брата, но кажется, что она исходит из тебя самого.

Музыка Фаустаса мне очень нравится. Особенно его квартеты — более академические или классические сочинения. Я в этих созвучиях, изворотах его музыки слышу и ощущаю, возможно, совсем другое. Он любит разные «загибы», «закруты», какие-то несусветные «зацепки», которые очень похожи на те — из отцовских рассказов. В театральной его музыке таких «заворотов» ещё больше, иногда в спектакле только они и остаются. Ему важны инструменты, сочетания звуков, мелодичность, а после всего — печальный итог. Во всей его музыке это есть — и «загибы», и глубинная печаль.

Моим спектаклям его музыка очень помогает. Иногда, например, я думаю, что вот в этом месте спектакля должна прозвучать мелодия, а побеседуем с Фаустасом, и он предлагает совсем другое решение. Так бывает и в заграничных постановках, в той же России. Перед расставанием он вручает несколько дисков, чтобы я послушал, а я слушаю и одни фрагменты оставляю, а другие в раздражении отбрасываю. На репетициях берусь пробовать те, которые оставил, — и они совершенно не годятся, а вычеркнутые приходятся как нельзя кстати. Только он может так почувствовать, что нужно спектаклю, а что — нет. Я и сам до сих пор никак не пойму, как он это чувствует. Конечно, он много пишет, сочиняет, иногда музыка или мотивы рождаются при чтении пьесы. Но мне бывает странно, что, даже

не участвуя в репетициях, он способен предъявить режиссёру такие находки, которые просто «прилипают» к спектаклю. И кажется: он дни напролёт работал и с режиссёром, и с актёрами.

Фаустас внимателен к материалу, хорошо его чувствует. Можно сказать, что со-зидателю это даёт литература, поэзия, там это закодировано. Михаил Чехов говорил: «Читайте вслух и играйте за всех». Может, и Фаустас так делает? Ведь композитор — необычайно тонкая личность, он особенно остро чувствует материал. А если взглянуть шире — сколько композиторов, гениев музыки работало в театре! Я бы сказал, что, если ты не нужен театру, значит, в твоём творчестве что-то не так. Театр — это жизнь, а если этой жизни твоя музыка не нужна, следовательно, чего-то в ней не хватает. Всех надо поверять театром.

Мне кажется, что всё решает одна простая вещь — одарён человек свыше или нет. В одном таком даровании может раскрыться целая радуга — и боль, и свет, и биение разума.

Я и сам учусь у Фаустаса. Потому что кроме одного Божьего дара — творить музыку, он обладает и другим — видеть лучшее в человеке и только так принимать его. Фаустас таков с детства — он искал в людях только положительное. Это мамин идеализм ему достался в наследство.

20.07.2012

Актриса

ЭЛЬЖБЕТА ЛАТЕНАЙТЕ

Уже после роли Ирины в «Трёх сёстрах» Римаса Туминаса на тебя обратили внимание, — тогда, ещё учась на втором курсе, ты всех очаровала художнической зрелостью. Сказалось ли тут влияние отца?

Влияние отца было огромно — если бы они с мамой не позвали меня в этот необычайный мир, не случилось бы и то, о чём вы говорите. Иногда я верю, что дети выбирают себе родителей.

Не могла бы ты вспомнить своё детство: ощущалось ли тогда, что папа — композитор, творец? Или наоборот — это всё было незаметно?

Как-то специально отец никогда не демонстрировал ни своих талантов, ни достижений — он не такой. Он сдержанный, участливый, простой, озорной и добрый. Он всегда много работал. А договориться мы умеем без слов.

Может быть, тут одно из его главных достоинств — разговаривать без слов, многие соратники так о нём отзывались. Но для меня он в первую очередь не творец, а единственный и любимейший папа. Правда, хоть и всегда очень занятой, он — образец отцовской любви и заботы. Он поощрял мою музыкальность, но ничего не навязывал, и, когда я сообщила ему, что ухожу из «чюрлёнки», не осудил меня*.

Может быть, вспомнишь что-нибудь о деде с бабушкой, об окрестностях Зарасая — местах, которые и сегодня так дороги твоему отцу и находят отзвук в его творчестве. Чем они замечательны?

Этот край замечателен уже тем, что второго такого во всей Вселенной нет, не было и не будет. Все мои воспоминания связаны с природой, озёрами, особенным аукштайтским говором, храмом, бескрайней добротой деда и бабушки, милой семьёй моего крёстного, покоем и удивительной свободой. А позже — эхом концертов с городской эстрады, что на острове Зарасас.

* Так в просторечии называется Национальная школа искусств им. М. К. Чюрлёниса в Вильнюсе (прим. пер.)

Ты играла и играешь в спектаклях двух видных режиссёров — Римаса Туминаса и Эймунтаса Някрошюса. Туминас всю жизнь работал только с твоим отцом, Някрошюс все свои главные спектакли поставил с ним (только теперь, в последние год-два их пути разошлись). Как воздействует на тебя музыка в этих спектаклях? Что в ней самое важное?



Семья Латенасов: Норвида Латенайте, Рамуте Рахлявичуте, Криступас Латенас, Фаустас Латенас и Эльжбета Латенайте.

Рис. Эльжбеты Латенайте. 1993

Для меня эти режиссёры ассоциируются с музыкой, которую отец сочинил и подобрал для них. И этого никак не отнимешь. А музыка на меня вообще действует очень сильно. Меня как зрителя папина музыка околдовывает, а как актрису — поддерживает.

Ты играла и в спектаклях других режиссёров, где очень много музыки твоего отца («Женщина в песках» Кобо Абэ, реж. Лайма Адомайтене; «Дом Свифта» Григория Горина, реж. Сигитас Рачкис). Чем определяется такое количество музыки, особенно музыки Фаустаса Латенаса?

Могу только гадать. Возможно, её эмоциональностью? У людей возникают светлые ассоциации, когда они слышат проникновенную, глубокую музыку, и она гармонично сливается с одной сценой, другой, пронизывает спектакль, и уже невозможно их разделить.

Самый противоречивый спектакль последних лет — «Мой отец — Агамемнон» (по Еврипиду), который ставил режиссёр-москвич Константин Богомолов. Тут музыки было совсем немного, и она придала ещё бóльшую дисгармоничность и без того непросто-му спектаклю. Насколько музыка необходима и как она работает в таком пост-модернистском театре?

Спектакля я не видела, ответить могу лишь как его актриса. Здесь театр выходит за рамки театра, раздвигает их. Это спектакль, заметно выделяющийся из многих

других, и это очень хорошо — участвовать в нём. Музыка тоже выходит за рамки и становится тишиной.

А звук фабрики — разве не симфония? Наша фантазия — это композитор, создатель звуков, которые мы слышим.

А ты следишь за творчеством отца — ходишь на спектакли, для которых он написал музыку?

Их на удивление много.

Слава Богу, что их столько. В театрах я почти не бываю. Часто бывала, когда училась на бакалавра. Смотрю спектакль и ловлю себя на мысли: «Похоже на папину музыку». И точно — оказывается, композитор спектакля Фаустас Латенас.

Как ты думаешь, особенности театральных режиссёров повлияли на почерк Латенаса-композитора?

Думаю, театр выявил и раскрыл его музыкальный почерк, — так в благоприятной среде расцветает и даёт плоды растение.

Как вообще ты воспринимаешь театральную музыку?

Музыка в театре — это как ветер в поле. Есть природные условия, влажность, теплота, температура, свет, — всё это мы ощущаем собой. Мы укутаны воздухом, так и спектакль укутан музыкой.

В самых разных текстах приходилось читать определение: Фаустас Латенас на редкость тонко чувствует, какая музыка необходима спектаклю. Не могла бы ты коснуться этой темы, поскольку это очень важно, ведь речь идёт именно о специфике театральной музыки.

Развитая интуиция — не только профессиональная, но прежде всего человеческая особенность, редкая, как драгоценный камень. Ведь каждому хочется, чтобы его привечали за версту, чтобы ценили его душевные сокровища. Большинство видит только поверхностные связи людей и явлений, а отец видит их природу. Такой человек не судит, он любит. Кто же откажется от такого творческого соратника?

Саксофонист ПЯТРАС ВИШНЯУСКАС

Без вас уже невозможно представить себе творчество Фаустаса Латенаса. Когда и как вы встретились? Не могли бы вы охарактеризовать эпоху, в которой вы начали сотрудничать?

В 1976-м, когда я только поступил в консерваторию, фамилия Латенасов уже гремела довольно широко. Братья Альгис — он учился на курсе режиссёра Дали Тамулявичюте — и Фаустас, который изучал композицию у профессора Эдуардаса Бальсиса, были известны как талантливые люди. В ту пору литературы по саксофону, тем более на литовском, в консерватории практически не было, и я начал активно давить на композиторов, чтобы сочиняли для саксофона. Так родилась соната Латенаса для альтового саксофона и фортепиано, которую уже 35 лет исполняют студенты Академии музыки и театра; есть она и в моём репертуаре. Кажется, этому сочинению не суждено пылиться в столе.

Вы ещё просили определить главные черты того времени? — Одно говорю, другое делаю, третье думаю.

Какой он композитор? Чем отличается от других?

Латенас — мелодист, лирический мелодист. Его музыка по-еврейски горька, проста, ритмична, никогда не падает на землю, она всегда в полёте... Фаустас не конструирует, Фаустас «сердечник». Он проливает, выплетает, нанизывает звуки сердца, наматывает один большущий клубок... Очень широкая звуковая высота, как у парящей птицы. Возможно, вам покажется странным это сравнение, но музыка Латенаса напоминает мне тёплые, упругие, не слишком узорные шерстяные носки, которые вязала мама, в них тебе и уютно, и удобно, их будто не чувствуешь. Это как начало и конец. Он умеет сочетать административную и творческую работу, а ведь это необычайно сложно. Обычно в жизни одна из двух перевешивает.

Вы получаете ноты или как-то обсуждаете желаемый результат?

Об этом часто спрашивают. Если нотами записано, я играю, что автор сочинил, но всё равно, едва композитор отвернётся, я достаю два-три звука из моего заветного жемайтского ларца — и добавляю... Он не злится. Фаустас незлой, как и все северо-восточные аукштайты. Он-то парнишка с-под Зарасая, милый малый. Мы с ним и по-аукштайтски аукаемся-шушукаемся. Для меня наши говоры — как музыка.

За эти почти сорок лет общения я не столкнулся ни с какими его строгостями. Пусть только попробует прикрикнуть на жмудина!.. Тогда всё-всё — даже чего записать невозможно — надо будет нотами (слышь, Фаустас!) записывать, со всеми тональностями, бемолями и диезами, точками и прочей чертовщиной. Негодное это дело — запись ручкой, тем более — компьютером, разной техникой. Думаю, за бортом остаётся много вкусовостей, для которых не придуманы нужные нотные знаки. Может, потому и не люблю играть по нотам.

Перед написанием музыки для театра или кино, я чаще всего очень внимательно выслушиваю, как автор видит образ, желаемый результат. У автора всегда есть представление о будущем спектакле, о документальном, художественном или телевизионном фильме. Тут мне и нужны партитуры Фаустаса. Обычно удаётся сыграть с первого раза. Много, ох много мы берегаем древесины!.. Считаю, это у нас очень оригинальный и экологичный метод работы. Наконец, — мало кто умеет так работать.

Вы следите за судьбой ваших совместных творений — ходите на премьеры? Какие спектакли вам особенно дороги?

О, Боже праведный! С того раза, как в 1977 году я вступил в студию звукозаписи вильнюсского Молодёжного театра, уже прошло почти полжизни. Там издавна всё пропитано музыкой Латенаса. Кто припомнит, сколько там за все дни и ночи записано километров музыки? Спектакли, поставленные Далей Тамулявичюте, Эймунтасом Някрошюсом и другими режиссёрами, репетиции, вечеринки, взлёты и падения Молодёжного театра... Словом, и я там был, мёд-пиво пил, на саксофоне играл, и не только на нём. Это всё история. Книга.

Как вы оцениваете свою работу, когда слышите партию саксофона, встроенную в музыкальный контекст спектакля? Всегда ли вы согласны с решениями Латенаса?

Да, всегда узнаю музыку Фаустаса. Я уже говорил, в чём её отличие. С другой стороны, наигранная мной музыкальная запись попадает на мельницу звукорежиссёра Аудрюса Бальсиса, тут уже я не хозяин... Тут уже Фаустас и Аудрюс мелют,

рубят, кроят, пудрят, красят, моют и полируют меня, но я этого не чувствую. Так что мы вполне сыгрались.

Отец Аудрюса — профессор Эдуардас Бальсис, он был преподавателем у Фаустаса и моим добрым другом, хотя между нами разница в 36 лет. А о моих работах для театра пускай судят театральные и кинозрители. Знаю, что музыка Фаустаса удостоена и международных наград.

Зачастую саксофону, словно отдельному персонажу, уделяется огромное внимание: его невозможно не слышать, он тебя ведёт по самым потайным лабиринтам произведения. Вы это чувствуете?

Мне всегда был интересен сам процесс, а саксофон не надо так уж превозносить, а то он может ещё больше свернуться...

Какие спектакли из созданных вместе вам наиболее интересны?

Для мамы все дети любимы, а детей этих уже очень много. Иногда могу только порадоваться втайне: о, это мой саксофон звучит! Боюсь ошибиться, но кажется, я участвовал в записи почти всех спектаклей Някрошюса. Случалось консультировать его по нотной грамоте, когда он стал ставить оперы. Композиторы Витаутас Германавичюс, Видмантас Бартулис, Феликсас Байорас, Бронюс Кутавичюс, Альгирдас Мартинайтис, Гиедрюс Пускунигис и многие другие — это личности, чью музыку я записывал для театра. Однажды, думаю, и я попробую. Попробовал. Погорел. Всё понял. Композитор должен сочинять. Музыкант — играть. Строитель — строить. Парикмахер — стричь. Гонщик — рулить. И только тогда я понял, что Фаустас Латенас — гениальный театральный, и не только, композитор. Фаустас знает, где, в каком месте что подсыпать, чтобы всё было склёвано до зёрнышка. Это изнурительная, кровавая, долгая, отнимающая много здоровья и времени работа. Попробуйте в студии неделями по 12 часов обходиться без свежего воздуха! Это похоже на нескончаемое сопротивление.

Мне трудно определить, какая музыка, какие спектакли наиболее интересны. Вот бы узнать, спектакль снимают с репертуара из-за плохой музыки или наоборот? Бывало ли такое?

Как бы вы охарактеризовали Латенаса-человека — насколько с ним трудно работать?

Для меня Фаустас — пример человека, который не меняется. Человек, который в одном и том же тоне (поверьте, я как музыкант это очень хорошо слышу) говорит и с президентом, и с рядовым человеком. Я бы так сказал: стабильная последовательность.

Это — очень много. Он был таким же, когда многие известные люди смеялись над его творчеством. Он остался таким же, когда сегодня его музыка исполняется в США, Европе, Азии, а главное, здесь — в Литве. Интересно, куда теперь одеваются те злобные голоса? У меня это вызывает доверие.

Что значит для вас театр? Повлиял ли как-нибудь Латенас на ваше отношение к театру?

Смело могу сказать, благодаря Фаустасу я узнал много людей театра, а благодаря им — и сам театр. Очень рискованная и трудоёмкая профессия, не только в наше время. Я видел театр не только с его парадной стороны. Я горжусь литовским театром, его актёрами и режиссёрами, и не думаю, что хорошо сыгранный спектакль завершается в тот же день...

Вы — влиятельный человек. Случались ли какие-нибудь смешные приключения за время вашего сотрудничества?

За столько времени было множество разных «финтов». Говорю попросту: главная проблема в театре — это человек. Пока её не решим (а мы её никогда не решим), театр без человека — пустая сцена. Так что завтра мы начнём всё заново, сначала. Слово — звук — движения.

28.08.2012

Режиссёр ПОВИЛАС ГАЙДИС

Музыка — один из важнейших компонентов. Она помогает создавать атмосферу — даже не помогает, а является основным орудием её создания. Вот, например, в спектаклях Эймунтаса Някрошюса: литература, текст — это один важный момент, но важнее, чем он — актёр и музыка. Теперь в спектаклях много музыки и она используется по-разному. Изменился взгляд на неё. Раньше применение разной музыки в постановках мы считали эклектикой, а сейчас можно сопрягать музыку разных времён и разных авторов, свободно её интерпретировать. А почему нет? Современные композиторы часто цитируют классические произведения, перерабатывая их так, чтобы прозвучали нужные темы или мотивы. Вот хотя бы спектакль Някрошюса «Дядя Ваня», где звучал хор рабов из оперы Верди «Набукко» — странно, что эта музыка оказалась в таком спектакле, но её звучание и оправданно, и впечатляюще.

Я работал с очень разными композиторами, и музыка бывала разная, нужная для того или иного спектакля. Одни композиторы участвуют в репетициях, хотя лучше усвоить дух спектакля; другие берут и пишут так, как, им кажется, необходимо для данной постановки (есть и такие, кто смотрит на театральную музыку несколько легкомысленно). Сходимся, беседуем о спектакле, и они садятся творить.

Вспоминаю Бронюса Кутавичюса, который в моей постановке «Мажвидаса» (1976) использовал старинную лютеранскую песню — нашёл её в каком-то храме. Но в спектакле звучал и ещё один мотив — власти, который возникал всякий раз, когда на сцену выходил кто-нибудь из властвующих. Никто этой мелодии не понял, не разгадал, а для нас она была очень важна — это оратория Георгия Свиридова «Разговор с товарищем Лениным» ... Первый мой композитор — Беньяминас Горбульскис, он писал для «Трёх мушкетёров» (1965). Хотелось, чтобы звучала ироничная, игривая музыка, поскольку и театральное действие мы вообразили как игру. К постановке софокловского «Царя Эдипа» (1966) я привлёк Антанаса Рекашюса — была нужна современная, немелодичная музыка. Работали мы и с Феликсасом Байорасом, Тейсутисом Макачинасом,

Гиедрюсом Купрявичюсом, Видмантасом Бартулисом, другими. Для меня важен стиль композитора, созвучия его музыки должны совпадать с жанром спектакля.

В 1988 году, ставя «Жемайтского пастуха» Казиса Сайи, я пригласил Фаустаса Латенаса. Несколько лет длилась некая своеобразная латениада. Латенас — чисто театральный композитор. Он чувствует, где музыка нужна. Не знаю, как он пишет, откуда черпает вдохновение, но возникает несколько красивых мелодий, тем, а потом их можно по-разному применить в спектакле. Работая над «Распутником» Эрика-Эмманюэля Шмитта (2006) — комедией, чьё действие происходит в XVIII веке, я намекнул Латенасу, что можно бы использовать характерную для того времени музыку. Взять Моцарта или Гайдна, менюэт какой-нибудь. И он нашёл такой мотив, сделал свою вариацию, потом ещё одну музыкальную тему, которые просто приросли к спектаклю. Мне кажется, что, даже используя какую-то знакомую тему, он может её так изменить, что она начинает звучать по-новому. Я бы сказал, Латенас необыкновенно чувствует театр, спектакль и режиссёра. Иногда сам предлагает, где и какая музыка могла бы звучать. Ведь у него и опыт какой!

Да, я бы сказал, что Латенас чувствует суть произведения, его нерв. Он работает быстро, но всегда прицельно. И, как я уже говорил, он мастер мелодий, одной или двух тем, вариации которых позволяют в спектакле обнаружиться лейтмотивам. Опять вспоминаю спектакли Някрошюса: в них много сценической игры, этюдов, актёрского движения и т. п., но, когда всё происходит под музыку (или нейтрально, или под навязчивую музыку с повторяющимися звуками), всё становится на свои места.

Тут, наверное, нет правил; режиссёр тем более не может сказать композитору, как творить. Раньше мы знали, что такое бытовая или внебытовая музыка, что и как должно транслировать радио на сцене, а классических авторов, например, Бетховена, трогать не могли. Сейчас всё зависит от произведения и спектакля. И композитора выбираешь как участника творческой группы, зная, каков стиль его музыки, как он работает. Теперь композитор обладает полной творческой свободой — и несвободой, должно быть, только от спектакля. Сценография относится к области материи спектакля, а музыка — к сфере духа.

Режиссёр ЭЙМУНТАС НЯКРОШЮС

Что для вас музыка в спектакле?

Театр, как его ни рассматривай, искусство синтетическое. Все искусства просятся в него, чтобы взойти на сцену. Хотя и понимаю, что без музыки можно обойтись, в моих спектаклях её по-настоящему много. Музыка и объединяет, и проясняет, и смягчает, и скрепляет. Образ мы называем трёхмерным, а музыку я бы назвал многомерной — в ней всё. Вообще музыка рождается во время репетиций, будто невзначай, и становится для актёров своеобразной партнёршей. С музыкой ты не один на сцене. Наверное, это стало привычкой — спектакль должен начаться вступлением, музыкой. Хотя, я бы сказал, в самые прекрасные или самые горестные моменты жизни музыка не звучит...

Чаще всего вы работали с композитором Фаустасом Латенасом. Как вы с ним познакомились? Почему ваше сотрудничество длилось так долго?

О... Это было давно. Познакомились мы, кажется, во Дворце профсоюзов, в кафе. Вблизи от сверкающих стеклянных буфетных полок. Как тогда бывало, кто-то нас познакомил...

У Фаустаса безумная интуиция — в музыке и в распознавании режиссёрского характера. Глядя на меня, он, похоже, видит совсем не то, что я в зеркале. Это, наверно, его природное свойство — различать то, что необходимо именно мне или другому режиссёру. Его ощущение и понимание — очень индивидуально. Это ценная его черта — и как личности, и как композитора. Когда работаем, я высказываю кое-что, а он приносит очень много музыки: записи на нескольких дисках. Я использую не больше десятой части.

При записи в студии он умел в нескольких словах объяснить музыканту, как играть, каков должен быть характер музыки, оттенок, чего достигать в итоге. И музыканты сразу же понимали, о чём он просит. Это ещё одна его хорошая черта — не ограничивать волю исполнителя. Например, Пятрас Вишняускас, — Фаустас ему скажет о том, что требуется, а тот подумает и ещё своё добавит: рождается творчество.

Не рациональное, а человеческое, эмоциональное. В этом его сила. То же самое можно сказать и о звуках. Ведь они бывают всякие — конкретные, нереальные, абстрактные; один звук может иметь сотни отзвуков. А композитор добывает такое звучание, какого ты совершенно не ожидал. Дверь, — но дверь может быть как парус, как напор ветра... У звука должен быть свой цвет — и конкретный, и абстракция. Композитор приносит, мы пробуем, отбираем. Интуитивно. Когда сцена ещё не отрепетирована, говорим только абстрактно, как всё могло бы быть.

Мы с Фаустасом очень много работали вместе. Много знаем друг о друге: он знает мои возможности, я — его. Знаю, что он не остановится на полпути, не свернёт; он знает, что я не приторможу. А когда столько наработано, он прочтёт материал — и сам чувствует, что именно потребуется. Говоря о музыке, мы не пустословим, не спорим ночи напролёт. Да, он участвовал в репетициях. Но чем дальше, тем было проще: я делаю свою работу, он — свою, а потом всё сходится. До репетиций мы не обсуждаем тех мест в спектакле, где должна быть музыка. Начинаются репетиции на сцене, а он уже работает со звуковиком. Я едва успеваю свою работу сделать, а музыка уже льётся...

Иногда музыка возникает очень быстро, иногда ей нужно время. Рационально не просчитаешь, что в том или ином месте должна звучать музыка. А как она будет звучать, как это будет выглядеть на сцене, как будут двигаться актёры — всё это решает сценическая ситуация.

В какой момент при рождении спектакля возникает музыка?

Наверное, ближе к середине. Когда темы уже ясны. Они могут меняться местами, но по содержанию план уже ясен. Часто музыка диктует решение той или иной сцены. Ведь когда случается какой-нибудь драматический момент, после него хочется более светлого мотива, мажора. Говоришь композитору, и тогда возникает... Мы говорим в начале, но довольно абстрактно — чего бы хотелось или на что это должно походить. Одни композиторы точно попадают. И это результат взаимного познания, продолжительного труда.

Так возникли впечатляющие музыкальные моменты «Макбета» или «Отелло»?

Они существуют. Существуют как самостоятельные произведения. И это многое определяет. Музыка тут на шаг впереди всего спектакля... Есть режиссёры, которые всё принимают рационально, боятся повторов, сознательно избегают музыкальной декоративности. А мне эта декоративность нравится. Я не обязан смиряться с новомодным звуковым потоком, который, возможно, в музыкальном плане гармоничен, но спектаклю — чужд.

Музыке Латенаса, как её ни воспринимай, свойственна мелодичность.

Мелодия — это основа. Как в литературе — сюжет. Рассказать сюжет — довольно сложное дело — как в литературе, так и в музыке. Мелодия и есть сюжет. Фаустас это прекрасно чувствует, он полновластно владеет мелодией, произведением. Кроме того, даже если он пишет обычную, ясную мелодию, она делается необычайной, способной обогатить тему сложностью. Только с первого взгляда она кажется простой. Эта простота — не плоская, однозначная, его простота очень сложна... Например, проходит какое-то время, и кто-нибудь вспоминает, спрашивает о скрипках, звучавших в том или ином спектакле. Я эти фрагменты даже не помню, а кому-то памятен скрипичный трепет. Значит, кое-кто эти вещи фиксирует. Я вот не заметил, подзабыл, а другой их помнит...

Иногда и не подумаешь, что, говоря о спектакле и упоминая лишь композитора, ты грешешь против самого спектакля. Даже если музыка может существовать самостоятельно, она всё равно — часть спектакля, она раскрывается благодаря ему. А в наших рецензиях этой музыки очень мало.

Да, но я сомневаюсь, может ли критик без музыкального образования анализировать музыку. То же самое я бы сказал о живописи, психологии, актёрской игре. Критик не может объять всё, его способности не безграничны. Классические театральные критики не решаются анализировать, роняют лишь несколько слов о музыке — но вполне ответственно. Ибо к разговору о музыке надо быть готовым, надо многое знать и понимать. Конечно, жаль, что о театральной музыке пишут мало. О музыке Фаустаса к разным спектаклям уже давно бы можно писать диссертации. Академические теоретики, должно быть, редко ходят в театр, их залы — оперные, концертные. Наверное, это естественно... я бы вообще не разделял кино- и театральных композиторов. Раньше и в Литве были композиторы кино. Мне это представляется несправедливым. Конечно, может быть, что некоторые из них не любят театр. Не побоюсь сказать: театр надо любить.

А можете вспомнить поразившие вас музыкальные решения?

Поразить может лишь целое. Когда работаешь с Фаустасом, он приносит музыку частями — это будни. А посмотреть на неё с праздничной колокольни некогда. Но проходит время, и видишь целое, и тогда поражаешься. По будням мало на что мы обращаем внимание... Иногда музыка очень многое определяет, даже судьбу спектакля. И в качестве комплимента я мог бы сказать, что с музыкой Фаустаса такое случилось. А что нас объединяет? Он родом из провинции, я родом из провинции. Он знает, как

рябит вода, и я знаю. Есть какие-то переплетающиеся, породняющие жизненные фрагменты, а ещё — точки пересечения в творчестве. Он с виду очень уравновешенный человек, а в музыке раскрывается недюжинный темперамент. В его музыкальном почерке ощущаются сила и энергия — эта черта мне очень симпатична. А кроме того — чутьё, которое, по всей вероятности, не приобретённое, а природное. В нём есть нескончаемый праздник — в мелодии, в печали, — такой вот оттенок.

Раньше музыку, звуки композитор записывал в студии, с участием исполнителей. Теперь этот живой процесс и инструменты заменили электронные звуки. Вы ощущаете эту разницу? Она как-то влияет на спектакль?

Разница есть. Возможно, только зритель не различает, где звучит исполнительская запись, а где электронная музыка. Конечно, это чудо. Для композитора, наверное, такая работа интереснее, — не знаю, но так мне кажется, чем с музыкантами-солистами или оркестром. Это личное творчество, индивидуальное. Оттенки музыки у каждого композитора индивидуальны. Может быть, ответственность композитора при работе с электронным инструментом возрастает, — ни на кого другого её не возложишь, не сможешь оправдаться, что струнные играют не так или духовые... Конечно, можно говорить, что теперь звуки сами по себе блистательны — как белая стена, но чем ты к ней ближе, тем заметнее неровности, текстура. То же самое в музыке — отдаляешься, и трудно ощутить, где живые инструменты, а где нет. Но Фаустас, на мой взгляд, прекрасно владеет этой разумной машиной. А для этого нужно большое мастерство.

Но в ваших спектаклях поют и сами актёры, звучит живой голос.

У актёров есть музыкальное образование, они могут воспроизвести заданную композитором тему. Но вот он приходит и меняет певческую характеристику. Есть мелодия, тема, тональность, однако лишь композитор может придать этой теме характер. Например, Фаустас несколькими словами определяет как, и всё меняется. Несколько точных слов профессионала — это очень много. Возникает оттенок. Оттенок — это великое дело.

Насколько важен для вас и для композитора автор?

Высокое небо — это высокое небо, низкое небо — это низкое небо, лёгкое небо — это лёгкое небо, тяжкое небо — это тяжкое небо. Я об авторах. В качестве характеристики. Каждый требует своего. Это само собой разумеется. Об этом даже и не говорим... А как с текстом будет работать режиссёр, композитору знать совсем не обязательно...

Композитор АУДРЮС БАЛЬСИС

В театральной музыке Фаустаса Латенаса есть произведения для того или иного инструмента, однако доминируют многослойные вещи, их живое исполнение трудно себе представить. Целое создаётся в вашей студии. Будучи звукорежиссёром, вы сами написали музыку ко многим спектаклям и кинофильму, и не сомневаюсь, вы разбираетесь в творчестве Латенаса. Как началось ваше сотрудничество?

С Фаустасом мы знакомы очень много лет: я в консерваторию поступил в 1978-м, а нас познакомила года за два до того моя сестра Даля, которая там уже училась на курсе фортепиано. Фаустас из её друзей, поэтому я с ним начал общаться, ещё когда был школьником. Из юности, из студенческих времён подчеркну такую вещь: отличительная черта композитора — он способен промычать то, что слышал примерно десять минут назад. В то время существовало два направления: одно из них было склонно к атональной, модерновой музыке, которую называли «ни смысла, ни ритма», а Фаустас выделялся тем, что смел писать так, как он думает, а не в соответствии с новой модой, волной и т.п. Он писал по-своему, и было очевидно, что это яркая, мелодичная музыка. Его музыка запоминалась. Над ней никто не решался зубоскалить, особенно на фоне абстрактных, безликих работ.

Очень запомнился один эпизод. Был такой конкурс массовой песни, и Фаустас тогда принёс «Песню охотника». Сам сел за фортепиано и так врезал трезвучиями!.. В том конкурсе он выиграл то ли второе, то ли третье место. Я и помню как раз то время. Поскольку жил он один, надо же было как-то существовать: знаю, что он заочником делал задачи по гармонии.

Фаустас уже тогда многое постиг, многое наметил... Я немного его моложе, но он учился у моего отца, и нам приходилось общаться. В ту пору он сочинил нечто, требующее для исполнения... препарировать рояль. На струны были набросаны расчёски. При игре они подпрыгивали, и он попросил, чтобы я пришёл на концерт переворачивать ноты

и присматривать за этими скачущими расчёсками. Никогда не забуду спектакль театра «Леле» «Цирк есть цирк». В студии грамзаписи приходилось играть не только на расчёсках, но и на других инструментах. Так я естественным образом попал на знаменитые фаустовские понедельники. В Молодёжном театре, где тогда была студия звукозаписи, каждый понедельник проходили записи для разных театров Литвы. Фаустас, понятно, мог пригласить кого угодно. Но так уже сложилось, что вместе с ним работал я.

Главными его чертами были сосредоточенность и консерватизм в хорошем смысле. Надо было сделать что-то очень плохое, чтобы вылететь из его круга, если уж ты попал в него. Поскольку такое не случалось, — наше с ним время прошло и приятно, и интересно.

Меня всегда привлекала электронная музыка. Тогда родители привезли из Германии небольшой инструмент «Casio», который Фаустас тут же включил в музыкальную палитру тембра своих спектаклей. После внезапной смерти отца я поехал в Канаду, к его братьям, они помогли мне приобрести серьёзный, профессиональный инструмент, и с того времени возможности звукозаписи ещё более расширились. Сегодня я могу оценить перипетии личной жизни, и для меня очевидно, что всё как будто нарочно вело меня в звукорежиссуру. Помню свою работу в Академическом драмтеатре той поры. Там не было особой техники, и мы её начали изо всех сил усовершенствовать. Начались самые разные «испытательные» игры. Фаустас со своей театральной музыкой всё время был рядом.

Латенас как-то сказал: «Одно дело, когда программирует случайный человек, другое — когда это делает такой профессионал, как Аудрюс Бальсис, который знает, как играть на том или другом инструменте». Как вам работаете с инструментами, певцами, большими хорами?

Как бы там ни было, во-первых, я композитор, а только потом — аранжировщик, продюсер, звукорежиссёр. Например, в театр я пришёл лишь потому, что у Фаустаса был многолетний опыт. Не будь меня — нашёлся бы другой. Я свою ситуацию не хочу абсолютизировать. А что мы много лет сотрудничаем, это всё потому, что с Фаустасом работать легко.

Запись напоминает фотографию. Подобрать правильную запись непросто. На это не всякий способен. Думаю, что в Литве пока нет профессиональных звукорежиссёров. Любители учат любителей, друг другу выдают дипломы.

Вы знакомы со многими композиторами. Чем выделяется Латенас — как сочинитель и как человек?

Главное, он всегда знает, чего хочет. Мне приходилось работать с людьми, которые не в состоянии обозначить свои желания. Если ты предлагаешь ему что-то лучшее, чем он придумал, он всегда прислушается. Между тем, амбициозные композиторы таких советов не принимают.

С Фаустасом мы не только партнёры, но и друзья. Такие отношения сформировались по разным причинам. У меня в жизни было всякое. И, несмотря на самые иногда неблагоприятные обстоятельства, Фаустас меня никогда не предавал.

Он очень верный и внимательный человек. Например, иной раз встретимся, и я пылко излагаю какую-нибудь свою проблему. Фаустас молчит. И гадаешь: может, я не так выразился, и он не понял? Опять идёшь по тому же кругу... Вновь молчание. Потом всё как-то успокаивается. И вдруг, при встрече через три дня, Фаустас начинает объяснять, как надо было бы решать эту проблему. Ты в шоке: «О чём это он?» Оказывается, он отвечает на то, о чём я говорил три дня назад. Значит, человек думает о том, что у тебя болит. Обычно, если человек человеку неважен, ответ следует уклончивый: «Ну, что тут поделаешь!» Фаустас внимателен. Этого нельзя не почувствовать.

Могли бы вы детально рассказать, как в студии создаётся музыка к спектаклям? Латенас стремится отразить абстрактные настроения, или он характеризует героев, или уделяет особое внимание стилю разных режиссёров?

Мы партнёры, работаем долгое время, а об этом процессе я могу рассказывать лишь как сторонний наблюдатель. Все заготовки Фаустас делает сам. Он отбирает, подбирает очень много музыки. Слово «коллаж» для этого вроде бы не подходит.

Сегодня очень сужается ниша оригинальной музыки. А те многочисленные заготовки указывают на огромный культурный багаж, который, естественно, должен быть использован.

Как бы вы объяснили верность Латенаса театру?

Прежде всего, Латенас храбрый человек, а театр позволяет говорить очень конкретно, не отвлечённо. Даже вне сферы театра он — театральный композитор. И это почему-то вызывает возражения. Во все времена сочинялась программная музыка с определённым сюжетом. Тогда бы надо многих романтиков назвать «протеатральными» композиторами (кстати, их музыка очень легко ложится во многие спектакли). Пусть это неприятная правда, но большинство творцов, не умеющих писать такую музыку, злятся на Фаустаса.

Большинство способно делать лишь разнообразные абстракции, которые, конечно, не чужды театру, но только как фоновая музыка.

Вы могли бы обозначить его стиль?

Его можно назвать производной композицией. Это музыка, скомпонованная из уже созданных элементов. Пока не было радио, телевидения, пока не было всего этого нынешнего информационного потока, тогда и музыка была другая. Если мы возьмём рыбака, нам сегодня нет смысла ломать голову: какой использовать бамбук или орешник, какую леску или жилку, когда можно пойти в магазин, купить спиннинг, и останется только вопрос — какую рыбу ловить.

Я всегда удивлялся, как Фаустас в одном театральном произведении может использовать сербского, цыганского, японского мастера игры на дудуке, певца-якута, электронную музыку и ещё какую-нибудь классическую тему. И вся эта смесь образует такое единство, чьё воздействие сложно описать. Сегодня в мире звуков так всё переменилось, что говорить о творческой стилистике очень трудно, поскольку это понятие чрезвычайно расширилось. Особенно в театре. С началом нового столетия, тысячелетия, в музыкальной сфере многое переосмысливается. Ведь возникли новые тембры или звуки, которые сами по себе уже музыка. И любопытно, как определённые тембры меняются со временем. Есть множество вариантов исполнения: звук длится, начинает вибрировать, скакать... Очень трудно его определить, кто это создаёт: звукорежиссёр, аранжировщик, специалист по ремиксу?.. Весь мир занят подобными вещами. Но ремиксы не считаются авторскими работами. Поэтому рядом с Фаустасом я — всего лишь аранжировщик. Нотами это записать невозможно. Я как будто меняю характер звучащего звука.

Что это такое? Из этой переменчивости складывается определённое настроение, состояние. Поэтому множество обоснований, на которые мы сегодня опираемся, не имеют смысла, не годятся.

Если говорить о струнном квартете, тогда можно конкретно назвать и стиль, и исполнителей. Но при использовании электронных звуков, когда из инструмента мы добываем тысячу тембров, которые составляют творческий материал, которые меняются уже во время звучания...

Сегодня совершенно неважны средства, с помощью которых создаётся эта музыка, важен результат. Он должен эмоционально воздействовать на человека. А более всего воздействуют мелодия, ритм и динамика.

Латенас — композитор, которого оценивают по-разному. Многие режиссёры приглашают его к соавторству, однако иногда раздаются сетования на его стилистические повторы. Всё-таки, чем больше его упрекают, тем активнее режиссёры добиваются его согласия сотрудничать. Как вам кажется, что в основе этого парадокса?

Фаустас на многое смотрит как бы сверху, поэтому его музыка может подойти для многих спектаклей. Она не однозначно индивидуальна, не нацелена исключительно на данную постановку. Каждый спектакль говорит о значительных человеческих ценностях. Из конкретного спектакля возможно сплести бесконечное разнообразие сюжетов (любовь, неверность и др.). С одной стороны, созданные им темы индивидуальны, с другой — универсальны. К примеру, тема Нины из лермонтовского «Маскарада» может пригодиться и для шекспировской пьесы, потому что оба автора говорят о любви, о чувствах. Уникальность Фаустаса такова, что он словно приподнимает сам спектакль, ибо его музыка затрагивает вечные истины и ценности. Музыка — самый прямой путь к сердцу человека, к его сути. Думаю, это сильная сторона Фаустаса. А поскольку его музыка вызывает волнение не в одном каком-то спектакле, формируется мнение, будто она повторяет саму себя.

Существует такое высказывание: «Тот не композитор, кто не способен трижды продать одно произведение». У музыки жизнь дольше, чем у спектакля. Часто сам композитор, в поисках нужных настроений, эмоций, невольно начинает сам себя цитировать. Иногда музыка, созданная ранее, так удачна и внятна, что повторения неминуемы. Иногда разные режиссёры просят об одном и том же.

Полагаю: величайшая удача Латенаса в том, что он умел работать с ярчайшими режиссёрами. В их спектаклях иначе звучит и сама его музыка.

По упомянутым причинам я могу сказать то, что можно сказать о любом хорошем композиторе: как бы на него ни нападали, он всё равно выстоит. Банально утверждение: «Орлы летают по одному, а вороны — стаями», но когда вороны атакуют... Только этим они и сильны. Существует ситуация, при которой одни нужны другим, когда ясно, что один без своих ты ноль.

А человека творящего окрыляет совсем другое. Но разве мы не клюём Някрошюса, Туминаса?

Вы бываете на спектаклях, чья музыка родилась у вас в студии? Как вы оцениваете результат?

Самое яркое последнее впечатление — гастроли Театра имени Евг. Вахтангова, когда в Национальном театре были показаны спектакли «Троил и Крессида» и «Дядя Ваня». Вспоминаю работу в студии... Тогда я заново понял феномен Фаустаса. В процессе работы казалось, что некоторые темы воплотить невозможно, но в спектакле они звучали ошеломляюще.

Что самое трудное в студийной работе? Часто ли обуревают неуверенность? Не следствием ли она того нескончаемого чередования, в которое композиторы попадают,

репетируя те или иные спектакли? Режиссёры обычно не дают композиторам покоя до последней репетиции. Вы это ощущаете?

Всякое бывает. Могу сказать просто: это может сделать кто угодно, только нужно восемь лет учиться на фортепиано, потом ещё четыре — композиции, пять лет просидеть на репетициях Туминаса, двадцать лет крутить ручки в студии звукозаписи, и тогда ты сможешь сделать что-нибудь достойное. Работать быстро ты можешь только, когда имеешь представление о драматургии, музыкальной композиции, исполнительстве и т. д. Фаустас очень отважен, многие вещи он делает заметно раньше, чем они могут быть оценены.

Меня всегда изумляло обилие предлагаемого им материала. Знаю, если он работает с Някрошом или Туминасом, вариантов предоставляется столько, что хватило бы на четыре спектакля. Потому разные мелочи, без которых работа не обходится, легко осуществимы и преодолимы. Самую суть он ловит сразу. Я работал в театре, поэтому знаю. Если надо, могу и ночь высидеть, чтобы утром всё было в лучшем виде.

Думаю, уже лет десять, как домашние студии появились у любого пишущего человека. Сегодня в мою студию если кто и заглядывает, то — ради какой-нибудь технической помощи или коррекции.

Мир всё более восприимчив к новым технологиям. Естественно: многое, чего раньше композиторы добивались лишь с помощью музыкантов, сегодня выполняется электроникой. Кажется, что в такой ситуации вы становитесь особенно востребованным. Как вы воспринимаете такое положение? Как оно отражается в творчестве Фаустаса Латенаса?

В последние годы, где бы Фаустас ни работал, в каких бы странах и студиях ни записывал свою музыку, он возвращается и к квартетам, и к аутентичным звукам. Всё дорого по-своему. Чем выше уровень технологии, тем большую ценность приобретает живое исполнение, живая музыка. Мы снова зовём гитариста, чтобы он одухотворил всю эту электронику.

Даже в голливудском кино электроника — лишь вспомогательное средство: там в цене огромные симфонические оркестры, композиторы. Весь мир понимает: только живое исполнение, живая фразировка способны адекватно передать чувство. Электроникой живую эмоцию не заменишь.

28.11.2012

Композитор АНТАНАС КУЧИНСКАС

В последнее время для театра постоянно пишут несколько композиторов. В эту область иногда врываются новички, однако мало кто приживается. Фаустас Латенас в нынешнем театре — одна из ярчайших утвердившихся личностей. Как ты думаешь, почему?

Было бы слишком категоричным утверждать, что для театра в последнее время пишут лишь несколько композиторов. Сочиняющих для театра никогда не было излишне много. Полагаю, это естественно — наш театральный рынок очень мал. С другой стороны, это сфера с определённой спецификой, и не для каждого музыканта она приемлема и доступна. Есть немало примеров, когда человек пробует себя в одном-двух спектаклях, и всё, творческая карьера композитора в этом жанре кончается. Ну, а другие приживаются, делаются своими. В каждом поколении композиторов происходит определённое расслоение — как не всякий живописец может стать сценографом, так и в музыке — быть композитором не равнозначно уменью писать для театра.

А Фаустас, можно сказать, первый, кто храбро слез с пьедестала академической карьеры и отчаянно погрузился в созидание театральной музыки. Столь недвусмысленное самоопределение в искусстве и, разумеется, творческие достижения определяют его образ наиболее яркого и, говоря твоими словами, «утвердившегося» театрального композитора.

Как бы ты мог охарактеризовать музыку Латенаса? Чем она выделяется?

Первая мысль, пришедшая в голову — тембром саксофона. Это чуть ли не эмблема театральной музыки Фаустаса. Ну и парафразами танго, вальса и прочей, не самой «высокой», мелодики. Это не сухая музыка для замкнутого круга, она эмоционально действенна, не брезгует кокетством и элементами банальности. В академической среде она выделяется неакадемичностью. Её не надо слушать, наморщив лоб.

Как бы ты определил музыку Латенаса в контексте литовского театра?

Так уж повелось, что композиторы «сыгрываются» с определёнными режиссёрами. И в кино, и в театре есть такие творческие тандемы. В нашем случае это тандемы Туминаса и Латенаса, Някрошюса и Латенаса. Музыка Фаустаса — неотъемлемая часть и одновременно контекст театрального стиля этих режиссёров.

Латенас принадлежит той группе композиторов, для которых мелодия, лирика остаются важнейшими аспектами, в каком бы театральном жанре они ни работали... Как ты думаешь, откуда берётся эта «приверженность»?

Думаю, это следствие неоромантизма и демократических установок стиля. Было бы слишком просто утверждать, что мелодия и лирика — самое важное для Фаустаса. О, самые разные мелодии и немелодии можно отыскать в его творчестве, далеко не одну лирику! Скорее ностальгию, грусть, неуспокоенность. Ну и, конечно, иронию, маскарадность.

Кроме того, что пишешь музыку, ты преподаёшь и заведующий музыкальной частью Национального театра драмы. Эти позиции ты унаследовал от Феликсаса Байораса, Альгирдаса Мартинайтиса и Фаустаса Латенаса. Точнее, Латенас тебя пригласил на этот пост. Какие задания он сформулировал, уступая место, которое в театре не только важно, но и находится под особым присмотром? Что ты нашёл по вступлению в должность?

Никто ничего официально не передавал и заданий не формулировал. Просто я чувствовал, что это — передача ответственной эстафеты. При смене власти содержание этих обязанностей колебалось между художественными и административными функциями.

На мой взгляд, в искусстве, да и не только, строгий присмотр не слишком продуктивен. Это всё страхи самих присматривающих, проявление их подозрительности, неуверенности в себе и пр. Творческая одержимость, азарт и личный пример — вот лучшие способы присмотра.

Ты сталкивался с фиксацией сценической музыки и понимаешь, какое место тот или иной композитор занимает в театральной сфере. Не мог бы ты охарактеризовать Латенаса как композитора Национального театра драмы?

Композиторов у Национального театра довольно много. Несколько поколений авторов имели возможность самовыразиться: я имею в виду ровесников Альгирдаса Мартинайтиса и Фаустаса Латенаса; Гиедрюса Пускунигиса, Антанаса Ясенки и моих; ну и младших — Мартинаса Бялобжескиса, Йонаса Юркунаса и др. Всех не перечислишь.

Поэтому радостно, что этот театр остаётся открытым и дружелюбным по отношению к новым творцам, но при этом не ставит на них специфический штамп конкретного театра, не запирает в рамки.

Как ты думаешь, от чего и кого зависит успех театрального композитора?

Прежде всего от таланта, а также от умения работать в команде, переступить собственное эго ради спектакля, общего результата, способности воспринимать музыку как посредницу, а не как самоценный объект. И ещё от умения совершить индивидуальное вторжение в художественное решение спектакля — не стать исполнителем чьей-либо воли, а внятно сказать то, что невыразимо ни режиссурой, ни другими театральными средствами.

Иногда говорят о самоповторении у Фаустаса Латенаса. Но именно такой его музыки и хочет большинство режиссёров. И так себя ведут лучшие режиссёры. Как ты считаешь, почему?

Повторение само по себе не есть зло. Ведь контексты не тиражируются. Хуже, если приходится это делать не по художественным, а по каким-то иным причинам.

Какой из спектаклей Латенаса для тебя важен и почему?

Наверное, «Вишнёвый сад» и «Улыбнись нам, Господи». Если говорить только о музыке, это как бы два полюса: оглушающая простотой сиротливая мелодия фортепиано и пронизывающая откровенностью, стихийностью тема саксофона.

Ты следишь за его театральным творчеством? Есть вещи, о которых знают лишь работающие в театре? Почему новички часто осекаются? Может быть, есть какие-то технические секреты, в которые глубоко посвящён именно Латенас?

Я не из тех, кому приходилось детально вникать в его театральные фонограммы. Чаще всего они попадали ко мне как к заведующему музчастью или звукорежиссёру уже законченными. А определённые тайны ремесла всегда были и есть — для коллег они вполне узнаваемы, а зрителю во всём этом видится некая мистика, но, я убеждён, никакая техника или технология сама по себе ничего музыке не гарантирует. Вообще я придерживаюсь мнения, что подробности творческой кухни актуальны только для коллег, а для зрителя главное — конечный результат.

Почему музыка Латенаса для театра иногда кажется очень простой, но никогда не переступает границу банальности?

Часто театральная музыка, если её отделить от самого спектакля, может казаться банальной, незавершённой, фрагментарной или лишённой стиля. Оценивать её в отрыве от спектакля — то же самое, что обвинять в примитивности партию какого-нибудь инструмента в оркестре или говорить об отдельной ноте, вырванной из аккорда. Когда этот аккорд случаен или не согласован, то и музыка кажется банальной, и декорации иллюстративны, и игра актёров формальна. Ну, понятно, если нота в этом аккорде звучит неуместно, тут уже ничего не поправишь.

Какому музыкальному стилю ты бы причислил музыку Латенаса?

К постмодернизму, но с явными акцентами *free style* и вкраплениями совсем не романтической и т. н. малоценной музыки. Это — комбинация энергии и ностальгии, насыщенная различными танцевальными ритмами, банальными мотивами и просто шутками.

В чём её особенности, почему именно такая музыка нужна театру?

Видимо, в том, что она пользуется внешне узнаваемыми конвенциями, но ведёт в свою сторону. Она слушателю вроде бы знакома, она не ребус, о котором только и скажешь «не понимаю», — она такая притягательно-свойская. Наверное, потому её и просят, чтобы уменьшить дистанцию между сценой и зрителями, между собой и другими.

С каким литовским композитором ты бы мог поставить в ряд Латенаса?

По художественной позиции, но не по самому музыкальному языку, он ближе всех коллегам своего поколения — Альгирдасу Мартинайтису и Видмантасу Бартулису.

Насколько современен Латенас?

Настолько, насколько не старается быть современным. Кажется, что по этому поводу у него меньше всего болит голова. Ну, как и любой стиль, и любая манера, его музыка неизбежно упирается в естественные ограничения, рубежи, исторические рамки. Современная театральная музыка по стилю намного разнообразнее, пестрее; с изменением существования театра меняется и потребность в самой музыке. Мелодии Фаустаса я бы назвал музыкой классического (да, уже классического!) театра — театра, который всё ещё поистине жизнеспособен и притягателен.

Можно ли констатировать, что ему скорее удаётся музыка для определённой драматургии, или для него большее значение имеет почерк режиссёра?

Я бы сказал, что у него лучше получается работать с определёнными режиссёрами. Драматургия не имеет решающего значения.

Для театральной музыки очень важна эмоциональность, однако без драматургии она ничего не значит.

А для какой музыки, да и для человека вообще, не важна эмоциональность? Эмоциональность без концептуальной идеи — это примитивный раздражитель, а концептуальные мудрствования без эмоциональной выразительности — лишь декоративная атрибутика. Театральная музыка пишется именно для драматургии, без которой она — ни с места.

Какой литовский театральный композитор — полная противоположность Латенасу?

Феликсас Байорас.

Как ты думаешь, почему в музыке Латенаса для театра так много еврейских мотивов?

Театр (вообще сценическое искусство, кино) и еврейство — как-то очень сильно связаны. Возможно, тут дело в специфических особенностях этой нации, или в их музыке, — её мотивы близки нашему жанру. Ну, и, должно быть, в личных симпатиях композитора.

Какие человеческие свойства отличают Латенаса?

Он конкретен в поступках и словах, он человек толковый и деловой. Наверное, со стороны он временами выглядит замкнутым, немногословным. Это не тот тип художника, который вечно всем недоволен, ворчлив и кичится своей невменяемостью.

Почему, на твой взгляд, он ни в театре, ни среди музыкантов не стремится к вящей доверительности? Аскетичный, конкретный, замкнутый, неразговорчивый, но едва заходит речь о главных проблемах театра, возникают хрупкость, открытость, радушие, юмор. Напускная суровость — для него это будто доспехи, броня от театральной жестокости. Каким ты его видишь?

Таким и вижу, как ты сейчас очень точно определила. Чему я удивляюсь и чему завидую — так это той самой броне, которую ты отметила.

Несколько лет назад большинством театров руководили композиторы. Латенаса высокие должности заманили ещё дальше. Но длилось это недолго: министерство, правительство, дипломатическая служба в Москве — и круг замкнулся. Он снова в Литве. Как ты думаешь, почему для композиторов приемлемы все эти высокие кресла?

Композиция — как архитектура. Зоркость к целому, а не только к деталям, стратегическое мышление — характерные и обязательные черты представителей этой профессии. А с другой стороны — организованность и коммуникабельность. Видимо, этим и определяется то, что люди этой профессии способны успешно трудиться на административных постах.

Ты бы мог причислить Латенаса к какому-нибудь композиторскому поколению? В музыке существуют поколения?

Разбивка на поколения позволяет легче ориентироваться. Но по сути это упрощение, или даже «уплощение». Найдётся другой потребитель сортировки — авторитет, время, актуальность — и эта мозаика нашего фрагментарного восприятия представит совсем по-иному, акценты будут другие. Мне ближе раскладка не по поколениям, а по т. н. группам крови.

Ты следишь за нетеатральной музыкой Латенаса? Что в ней особенно? Она отличается от театральной?

Слежу нерегулярно. Особенное в ней — немалая доза театральности, некоей сторонней заангажированности.

Почему режиссёры часто заказывают новомодную сценографию, а сочинять музыку приглашают Латенаса, который иногда сознательно использует различные ретро-лейтмотивы?

Если сознательно, концептуально стремиться к *retro* — это одно. Но здесь ты затронула одну общую тенденцию — в сфере музыки режиссёры заметно консервативнее, чем в визуальной области. И публика тоже.

Причины — музыка как одно из наиболее абстрактных искусств не воспринимается сама по себе, она требует специфической компетенции, образованности, больших усилий для её восприятия. Этого часто не хватает. А в нашу эпоху культа лениности любые усилия нежелательны.

25.11.2012

Режиссёр РАЙМУНДАС БАНИОНИС

Фаустас Латенас — ваш постоянный спутник. Как вы его отыскали? Почему не пробуете работать с другими?

Мне нравится работать со своими людьми, которые понимают меня с полуслова. Впервые мы встретились в 1979 году, во время создания моей дипломной работы. С Альгимантасом Микутенасом мы снимали фильм «Скорость — мой бог», в котором Альгирдас Латенас исполнил главную роль (это был получасовой фильм, за который мы получили приз Всесоюзного института кинематографии). Кто-то обмолвился, что брат Альгирдаса — композитор. Тогда я и пригласил его в первый раз.

С Фаустасом мы работали так: встречаемся, я предъявляю материал, рассказываю, чего хочу и чего не хочу, и он всё отлично делает. Он понимает, что нужно кино или театру. Он просматривает материал, улавливает дух, потом очень хорошо расставляет музыку по местам, которые ему кажутся подходящими. Бывали и споры, когда я делал ранние фильмы, но мы никогда не спорим о самой музыке. Он понимает, что требуется и что необходимо изменить. Поэтому с ним очень легко работать.

Когда я учился в институте, отец моего лучшего друга-однокурсника Андрея, прекрасный композитор Андрей Эшпай сказал: «В хорошей музыке всегда есть мелодия». И я целиком разделяю это. В произведениях Фаустаса всегда есть мелодия. Его музыка может быть всякой: ностальгической, иронической, весёлой, но в ней всегда будет мелодия. Для меня это основной критерий. Эта мелодичность волнует всех — и творцов, и зрителей.

Как вы с ним работаете?

На репетициях он бывает нечасто. Читает сценарий или пьесу, обсуждаем прочитанное, я говорю, как представляю себе некоторые сцены — обычно это какая-нибудь значимая сцена. И он очень быстро говорит: «Знаю, знаю, знаю». Он, вправду, очень

быстро схватывает суть и приносит готовую музыку. Бывает, что иногда нужно менять настроение опуса, но он и поправки вносит очень оперативно. Знаю, что не я один с ним так работаю.

Изменился ли Латенас за те три десятилетия, что вы работаете вместе?

Его профессионализм растёт просто зверски. Написав музыку к более чем трёмстам спектаклям, он накопил невообразимо большой багаж. Даже те, которые говорят, что он повторяется, это признают, потому что его музыка, эти его мелодии воздействуют совсем по-другому. Это можно сравнить с цитированием поэта или прозаика: иногда это делается прямо, иногда — ассоциативно. Для меня его цитирование тождественно иному прочтению. Да, определённые вещи узнать можно, но суть — совсем другая.

В 1999 году в Национальном театре драмы вы вместе с Латенасом поставили «Встречу» Пауля Барца. В этом спектакле действовали два главных персонажа — композиторы Гендель (Регимантас Адомайтис) и Бах (Донатас Банионис). Как рядом с двумя такими композиторами поставить третьего — композитора спектакля?

Фаустаса в этот процесс я вовлёк довольно поздно, когда начал усваивать величие Баха и Генделя как композиторов, когда стал анализировать их музыкальные композиции, их стремления и замыслы. Их музыка была принадлежностью персонажей, однако не хватало нашей — авторской — музыки.

В спектакле «Встреча» музыка была особенной, я бы сказал, даже не характерной для Фаустаса. Мы постоянно меняемся, всё чего-то ищем, потому и сами идём разными путями.

А как актёры, которые играют в ваших спектаклях? Как музыка на них влияет?

Например, лесковская «Леди Макбет Мценского уезда». Это — хоровое повествование с одиннадцатью запевами. Музыка к этому спектаклю пишет Фаустас. Сейчас у нас этап, когда он представил персонажам написанные песни. Никогда не приходилось видеть таких счастливых актёров. Они на репетиции собираются на час раньше, чем положено. Всем интересно работать, репетировать, развивать голос, все трудятся с непередаваемым энтузиазмом. Актёры могут что угодно говорить, можно им верить или не верить, но заставить их явиться часом раньше — очень трудно. Была бы музыка неприятной или тяжёлой — они бы не пришли, стали бы отлынивать.

Да, Фаустас нам принёс ноты. Но ещё он очень хитро поступил: сам напел их. Похоже он вёл себя, когда в петербургском театре «Балтийский дом» мы ставили

«Алые паруса» по повести Александра Грина (2008). Так он поступает с музыкальными спектаклями.

Он очень открытый, не закомплексованный человек. Своим пением, интонированием он выявляет суть. Огромные музыкальные спектакли, а Фаустас ими правит, хоть и на расстоянии.

Почему его зовут работать даже те, кто иногда критикует его за самоповторы?

Музыку как набор звуков для такого количества спектаклей можно делать каждый раз новую, но столько разных мелодий создать вряд ли возможно. Модифицировать, трансформировать, убыстрять, замедлять, — есть всякие варианты и версии. А зовут Фаустаса потому, что он — хороший композитор.

Одна занимательная деталь: едва я в каком-нибудь небольшом театре говорю, что композитором будет Фаустас, все пугаются: денег не напасёмся!

А оказывается, всё наоборот, он — порядочный и скромный человек. Он никогда ни один театр не загоняет в угол.

А как он работает с актёрами, с другим коллективом?

Фаустас — молчальник. Подаст одну-две реплики, а в дискуссии никогда не вяжется. Жизнь делает свой отбор. За столько лет творческие отношения только улучшаются.

Что бы вы могли акцентировать в рецензиях, которые выходят после спектаклей, созданных не в Литве?

Тут невозможно не заметить: музыку Фаустаса ценят везде. Например, «Алые паруса» уже сыграны сто раз, музыку можно легко найти в интернете. Её все скачивают. Она стала своеобразным хитом.

В России я обратил внимание вот на что: его никогда не принимают за человека, занимающего высокий пост. А когда выясняется правда, все в изумлении: как, это он — тот самый?.. В жизни случается, что должность прилипает к человеку. Фаустас — явное исключение. Ничего подобного в нём нельзя ни почувствовать, ни заподозрить.

Композитор ВИДМАНТАС БАРТУЛИС

Судьба сводит многих людей, но друзьями становятся лишь единицы. Вас с Латенасом свела судьба, вы стали добрыми друзьями. Мало этого, ваши творческие судьбы похожи, вы оба работали в театре. Каково это знакомство? Какие обстоятельства привели к вашей дружбе?

Судьба свела меня с множеством замечательных людей, встречаться с которыми всегда приятно — чаще или реже. Но таких, с кем я общаюсь постоянно, иногда даже мысленно обращаюсь за советом или утешением, — таких очень немного. Фаустас — один из них. Ему я могу позвонить в любое время. В консерватории мы с Альгисом Мартинайтисом учились вместе со студентами актёрского курса. В первый год общались с курсом Ильгиниса, Туминаса, Някрошюса, позже — с десятью воспитанниками Тамулявичюте. Мои однокашники — курс Масальскиса, Вайдотаса, Онайтите, ещё позже — курс актёров русского драмтеатра с Шапранаускасом, ещё позже — курс кукольного театра и т. д.

Кажется, со студентами русского курса появился и Фаустас, который тут же был принят в нашу компанию. Не помню, чтобы мы с кем-либо из музыкантов общались ближе, чем с актёрами. Боюсь даже вскользь касаться наших тогдашних выходок! Они были главной школой и самыми любимыми занятиями. Думаю, нет смысла объяснять, откуда эта любовь к сцене и наша общая тяга к «инструментальному театру».

Вы оба — ученики Эдуардаса Бальсиса. И гордитесь этим. Каким однокашником был Латенас? Что вам вспоминается из того времени, когда вы вместе готовились стать профессионалами?

Мы, действительно, ученики профессора Эдуардаса Бальсиса. И, естественно, этим гордимся. Потому, наверное, что ни один из учеников профессора так и не почувствовал «учебного процесса». Всё происходило спокойно, без натуги, с пониманием

и уважением творческих наклонностей студента, если эти наклонности имелись. Просто каждый его ученик пошёл по самостоятельно избранному пути без какого-либо нажима со стороны Учителя, но с накрепко привитым честным и благодарным отношением к своей профессии...

Что из ранней музыки Латенаса вы помните?

Самое первое, что мы распевали, запершись в 18-й аудитории, было «Ехали китайцы». Потом появилась серьёзная музыка Фаустаса: соната для флейты и фортепиано, «Взгляд из окна восьмого этажа», песни на стихи Сигитаса Гяды и Йонаса Стрелкунаса, вокальный цикл на основе текстов Юозаса Эрлицкаса. И, без сомнения, театральная музыка, которая могла исполняться и вживую.

Изменилась ли его музыка в смысле композиции?

Музыка Фаустаса не изменилась. Так иногда говорят, словно желая кого-то умягчить. Но в этом случае — так сказать можно, если иметь в виду другое. Суть в том, что по прошествии тридцати лет музыка Фаустаса звучит точно так же ново, как и тогда. А это — серьёзная похвала. Попросту говоря, его музыка выдержала испытание временем. Не всякий может этим похвастаться.

Вы с Латенасом — известные создатели нетоккатной музыки. Это совпадение или сознательное бегство от советского пафоса? В этом плане вы оказывали влияние друг на друга?

Вне сомнений, мы влияли друг на друга. Однако это не было прямое музыкальное влияние, а скорее пример сходства в воззрениях на различные явления окружающей среды. А пресловутого пафоса в наше время хватало за глаза, поэтому, я думаю, подспудный протест должен был как-то проявиться.

В восьмидесятых годах в каунасском Доме архитекторов устраивались прослушивания анархистской, альтернативной музыки, в которых участвовал и Латенас.

В 1986–1988 годах я готовил фестивали альтернативной музыки, которые проходили в Каунасе, в Доме архитекторов, а директором там был светлой памяти Альбертас Станкявичюс. На тех фестивалях все композиторы Литвы могли показывать, что хотели, поэтому случались необычайно интересные творческие прорывы, которые, полагаю, оказывали воздействие на творчество очень многих. Но только не на Фаустаса. Его музыка и тогда выделялась стилистической стабильностью.

Что отличает Латенаса — как композитора и как человека?

Фаустаса от всех других членов Союза композиторов Литвы отличает бетонное спокойствие, некомпозиторская мудрость и политическая стойкость, творческая уравновешенность, верность своим творческим идеям и, я бы сказал, полное пренебрежение музыкальными модами.

Как бы вы объяснили верность Латенаса театру?

Как бы это лучше сказать... Маугли, сызмала живший в джунглях, говорил на языке животных, и это было естественно. Маугли Фаустаса родился в театре. Он с самого начала стал сочинять музыку для театра — академического, молодёжного, кукольного и др. Лишь значительно позже в эту чудесную игру начали играть мы с Мартинайтисом.

Вы могли бы очертить его творческий стиль?

Я бы сам не хотел, чтобы, например, моё творчество кто-нибудь очерчивал. Очертить — значит, закрыть. А поскольку автор ещё жив, он, я думаю, не хотел бы никаких «очерчиваний» своего творчества.

Латенас — композитор, которого оценивают по-разному. Многие режиссёры приглашают его в свои спектакли, однако иногда слышатся упрёки в определённом стилистическом самоповторении. И чем больше его упрекают, тем интенсивнее режиссёры зовут его к сотрудничеству. Как вам кажется, почему это происходит?

Театральная музыка Фаустаса — словно глина, которую можно мять разными способами, добывая нужный режиссёру эмоциональный результат. Это не есть музыка для театра, к которой режиссёр должен волей-неволей прилаживаться, а подлинная театральная музыка, которая звучит ненароком, едва уловимо, однако она — бальзам, омывающий всё сценическое действие, она придаёт спектаклю определённый аромат. Именно поэтому он — композитор Някрошюса или Туминаса. Театральная музыка Фаустаса — она как товарный знак, гарантирующий успех.

Музыку к какому спектаклю, написанную Латенасом, вы считаете наиболее значительной?

Возможно, следовало бы спросить иначе: «Какой театральный спектакль, где звучит музыка Фаустаса Латенаса, вы считаете наиболее значительным?»

Композитор

ГИЕДРЮС ПУСКУНИГИС

Первая памятная встреча произошла приблизительно в середине 80-х годов (я ещё был школьником). Только что появился откровенный и трогательный фильм Раймундаса Баниониса «Моя маленькая жена». Очаровали и актёры, и Каунас, замечательно снятый Альгимантасом Микутенасом, и само повествование. И, конечно, огромное впечатление произвела музыка. Особенно главная тема. Такая печально-светлая мелодия, изящно окутанная секвенциальной гармонией... Я сразу же её запомнил и с удовольствием наигрывал в компании романтически настроенных друзей. Люблю сыграть её и теперь...

Тут надо упомянуть появившуюся чуть позже драматическую балладу «Ещё не вечер», исполненную певцом Повиласом Мешкелой, а также полный экспрессионистской печали блюз «Вдали-вдали» («Пора признаться»), который исполнили Неда Малунавичюте и Арина. Автор слов обеих песен — Робертас Данис. Хороший пример, когда песни, вырвавшиеся за рамки экранной музыки, до сих пор с успехом звучат в эфире.

Ясно помню один фантастически красивый вечер в октябре 1990-го, когда мы с композитором Линасом Римшей медленно шагали по Старому городу, беседуя о влиянии Дня поминовения на наше творчество, а шли мы на концерт фестиваля «Музыкальная осень» в Вильнюсском театре «Леле». И у обоих, да и не только у нас, отвисла челюсть, когда мы услышали «Движения альбиноса» Латенаса. Конечно, тут не обошлось без гипнотического воздействия саксофониста Пятраса Вишняускаса.

Потом, когда я стал всё чаще навещать театр, начались встречи со спектаклями Тамулявичюте, Туминаса, Някрошюса, чьей неотъемлемой частью, а точнее — одной из главных сердцевин была музыка Латенаса (кстати, он щедр и по отношению к другим режиссёрам). Но впечатление или даже влияние оказали, конечно, шедевры. Всех не назову, всех мелодий не набормочу. Но и сегодня я бы с наслаждением погрузился в магический мир «Дяди Вани», «Квадрата», «Гарольда и Мод», «Вишнёвого сада», «Галилея», «Тут смерти не бывает»...

И не только в театре. Мастерски написанные оперы включили в свой репертуар Раймундас Катилюс, Ингрида Армонайте, Рамуте Кальненайте, оркестр Св. Христофора и множество других великолепных музыкантов. А включили потому, что мелодия с гармонией — добыты из самого сердца. Я видел, как слушатели качаются им в такт.

Музыка Латенаса очень многогранна. Звуки печали, горечи. Гротескное танго. Иронический вальсок, переходящий в элегантный, но не грустный гокет... Он понимает и ценит красоту паузы. А потом вдруг над всем восстают аккорды невообразимого буйства... И надо ещё прибавить, что Фаустас очень требователен к качеству фонограммы.

Я думаю, что вес Латенаса в нашей культурной жизни очень точно отражает воспоминание моей мамы: «Как-то мы надумали с подругой в театр пойти. Смотрим на афишу — пьеса незнакома, режиссёр, актёры — тоже не очень. Но написано: композитор Фаустас Латенас. И мы сразу решили: ага, идём. Хотя бы хорошую музыку послушаем».

Январь 2014

Композитор

АЛЬГИРДАС МАРТИНАЙТИС

*«Несколько лет назад, 48-го августа, я и мой друг Фаустас оказались на невидимой стороне Луны. Было так темно, что невидимы оказались не только мы, но и гаражи, больницы, магазины. А так хотелось пить, но из-за этой тьмы не было слышно никакого журчания воды. Поэтому 54-го октября мы неожиданно вернулись на Землю и до-сыта напильсь. Кроме того, вскоре, под влиянием дорожных впечатлений, я создал это произведение»**, — Писали вы в аннотации к фортепианному трио «Малая Фаустиана». Не могли бы вы вспомнить своё первое знакомство с Фаустасом Латенасом как с театральным композитором? Какое это было время, когда вы творили параллельно?

* www.mic.lt [просмотр
09.09.2013]

Первые добрые отзывы о Латенасе я услышал в 1977 году после демобилизации из советской армии. Это была музыка к поставленному Иреной Бучене спектаклю «Питер Пэн» — песенки для голоса и струнного квартета. Ничего сложного, но эта фаустовская мелодика, гармония были островком подлинности и чистоты посреди тогдашнего модернистского болота. Это было торжество мелодии, рождающейся из трагедии того времени... В то время нас в консерватории учили, что мелодия состоит из клеток; прибавив к интервалу терции секунду, получишь литовскую «клетчатку», а к этому прибавишь ещё «клетчатки» и получишь неповторимую мелодию. Такие или подобные этим псевдонаучные суждения вызывали насмешливый гул среди таких студентов как я, Видмантас Бартулис и Фаустас (в памятной всем 17-й консерваторской аудитории); рекомендуемым способом, с добавлением вина, мы легко создавали разные мотивчики. Модерновая музыка тех лет пробавлялась именно такими рецептами. Всё казалось неоспоримо научным и разумным, но исполнение такой музыки не приносило никакого научного результата и малейшего эстетического удовлетворения. Вот от этой вехи Фаустас и начал свой путь к гармонической мелодике, к элементарным ценностям, которые в те годы зазвучали очень свежо и по-новому. Так он незаметно сам стал мелодией нескольких театров. Его

театральная музыка надолго западала в зрительскую память. Помню из той поры, как один человек просил помочь ему оборвать мелодию из «Жанны» или «Мод», которая звучала у него в ушах уже который день. Чистая правда, и ко мне самому музыка квартета «Светлой памяти» иногда возвращается как одно из самых прекрасных литовских произведений...

Какие спектакли Латенаса той поры вам запомнились?

Время Виталиюса Мазураса в театре «Леле» было как воскресение для новой режиссуры, сценографии, музыки. С Сигитасом Гядой, Марцелиюсом Мартинайтисом в театр пришли новые тексты, определившие иную игровую нюансировку, новую поэтику. В такой творческой среде Фаустас делался похожим на ювелира Бенвенуто Челлини, чрезвычайно искусно исполнившего золотую солонку для короля Франциска I. Умение почувствовать деталь — в нашем случае речь о театральной сфере, — осмыслить её разнообразной нюансировкой звука и свести всё это в музыкальное целое, нераздельное — от нижайших басов до небесных челест, — вот это и есть мастерство и чуткость к своему ремеслу.

Вы следите за развитием музыки Латенаса. Что он значил для вас когда-то и каким вы его слышите сегодня?

Музыка Фаустаса своей притягательной силой напоминает французского композитора Эрика Сати, прежде всего очень оригинальными и характерными мелодическими извивами. Мелодия Фаустаса далека от нашей привычной фольклорности, её мелодические повороты родственны испанским, французским, русским, голливудским традициям, творениям лучших экранных композиторов. Его мелодиям характерны специфические, гримасные маски, а это сразу приближает к игровым театральным характеристикам. С нашими выдающимися режиссёрами Някрошюсом и Туминасом Фаустас обрёл прекрасный эмоциональный лад, очень точное музыкальное взаимопонимание, и думаю, это может подтвердить рядовой зритель.

Я и Видмантас Бартулис к театру возвращались лишь изредка, а Фаустас — чернорабочий театра: он постоянно дежурил на репетициях и «настраивал» живые голоса, шлифовал (как подлинный мастер золотых дел!) образы звуков, чтобы добиться нужного результата. Кроме того, он твёрдо придерживается кодекса чести и престижа: даже сочиняя музыку для мышек, пчёлки и прочей мелюзги, он не мелочится, не халтурит, не суетится. Наряду с изощрённым мелодизмом Фаустас обладал (и обладает) самобытным вкусом к игре, зарядом и запалом иронии. Нежданной, негаданной, но очень театральной.

В иные времена, в 1983-м, на спектакле театра «Леле», соловей, запевший вместо юбилейного тарактения трактора, был потайной дверцей в напудренной официальной культуре, издёвкой над прилизанной соловьиностью официальных песнопений, а заодно и посрамлением крайнего модернизма, который тогда под воздействием многих заграничных радиостанций дошёл до полного одурения. Нечто похожее было и в музыке Фаустаса к спектаклю по пьесе Карло Гольдони «Забавный случай». Несменяемый театральный соратник Фаустаса Пятрас Вишняускас играл нарочно не в тон, и это сообщало спектаклю какой-то мистический, весёлый идиотизм, — и всё это пригодилось не только данной постановке, но тому времени, и нашей жизни, и отчасти — культуре, которая «валила» своим путём.

Другое открытие Фаустаса в театральной музыке — переплетение мелодийной и шумовой звуковых дорожек. В «Квадрате», в «Улыбнись нам, Господи», в «Ревизоре» и др. сплав таких дорожек создаёт оркестр невообразимой силы, а в кульминационной точке спектакля оглушает истинно по-фаустовски, чтобы стало окончательно ясно, ради чего все собрались. Бьёт наотмашь со всей идейной силой, высвобождает и сбрасывает драматическое напряжение.

И звуковая атмосфера для каждого спектакля совершенно разная, насыщенная элементами, родственными именно этой постановке. Понятное дело, раньше не было «порнофонов» (переносных компьютеров), напичканных множеством интернетовских «нойзиков»; это же смех — на репетиции бухнуть акцент мощного звукового, громового дизайнера и показать, какой ты крутой и конкретный молодец. Подобные штампованные продукты противоречили бы самой сути творчества Фаустаса, где скрещивается много эмоциональных дорожек, где нет ничего готового, что можно походя присвоить и, присвоив, попользоваться.

Фаустас исповедовал и исповедует принцип, что театр — это многоголовый дракон, и композитор в нём и ему жертвует собственную голову, а не музыкальные заготовки, собранные на всяких интернетовских помойках.

Где кроется тайна профессионализма Латенаса?

Уже первые произведения Фаустаса, написанные ещё при учителе — Гиедрюсе Купрявичюсе в училище им. Юозаса Груодиса, очень сильны, и по ним уже можно судить о серьёзной творческой подготовке. Очевидно, что учитель и ученик и позже остались в полной готовности: в 2013 г. обоим присуждены Национальные премии в области культуры и искусства. Гиедрюс Купрявичюс — человек фантастической творческой силы, а театральную составляющую его музыки по праву перенял ученик Фаустас. Кстати, одарённость широкого диапазона, которую Фаустас проявил в классе Купрявичюса,

затем, уже в консерватории, укрепил и углубил профессор Эдуардас Бальсис, неподражаемый мастер оркестровки, композитор театра и кино. И эта непрерывная линия учения была очень важна для Фаустаса.

Профессионализм приходит с освоением хитростей ремесла, он не терпит затворничества в одной излюбленной сфере, не отрицает иной, даже и внешне примитивной музыки — она часто напоминает болото, которое пузырится и этим оживляет застоявшуюся воду. Поэтому писать после консерватории детские песенки, музыку для кино и театра — не было и не казалось недостойным занятием. Приобщением к разнообразным видам и жанрам музыки развивалось и укреплялось мастерство, углублялись профессиональные навыки.

Творчество Фаустаса — это замечательный образец: его сочинения, написанные более тридцати лет назад, не сходят с театральной и концертной сцены. Сонаты для виолончели, флейты, скрипки, квартет и пр. — это уже не только музыка, как и «Времена года» Донелайтиса — не просто описание календарных ритуалов, но то, что может расти из года в год, что мы можем обрести и услышать нового в хорошо, казалось бы, знакомом.

Чем выделяется музыка Латенаса?

Чтобы исчерпывающе ответить на этот вопрос, надо было бы призвать в свидетели саму нашу молодость. Нужно то окно, глядя из которого автор писал «Взгляд из окна восьмого этажа», нужен фасад «психушки», откуда пришёл голос для «Музы памяти» («Musa memoŕia»), нужно то служебное пианино, с которого вспорхнул великолепный «Agnus Dei».

Мои метафоры, поэтизмы отнюдь не пусты: на самом деле, окрестные театры оказали на Фаустаса большое влияние, отсюда это фаустовская, беззлобная, лишь ему одному присущая ирония. Так начав свой музыкальный путь, он рисковал: его произведения попали в разряд неблагонадёжных, а на автора налепили ярлык музыкального хулигана. Но таким он и остался. Только стал признанным, заслуженным «хулиганом»!

Я не стану приводить доказательства исключительности его сочинений, лишь упомяну «Дефрагментацию» из концертного проекта «Осторожно — премьера!» Среди семерых нас, участников этого концерта, Фаустас очевидно выделялся. Думаю, он и сам ощущал эту «инакость». Он никогда не применял в творчестве закрытых квадратных формул ритма, чьё чередование и повторение так по-новому и с таким успехом вершат мантрическую медитацию, близкую звону восточного сосуда, пустоту которого надо самому заполнить мыслями, интеллектом. Автор об этом произведении обмолвился как о части звукового перформанса. Таким образом,

театральность — краеугольное явление в творчестве Фаустаса, это она водит его рукой, когда он пишет поверх пяти привычных линий добавочные — для высоких нот, которые сам Фаустас высоко исполняет...

Вы пишете сложные произведения для театра. Не сомневаюсь, вы знаете, слышите то, чего обычный зритель или даже музыковед не слышит, не видит. Вы не могли бы обозначить причину популярности Латенаса? Почему он нравится не только зрителю, но и большинству режиссёров?

Представьте себе музыку, при исполнении которой страдает цельность постановки, вообразите какие-нибудь звуковые выверты, извращения, которыми поделился композитор, опираясь на лучшие музыкальные теории всех времён. И сам композитор чувствует себя великим и недостижимым для слушателей, которым не дано прожевать эту звуковую «отбивную». И другой тип — «коротышки» вроде Йонаса Стрелкунаса или Франца Шуберта, какие-то слишком невзрачные на фоне своих творений, но... Это «но» началось у нас в юности, с возникновением «подхватившей» нас поэзии Стрелкунаса, Сигитаса Гяды, которую мы пели прямо с листа, положив на пианино их книжки, экспромтом, заранее не придумав мелодию. Позже, развеселившись, в апогее вечеринки я просил Фаустаса спеть что-нибудь на слова Гяды. Поскольку текст никак не вспоминался, я произносил: «Чтоб часы пошли опять, надо их сперва помять!» И Фаустас запевал под собственный аккомпанемент, но уже подлинный текст Гяды. Позже эта песенка о часах приобрела изрядную популярность — благодаря конкурсу «Песня песенок» и не только ему. Как и другие сочинения Фаустаса: сонаты, квартеты и др., в исполнении лучших ансамблей они стали популярными у нас и за границей.

Этим я хочу сказать, что никто не пишет гарантированно популярных произведений, они таковыми становятся в результате контактов со слушателем, который тебя ждёт в театре, в концертном или кинозале. Тут и происходит подлинная проверка на детекторе лжи — ты должен говорить правду и только правду, ибо солгав утратишь не только часики, но и агнца Божьего, а под конец и Музу...

Музыка Фаустаса — объёмна, она вбирает множество музыкальных проявлений: от песен до произведений крупной формы. И, созидая все эти богатства, он всегда остаётся «красив» и «пригоден». Тут я снова повторяюсь, добавив свой вопрос: почему сочинения Фаустаса живы? Потому что они принадлежат не только музыке. Он свято хранит связь с театром, кино, пантомимой, даже с миром цирка. Все музыкальные элементы слиты с той звуковой частью пластики, которая слушателю помогает ощутить себя в распахнутом мире искусства, а не в механизированном заповеднике скованных ледяных звуков.

Почему музыковеды часто не жалуют творчество Латенаса? Почему о театральной музыке не пишут вообще?

Предубеждение против музыки Фаустаса возобладало уже с первых его сочинений, ещё в студенческие времена. Якобы те его сочинения были недостаточно новомодными, без будущего, вместо диссонансных созвучий у него царила мелодия, которая в тот период сумеречного модернизма несла новую, вызывающую информацию. Большинство даже не смело признаться, что музыка Латенаса нравится, ибо не хотели показаться очень уж неразвитыми. Позже, с ростом популярности Фаустаса, музыковеды начали бурчать, не в силах воспользоваться его творчеством, — в нём, видите ли, невозможно найти доступной для всех, поверхностной «клетчатки», рецензируя которую нетрудно выгладеть мудрецом, а впоследствии заработать научные погоньи. Но в коловращении времён наметился тектонический слом — «меж тем, что было, и тем, что ещё будет», — и новая мелодичность Фаустаса была замечена наряду с поэзией Антанаса А. Йонианаса (есть песни Фаустаса на его тексты), рисунками Аудрюса Пуйпы, живописью Раймундаса Слижиса, Альгиса Гришкявичюса и др. Для меня это — прекрасное и оправданное мелодическое единство с примесью незлобной иронии, мягкой издёвки, это признак убедительного и ненавязчивого мастерства: для спокойного слушания, чтения, смотрения. Говорю «для спокойного», ибо новомодная шумиха уже навязла в ушах, опостылела и отшелушилась — как некачественная краска. Поэтому для нашего поколения возникла возможность делиться творческим ядом — очень дозированно, с любовью... Однако работы Слижиса, как в насмешку, были названы мещанскими, мелодизмы Фаустаса — голливудскими... Подобные оценки впоследствии оформились в приговор: потерянное поколение. Но Бенвенуто Челлини не расплавил свою солонку, у него были другие дела и заказы, таков и наш Фаустас. И разве плохо, что твоя музыка, как это ни странно, востребована и необходима? Поэтому на такой вопрос сложно ответить малограмотным (мало пишущим)... Кстати, в посвящённой Фаустасу «Малой Фаустиане» есть отзвуки фаустовской музыки, есть хвостик ягнёнка — привет от тихони Бартулиса, есть какие-то мои метания, доставшиеся от «Лесного царя», что ли... Не ошибусь, что в этом трио нас трое, пусть это и очень коротко: вещь длится только 7 минут. Однако, неизвестно кто сказал: сколько есть, столько и достаточно. И кажется, это сказал вовсе не грамотей.

Апрель 2014

Режиссёр и художник РИМАС ДРЕЖИС

С Фаустасом Латенасом ты сделал немало спектаклей, которые стали существенной частью репертуара кукольного театра. В ту пору, когда ты начал творческий путь, музыку для кукольных спектаклей писали многие композиторы.

Придя в 1984 году в театр «Леле» я нашёл там тандем Виталиюса Мазураса и Фаустаса Латенаса. Этот дуэт, можно сказать, эксплуатировал не только вильнюсский, но и каунасский театр кукол. На обсуждениях, которые раньше проходили после разных гастролей, Аудроне Гирдзияускайте не раз напоминала: можно ли говорить об успехах того или иного театра, если они не пестуют, не растят своих авторов, а приглашают уже сформировавшуюся бригаду. Хотя Альгимантас Станкявичюс в Каунасе ставил много спектаклей, было невозможно игнорировать факт, что слаженный дуэт Мазураса и Латенаса одолеет любую гору. Они и одолевали. И те спектакли оказались существенны в основном благодаря этому дуэту.

Латенас прежде всего представляется нам как самородок, который от природы наделён острым чувством театра.

Впервые я услышал Фаустаса, ещё когда учился в школе им. Чюрлёниса, когда вместе с друзьями ходил на спектакли. В консерватории тех лет был специальный «шяуляйский» курс, который вместе с преподавательницей Юдитой Ушинскайте поставил «До третьих петухов» Василия Шукшина. В том спектакле музыка исполнялась вживую. И мы знали, что эту музыку написал брат актёра — на другом курсе учился Альгис Латенас. А Фаустасу был очень интересен театр. Вскоре курсом Генрикаса Ванцявичюса занялся Римас Туминас, и они поставили «Дядю Ваню».

Я и сегодня помню замечательную музыку к этому спектаклю. Выносная декорация Виргинии Идзялите из жердей и соломы, фон — нецветной слайд, берёзки, церквушка... Убожество русской провинции. И удивительная мелодия... Мне кажется, что

она такая славянская и так изящно варьирована! Потом, когда возникла возможность посмотреть фильм «Крёстный отец», я вспомнил спектакль «Дядя Ваня». Не пойму, отчего эта музыка показалась мне славянской. Могу только сказать: Фаустас очень метко попал в цель, и это было самое главное. Ведь при создании дипломного спектакля никто не заботится о звучности фамилий, важна только суть.

Прекрасно помню и музыку из поставленного Туминасом спектакля «Кошка на раскалённой крыше». Тут Фаустас очень сильно использовал разнообразные музыкальные темпы, которые помогли выстроить игровую драматургию. Помню и «8½» Феллини, чьи музыкальные лейтмотивы появились в спектакле. Сегодня я думаю, что Фаустас учился у хороших фильмов.

Фаустас с юных лет стремился понять не только саму музыку, но и её законы, технику. Он старался постичь её. Опираясь на прекрасную музыку, он сам рос и умнел. Природа тоже очень важна, но тут немного иное. Латенас музыкальную драматургию спектакля развивает, основываясь на каком-нибудь лейтмотиве. Скажем, песенка «Ах любовь, любовь...» из постановки по Гарсиа Лорке. Она и драматична, и трагична, поэтому её варьируют во всех жизненных ситуациях: она звучит и как похоронный марш, и как лирический фон, и как конкретная песня. Когда мы вместе с Фаустасом ставили спектакль «Доктор Дулиттл и его звери» по Хью Лофтингу (1989), он взял песню Вайдотаса Спудаса и создал разные её вариации. Данный метод, когда песня становится лейтмотивом всего произведения, заимствован у кино (особенно яркий пример — песня Эдит Пиаф в фильме «Под крышами Парижа»). Думаю, что Фаустас многому научился у экранной музыки, и это ему очень помогло.

Ты затронул существенный вопрос — сколько драматургии Латенаса в каждом спектакле? Вообще — помогает ли музыка создавать магию спектакля?

Я уверен, что человеку без потусторонности очень трудно. Именно поэтому существуют разные религии. А искусство без этого трансцендентного слоя или откровения, наверно, тоже несостоятельно. Искусство должно завораживать, должен произойти катарсис.

Когда я пришёл в театр, «Соловушка» уже был поставлен. Каким был бы этот спектакль без мелодии Фаустаса, которую Эльвира Пишкинайте щебечет, как соловей? Ведь в спектакле нет моментов — ни изобразительных, ни актёрских — позволяющих это сыграть. Да, есть смерть, есть хорошие сцены... а есть и сцены «соловьиного пения». Что Мазурас наглядно делает? Декорации из ширмочек — они очень подвижны. Актёры в ритме музыки, чуть замедленно, создают разные композиции. Вокруг слушающего императора ширмы оживают. Убавь музыку — и пропадёт не только фабула.

Вместе с музыкой была бы сорвана крыша святилища, которая будто бы распахивает путь в космос. Музыка творит подлинную сказку...

Полагаю, что музыка Фаустаса Латенаса важна для многих режиссёров, поскольку она визуальна. Ему удаётся сказать больше, чем необходимо. Поэтому на его музыку есть спрос, ибо — так, наверное, говорили язычники — кумирню пристало возводить не где попало. Сначала следует отыскать камень с углублением, площадку в кругу деревьев... Этот камень должен быть не один... Место для святилища не подготовишь сам, его необходимо найти. Если ты находишь то, что нужно, тогда возникает и лестница в небо. Музыка Фаустаса и есть эта лестница, и спектаклю она может очень во многом помочь.

Фаустас не раз говорил, почему ему хорошо работалось с Мазурасом в театре «Леле»: Мазурас предоставил ему полную свободу. Что это значит? А это значит — хорошо ли, плохо ли — он всё делал сам. Обладая свободой и понимая, что музыка есть музыка, спектакль в свою очередь требует звуковой конкретики. Например, в том же «Соловухе» дворецкий посылает искать соловья, только не знает, как тот выглядит. Начинается переплетение драматургических ситуаций. Естественно, для такого активного действия иной композитор с готовностью использовал бы натуралистические звуки (при появлении коровы — мычание и т. п.), а Фаустас выбирает рёв самолёта. Таким вот образом композитор добивается гораздо большего эффекта, чем при использовании иллюстративного звука. В этом смысле Фаустас — гениален.

Когда он придумывал музыку к спектаклю «Яблонька золотая, винная криница» (2011), я не ждал, что получится что-нибудь невероятно новое, но знал, что спектакль удастся. Хотя Фаустас мультиплицирует свою музыку, ему это и не страшно, и позволительно. Если он сделал столько отличных коллажей из хрестоматийных произведений, почему не сделать того же самого со своими?! Когда эта музыка живёт только на сцене, она создаёт определённое поле ассоциаций. Фаустас очень верно сказал: «Хорошая вещь всюду годится».

Фаустас часто использует традиционную, светскую по стилистике еврейскую музыку. Его театральность держится на этой музыке, как на фундаменте. Она мелодична, ритмична, проникновенна. Фаустас любит преобразовать её. Поэтому еврейские лейтмотивы обнаружались и в литовской сказке «Яблонька золотая ...» Я должен сказать, что нарисованные Йонутисом образы по-новому раскрылись на таком звуковом фоне. Именно такова музыка Фаустаса, и она очень к лицу этому спектаклю.

Фаустас и его свобода: она — не придумана, не выпрошена, неожиданна... А коснётся её — и всё озаряется. Это какая-то тайна. Тут работает разве что теория вероятности. У Фаустаса есть этот Божий дар. Немало композиторов, способных писать добротную музыку, но нет у них чувства театра. А без этого — спектакли мертвы.

Когда ты пришёл в театр, Латенас там уже работал. Каким он был, когда вы начали сотрудничать, что связывало вас всё это время?

Когда я пришёл, он был для меня очень велик, я даже не смел просить его о музыке. Но как-то он обмолвился: «Для меня важно, когда вижу горящего человека, спорящего об интересной драматургии, о своих надеждах, а эти вопросы типа «хватит ли времени?» и т. д., не имеют значения». Теперь его можно звать господином, а в иные годы он был всего лишь нерядовой композитор. Но во все времена он был и есть искренний, тёплый человек.

Каков стиль вашей работы? Ты, наверное, разворачиваешь перед ним экспликацию спектакля?

Я ему даю материал, иногда пересказываю какие-то ситуации, а он иногда очень быстро, иногда — после некоторой паузы приносит разные музыкальные фрагменты. Подобным образом работают и другие. Но бывают и экстренные ситуации. Он спрашивает: «Когда надо?», а ты отвечаешь: «Вчера».

Фаустас понимает динамику театра, поэтому к нему многие обращаются, когда на других нет надежды. Он способен работать в экстремальных условиях, иногда он готовит материал за рекордно короткое время. Я думаю, что Фаустас — профессионал высочайшего уровня. Кукольники часто делают бессловесные спектакли, в которых музыка держит всю конструкцию, всю тему. В таких спектаклях на Фаустаса всегда можно положиться.

С возникновением синтезаторов композиторский труд заметно облегчился, но живая музыка, живые записи будут неизменно в чести. Фаустас всегда найдёт живых музыкантов — если только они понадобятся спектаклю. Для литовского театра вообще характерно творить спектакли из ничего. Медленно, понемногу что-то на сцене возникает, растёт...

А чем различаются музыка Латенаса для драматической сцены и для театра кукол?

Насколько я понял, обычно из кукольного театра музыка переходит в драматические спектакли. Говоря о театре кукол, Фаустас очень точно определяет одухотворение предмета. Когда кукла не наделяется душой, а является скорее знаком, символом, тотемом... Желательно, чтобы зритель принял в себя порыв этого «предмета», оценил его смыслы, — и музыка тут очень кстати. Она и есть — главный носитель духа. Актёр может оживить предметы, и чаще всего это достигается физическим действием. Ритуал способен раскрыть духовную суть вещей, но музыка наиболее доступна

и насыщена духовностью. Полагаю, что чрезвычайно удачно это сочетание в спектакле по мотивам творчества Жямайте «Про Йонялиса» (1990). Без музыки в этом спектакле не осталось бы самого главного — здесь и сейчас. Возможно, была бы в очередной раз пересказана история о прошлом, а музыка сделала всё представление актуальным. Фаустас превратил историю в современность. В этой работе Фаустас собрал коллекцию скрипов и создал удивительную партию саксофона, которая раскрыла множество перспектив этого спектакля.

В последнее время ты стал подлинным историком театра. Каким был Фаустас в годы твоего студенчества — в общем контексте Вильнюса?

Студентом я часто ходил на прослушивания новых произведений, которые устраивались в Союзе композиторов. Был я и на обсуждении музыки Миндаугаса Урбайтиса «Поющий и танцующий девочкин жаворонок» (1979), где Фаустас очень театрально выступал. Музыка была записана самыми лучшими литовскими исполнителями (оркестр Саулюса Сондецкиса, Витаутас Кярнагис, Гинтаре Яутакайте и др.), но Фаустас обратил на себя внимание высказыванием, что музыка должна исходить из театра, а не образ прилаживаться к музыке. Он говорил о куколках Мазураса, которые, по его словам, диссонировали с музыкой. По этим воспоминаниям легко убедиться, что он очень точно чувствует театр. Фаустас очень чуток и к творчеству других композиторов. Помню приём Фаустаса в Союз композиторов. Он представил написанную для аккордеона футуристскую музыку по юмористическим текстам Юозаса Эрлицкаса «Поэтической птице» (Хелен Блинкявичене). Альгирдас Мартинайтис встал и сказал: «Мы тут сидим все такие причёсанные. Было бы очень здорово иметь хотя бы одного растрёпанного!»

Музыка необходима лишь как эмоция?

Очень по-разному, всё зависит от спектакля.

В театре «Леле» большинство литовских композиторов пережило золотой век. Этот театр славился как некий оазис, где существовала подлинная свобода творчества.

Да, но самое важное, что всем композиторам это было очень полезно. И не потому, что театр творчески воспламенял их, а потому, что у них была возможность делать свои записи. Работали для театра и заодно для себя.

Когда Фаустас служил в театре «Леле», ситуация была благоприятна для всех: и для него как для композитора, и для окружающих, которые всегда могли с ним консультироваться по музыкальным вопросам.

А знаешь ли ты Латенаса не только как театрального композитора, а как создателя фундаментальной, концертной музыки?

Только эпизодически. Сколько я слышал, его концертная музыка не очень отличается от театральной. В ней тоже очень много импровизации, в ней так же занят Пятрас Вишняускас. Или это лишь впечатление, что исполнитель остаётся свободен, или ему на самом деле дан простор для самовыражения. Думаю, что все сочинения Фаустаса просто просятся в какое-нибудь зрелище: если не на сцену, то в кино. Ведь в кино он тоже немало поработал.

А если резюмировать, как бы ты мог определить композитора Латенаса?

Это профессионал высочайшего класса. Лучше ли, хуже, но спектакль всегда становится событием. Самым удивительным образом — берёт и сбывается. И не сказать, что Фаустас всё просчитывает. Это, я думаю, талант. В театре есть дар — взять и состояться.

Если рассуждать эгоистически: когда ставишь спектакль, делаешь всё возможное, но всегда хочется, чтобы кто-нибудь ещё добавил что-то от себя. Вот Фаустас как раз и добавляет, и тогда всё сбывается!

30.08.2012

Фаустаса Латенаса вы знаете со студенческих времён. Ваш и его пути в театр вымощены одними и теми же камнями. Каким вы помните Латенаса и каким знаете его сегодня?

Фаустас ворвался, влился в нашу группу, ещё когда учился в консерватории. Мы даже не знали, что являемся бунтарями, — съехавшиеся со всей Литвы, мы очень хотели быть артистами. Рвение, жажда знаний были неутолимы. Нам повезло, что, кроме Виталиюса Мазураса, нами занималась ещё и Даля Тамулявичюте. В ту пору она как раз выпустила в свет своих воспитанников — первую «десяточку».

Фаустас, в точности как мы, внутренне очень страдал, поскольку был впечатлителен. Мы не были мятежным поколением, мы просто хотели что-то сделать. Это желание нас и объединяло. Поблизости были и Герулайтис, и Бартулис.

Мы много не болтали. Артисты между собой могут иногда и поцапаться, а рядом с Фаустасом можно молчать. С ним и за рюмкой можешь молчать. Понятно, он интроверт. Он ничего не выплёскивает, всё держит в себе. Такое чувство, что у него был какой-то надутый мяч, который в нужный момент он сдувал — выпускал то ли пар, то ли дух, то ли воздух из этого шарика. Ведь в театре «Леле» родились его лучшие музыкальные произведения для сцены. Позже многие из тех тем он использовал в спектаклях драматического театра.

Что заставляет творить юного человека? Влюблённости, искания, богема. Всё это мы прекрасно помним. И теперь молодым актёрам я говорю, что мы вели себя так же, как и они, но разница в том, что мы, выпивая, говорили о театре, а они теперь тоже пьют, чёрт-те о чём говорят (иногда о спорте, о телепередачах). Ясно, тогда жизнь была однообразнее, поэтому мы ходили на все спектакли других театров. Мы всюду успевали, многое обсуждали, а Фаустас — нет. Он был с нами, но молчал.

Помню, как Виталиюс Мазурас начинает репетировать, приглашает всех нас, приходит Фаустас, и мы давай говорить. Все шумят, а потом Мазурас спрашивает: «Ну, Фаустас, ты что думаешь?» Тот в ответ: «Мне надо не думать, а писать». В спорах он не участвовал. Мы напридумываем всякую всячину, пускаемся в мистику и фантастику, а он всё молчит.

Какое место занимает музыка в кукольных спектаклях?

В театре кукол почти все спектакли начинаются с музыки. Там, где музыку пишет Фаустас, она везде без исключения звучит с самого начала. Он создаёт атмосферу спектакля. Фаустас её прекрасно чувствует. Трудно ответить, кто от кого отталкивается: то ли Фаустас от Мазураса, то ли Мазурас от Фаустаса?

Иногда Фаустас музыку приносит в последнюю минуту, однако он сидит на репетициях, слушает, как актёр говорит, как осваивается в образе. Музыкальная планка была Фаустасом так высоко поднята, что нам всем приходилось до неё дотягиваться. Артисту, и мне лично, его музыка давала очень много, ибо я шёл вместе с ней и она — со мной. Его музыка не позволяла мне своевольничать, заигрывать, «исхалтуриваться».

Золотой период Мазураса — годы с 1980-го по 1990-й. В то время с Мазурасом работал Фаустас. И как Мазурас никого в себя не впускал, так и Фаустас.

За это время создано немало спектаклей, музыку для которых писали другие композиторы. Чем они отличались от Фаустаса?

Фаустас был другой. Ему судьба улыбалась. Его интенсивнейший творческий период совпал с тем временем, когда творили корифеи литовского театра, и ему повезло работать со многими из них. Хотя в кукольном театре работало очень много известных композиторов, лишь несколько понимали, что это вообще такое — театр. У них, как и у большинства, в подсознании сидела мысль, что театр кукол — он заметно мельче, проще, не так он интересен, а Фаустас как раз и разглядел, что кукольный театр — это очень много. Не хочется панегириков, но я обязан сказать: в первое десятилетие творческой работы, работая вместе с Мазурасом, Фаустас очень серьёзно оценил театр кукол. Он понял, что это очень важное зрелище, тут много предчувствий, метафор, мистики.

У Виталиюса Мазураса и декорации, и куклы — скульптурны. Композитор должен это осмыслить. Нужно чутьё. В спектаклях той поры многое интуитивно. В музыке Фаустаса той поры был избыток ностальгии. В ранних спектаклях его музыка была грустна. Как и сами спектакли Мазураса: они были печальны. Латенас наилучшим образом преобразовал печаль Мазураса. Вместе они создали спектакли, где один не делим от другого. Когда иной раз тебя спрашивают: «А тебе по нраву музыка?», думаешь: «А какая она была — эта музыка?»

Работая с Мазурасом, Фаустас всё-таки умел не оставаться в тени, сохранял способность оторваться от всего, воспарить и сверкнуть.

Какие спектакли из тех, где работал Латенас, вам особенно дороги?

Конечно, я с большой теплотой вспоминаю «Балаганчик дона Кристобаля. Любовь дона Перлимплина» (1986), «Краснуху» (1989). Помню финальную сцену этого спектакля: я бинтую сожжённый храм, и тут слышится песня «Литва родная». Хотя эта песня всем знакома, Мазурас говорил: «Всех надо прихлопнуть этой песней!» Фаустас так высоко воздвигал её, и она так громко звучала... В этот звук вмещались и лесные, уложенные возле храма (хотя мы этого прямо не показывали), и вся народная боль. Те плачи, та горечь... Очевидно, что Фаустас всё это прекрасно знал, чувствовал, не говоря уже о Мазурасе, который всем этим был пронизан до мозга костей. Потому и содержание этого спектакля, и его воздействие были очень сильны. «Краснуха» тоже била по мозгам как следует. И это воздействие было таким сильным, что мотивы этого спектакля в разных вариациях Фаустас повторял и в других своих работах. Это не плохо. Если живописцу удаётся полотно, он может показывать его на различных выставках. Я думаю, что и музыка может жить свободно. Не зря мы говорим: «Фаустас написал столько музыки, что может больше не писать. Может уже только складывать мозаику из уже сделанного».

Театр «Леле» может гордиться, что именно здесь зародились основные мотивы музыки Латенаса.

Фаустас был очень тесно связан с театром «Леле». Даже одно время он работал директором этого театра.

А каким он был директором?

Мне очень трудно об этом говорить, поскольку я с ним провёл очень много времени. Не знаю, с кем и когда он мог конфликтовать, но моё мнение таково: он всегда был человеком доброго нрава. Бывало, мы с ним сидим полдня, пьём и молчим. Кто-то что-то бубнит, кто-то приходит, уходит, а он всё время молчит. Не знаю, каков он среди сочинителей, среди своих конкурентов, но как человек — никакого высокомерия, никакой деспотичности. Хотя директорствовал он недолго, в то время надо было разумно лавировать между коллективом и Мазурасом... Фаустас был объединителем коллектива. Понятно, карать он не умел, ничего подобного не делал. А когда нарушилась какая-то внутренняя связь, Фаустас просто отступил. Он ушёл не только с директорской должности, но устранился и как музыкант. Фаустас — художник, поэтому и его поступки очень человеческие.

Сегодня ваш театр часто приглашает его как композитора.

Да, он сотрудничает в нескольких постановках. Особенно хорош его вклад в спектакль «Юрате и Кастаутас». Смело могу сказать, что среди композиторов, пишущих

для театра, нет фигуры, подобной Фаустасу. В театр приходят разные личности, композиторы, но они другие. Фаустас очень любит сами спектакли. Тут даже не годится слово «любит». Он чувствует спектакли. Он чувствует людей, видит, кто воспринимает спектакль, а кто — нет. Не знаю, когда он генерирует свои фантазии, но однажды вдруг он является с новыми идеями.

А сегодня часто случается, что приглашённый режиссёр, художник, композитор не чувствуют друг друга. Так, как работали Мазурас с Фаустасом, никто сегодня не работает. Они составляли единое целое.

Как известно, в кукольном театре многое говорится не словами. Чёрт знает чем надо в этом театре говорить, чтобы создать нужную атмосферу. В драматическом театре спектакль без слов не поставишь, лишь с произнесением слова возникает интонация, выражение лица, всё вообще. А в театре кукол часто ничего нет: лишь маска, жест, намёк.

В репертуаре кукольного театра есть удачные спектакли, музыку для которых писали другие композиторы, но Латенас постоянно возвращается.

Фаустас никогда не сочиняет музыку для детей. Он универсальный композитор. Ведь и Мазурас тоже не творит для детей. Он гораздо глубже и шире воспринимает мир. Те, кто занимается птичками и зверюшками, часто выпадают из игры. Есть хорошие композиторы, даже заслуженные и народные, а для театра кукол они написать ничего не в силах. Режиссёры зовут максимум на два-три спектакля, и на этом всё обрывается.

Иногда кажется, что начался такой период, когда такие, как Латенас, становятся вообще не нужны?

Приходит время, и что-то кончается. Фаустас творил, искал... Ночное вдохновение, депрессия, помешательство, алкоголь, страсти... мы все это понимали, потому что каждый по отдельности пережили всё это. Творчество — очень сложное дело. Без срывов невозможно. Иначе это уже не творчество, а ремесло. Одна только техническая сторона.

Фаустас всегда думает о человеке, без которого не было бы театра. Возможно, поэтому он, и будучи в политике, всегда помогает театру. Где бы ни был, мы ощущаем его поддержку. Лишь благодаря Фаустасу в театре «Леле» мы смогли устроить музей. Думаю, для него как художника работа в театре «Леле» была не только лучшим периодом. Всё состоялось в этом театре. Тут он как творец был наиболее вдохновлён, воспламенён, всё было здесь, под этим кровом.

Актриса и режиссёр АЛЬМИРА ГРИБАУСКАЙТЕ

Без вас трудно представить себе историю театра «Леле» последних лет. Наверное, вы, как никто другой в этом театре, знаете музыку Фаустаса Латенаса, потому что вы сами — актриса редкой музыкальности, много поющая в спектаклях. Что для вас значит этот композитор? Как он влияет на ваших персонажей?

С Фаустасом мы учились в одно время в консерватории. Контакты возникли естественно. Мы его приглашали, даже когда готовили дипломную работу; тогда мы играли поставленную Иреной Бучене (светлая память!) «Историю лошади». Эта музыка была для Фаустаса первой пробой сил в театре. Она была очень интересна, её составляли разнообразные зонги: один язык — одна интонация, другой — другая, так нагнеталось напряжение. На теперешнем жаргоне: та музыка «тащила». Она всем очень понравилась, она заводила зрителя и нас, исполнителей. Так она с нами и осталась.

В театр «Леле» Фаустас пришёл чуть позже нас. Он был рядом с нами, он и музыку писал для нас, хорошо зная всех, в том числе режиссёра Виталиюса Мазура. Во всех спектаклях музыка создаёт атмосферу. Так сложилось, что Фаустасу было достаточно обсудить с режиссёром тему, и, даже не участвуя в репетициях, он предлагал своё понимание музыки. Принесёт целый букет музыкальных фрагментов, и режиссёр потом сам отбирает, в какой сцене какую музыку использовать. Вот спектакль «Чёрная курица», которого сам композитор много лет не видел, — музыка ему сразу пришлась идеально впору. Как это понять?! Может быть, тут всё решает его работа вместе с режиссёром? Или интуиция, отвечающая за столь важные озарения?

В его спектаклях песенок не так много. Разве только в музыкальных постановках... Хорошо помню «Балаганчик дона Кристобая. Любовь дона Перлиплина» по Гарсиа Лорке. Удивительнейшее представление, сердце трепетало при первых же звуках музыки. Едва услышишь эти звуки, и начинаешь играть на каком-то ином эмоциональном уровне. И тогда ты готов что-то сказать зрителю.

А Латенас репетирует с вами пение?

Обычно мы работаем самостоятельно, хотя, например, когда репетировали «Приключения Люне» (2010) Рокаса Микутиса, он уделял нам больше времени, обучая мелодии. Чаще всего по такой музыке мы и учимся петь. Музыка диктует свои правила, и мы к ним приспосабливаемся. Если бы мы были оперными певцами, могли бы спеть позаковыристее, не так покорно следуя ритму и нотам.

На репетициях и спектаклях вы ощущаете уникальность музыки Латенаса?

Музыке Фаустаса присуще особенное чувство юмора. Например, даже исполняя песенку, её необходимо связывать с характером персонажа. Всегда персонаж ведёт к музыке.

А как Фаустас пишет? Кажется, что музыка должна быть грозящей, торжествующей, а она, наоборот, лирична, иногда немного шаловлива, шутлива. Иначе говоря, не «прогибается» под ситуацию. Иной раз по контрасту достигается лучший результат.

По сравнению с композиторами, писавшими и пишущими для этого театра, впечатление такое, что другие больше склонны к классической, серьёзной музыке. У них нет этой раскрепощённости, игривости. А Фаустас иногда даже известную чужую музыку умеет уникально «латенизировать».

Когда вы чувствуете, что Латенас спасает или может спасти спектакль?

Мало композиторов, способных предложить музыку, из которой бы органически вытекали песни. А Фаустасу это удаётся: песня льётся, она не прерывается, действие длится дальше, очень естественно. Когда ты занята в том или ином спектакле, погружена в их музыку, очень трудно эти мотивы или их отзвуки расслышать в других постановках. Мы присваиваем эту музыку, поэтому очень сложно воспринимать её, переполненную совсем иной эмоцией.

Какие спектакли с музыкой Латенаса вам наиболее дороги?

Есть такой давно сыгранный спектакль — «Песси и Иллюзия» по финской сказке Юрьё Кокко (1991). Это кукольное представление о первой любви.

Этой музыки я больше нигде не слышала. Была там очень красивая песня, замечательная музыка. Сегодня я бы стала ревновать, услышав эту музыку где-то ещё, мне она и теперь очень дорога.

Режиссёр и актриса НИЙОЛЕ ИНДРЮНАЙТЕ

Я думаю, что не только театру нужна музыка, но и музыке нужен театр. Как художнику-сценографу не хватает одной только своей мастерской или выставочной галереи, чтобы родилось его творение, так и музыка Фаустаса Латенаса без театра никогда не была бы такой, какая она есть. Она незримыми узами соединена с пространством, со словом, со светом, — со всем, что есть театр. Фаустас своей музыкой способен озвучить эмоцию, настроение, чувство.

С музыкой Фаустаса я столкнулась, играя в постановках театра «Леле» и режиссируя там спектакль «Белые сказки», музыку для которого написал он. Помню, как я пришла в министерство культуры (Фаустас там тогда работал), села к большому столу и начала говорить о спектакле. Чего бы я хотела, чего бы не хотела и т. д. Я говорю, говорю, а Фаустас молчит и молчит... я говорю, а он всё молчит. Мне стало неловко, и я сказала: «Я, наверное, чепуху говорю?» — «Ничего. Говори, говори», — ответил он. Мы молча выпили чаю, а на прощанье он мне показал старое фото с ёлкой в витрине и сказал: «Вот ёлка из твоего спектакля». Мы распрощались, и спустя две недели он принёс музыку, которая вся подошла мне и в которой звучало настроение той старой фотографии с ёлкой.

Фаустасу непонятно как удаётся услышать не то, что ты говоришь, но то, чего не говоришь, что невыразимо. Когда видишь конечный результат, понимаешь, что его музыка становится неотъемлемой частью спектакля. Где одна нить — слово, другая — пластический элемент, а ещё другая — музыка, и вытяни хоть одну — в ткани останется прореха. Фаустас — один из немногих — чувствует, какой должна быть музыка для спектакля. Для представлений кукольного театра, как и любого другого, нужна хорошая музыка. Но только тут, как и слово, и мысль, музыка должна быть более концентрирована, потому что на всё остальное дано очень мало времени.

29.11.2012

Режиссёр и художник ВИТАЛИЮС МАЗУРАС

Создавая спектакли, вы работали с разными композиторами. Но больше всех — с Фаустасом Латенасом. Почему?

В то время, когда я выпустил курс кукольников, в театре не было даже штатной должности композитора. Вместе с тем курсом Латенас как раз окончил консерваторию. Только он изучал композицию. Мы поговорили с актёрами и решили, что неплохо бы нам иметь своего композитора. Мы обратились в министерство с просьбой об изменении штатного расписания. И приобрели в собственность самого Латенаса! Я так понимаю, что весь его творческий «зачин», творческий рассвет, весь инкубационный период пришёлся на работу в театре «Леле».

Наш театр не только для Латенаса, но и для Феликсаса Байораса, Бронюса Кутавичюса, Миндаугаса Урбайтиса и других композиторов был тем местом, где их никто не контролировал, где они могли творчески выразить себя даже в те, советские годы. Театр «Леле» сотрудничал со многими, но Латенас впитал театральный дух, поэтому всем было легко с ним работать.

Фаустас — человек, который способен и творить, и общаться, и сочувствовать, и поддерживать... и ему всё можно сказать, он не обижается. Услышав, что мелодия не подходит, он тут же предлагает другой вариант. В его биографии немало спектаклей, которые родились без боли. Например, мы ставили «Трёх поросят», и я сказал Фаустасу: «Тут нам никаких амбиций не надо». Спустя какое-то время мы с Фаустасом пьём кофе в буфете Молодёжного театра, и я получаю — слышу — модернизированную мелодию для спектакля. Говорю ему: «А теперь я «Трёх поросят» буду ставить в Клайпедском драматическом театре». И всё. Фаустас через день-два принёс всю написанную композицию. Это простейшие спектакли, но, к примеру, при постановке «Краснухи» творческий процесс вобрал всю труппу театра. Фаустас сидел почти на всех репетициях. Музыка сочинял прямо тут же: смотрел, что мы делаем, и перекладывал наши мысли на музыку — именно так и надо было.

Как Латенас работает с вами: достаточно ли «идейного» обсуждения вещи, или ему приходится участвовать во всём процессе создания спектакля?

Было такое время, когда театру требовалось отработать несколько спектаклей в год и сэкономить деньги и время для более интересной постановки. Эта «более интересная» работа была связана с приглашением Сигитаса Гяды, или Марцелиюса Мартинайтиса, или Юдиты Вайчюнайте. Тогда и рождались спектакли «из ряда вон». А рядовой «Кошкин дом» — это элементарная музыка, написанная после больших творческих мучений.

Какие особенности музыки Латенаса вы могли бы выделить?

Я не стану пускаться в долгие разговоры. Например, говорю, что будем ставить Гарсиа Лорку: «Балаганчик дона Кристобаля. Любовь дона Перлиплина». Это как две стороны: одна «тип», другая — «анТИПод». Мы ведём такую абстрактную беседу, Фаустас сидит на репетициях, что-то предлагает, и тут же эта самая музыка и рождается. Мне неважно, откуда взялась музыка, неважно, звучали какие-то её куски в наших или чужих спектаклях или нет. Думаю, что музыка — живой организм, приспособившийся к любым условиям. Из неё можно и комедию, и трагедию смастерить.

Есть спектакли, ставя которые, коротко и скупно общаешься с композитором, и этого хватает. Наверное, поэтому сейчас уже появляются спектакли, последний творческий этап которых происходит и без него.

Фаустас знает мой стиль. Поговорим пятнадцать-двадцать минут — что и как нужно делать, кого я хочу напугать, что хочу утвердить... И всё. Фаустас — как хороший врач: поглядев на ладонь, он может установить диагноз.

Когда вы руководили театром, Латенаса пригласили заведовать музыкальной частью. Бывало так, что музыку Латенаса в свои спектакли включали другие режиссёры?

Одно время он работал и в «Леле», и был директором Академического театра драмы. Это человек, который не станет заставлять тебя или весь коллектив делать так или иначе. Он видит, какие кони в упряжке, берётся за поводья и говорит: «Сегодня мы едем на тот рынок, а завтра поедем на другой». Он не бросается всё рушить со словами: «Этого коня я меняю, тот пойдёт на привязи, впереди пускай пыхтит один, а другие — сзади». Он так не делает. И в своём творчестве так не делает. Он последователен.

Конечно, бывает и так: музыка для «Краснухи» родилась, как говорится, в кровавом поту. Это был 1989 год. Всё дрожало, менялось... Сигитас Гяда написал длинную-длинную пьесу, семьдесят шесть страниц. Ну, что поделаешь. Возникла такая мысль: описанное

в пьесе сожжение деревни и расстрел жителей я могу раскрыть только через себя — рассказывая то, что сам испытал в детстве. Помню, как пришли первые Советы. Мы с тёткой Люне рыли, ровняли, огораживали, «облагораживали» садовые дорожки, а однажды явились вояки — всё перекопали, вытоптали этот наш садик и, поставив под окнами пулемёт, сообщили, что тут будут военные учения. Родители тогда нас увезли в лес. А вся деревня была сожжена за несколько часов. Об этом я и ставил спектакль. И потом, когда пошёл в Национальный драматический театр и увидел постановку Римаса Туминаса «Улыбнись нам, Господи», куда была перенесена вся музыка «Краснухи», мне лично было очень больно. В душе я плакал, потому что музыка «Краснухи» рождалась у меня на глазах. Мы создавали мизансцены, Фаустас всё время приносил новое, что-то стирал, добавлял... Точно, Бог улыбался... У нас горела керосиновая лампа, а Туминас под ту же музыку зажёл электрическую гирлянду. Конечно, я понял, что ничего не изменишь.

Я тоже не расстанусь со «своим»: то, что делаю в «Леле», делаю и в Каунасе, и в Шяуляй, и в Клайпеде — от себя не убежишь. Если ни драматургия, ни режиссёр, ни время, ни окружающие люди не вызывают, не дают тебе иного импульса, ты пользуешься тем, что у тебя уже есть. Если есть, ты из этих своих закромов и черпаешь. Если эти закрома способны что-то удержать, — а если они ничего не держат, тогда и почерпнуть нечего.

Этапный спектакль — «Краснуха». Музыка определила эмоциональное поле этого произведения. Почему был выбран Латенас, а не другой композитор?

Фаустас, находясь внутри процесса, переживая наравне с актёрами и со всеми всё обсуждая, стал нам очень близок. Чужой человек не сумел сделать музыку для такого спектакля. Фаустас был на одной с нами волне; вся наша жизнь была — на этой волне.

Какие самые яркие спектакли вы создали вместе? Не сомневаюсь, что это «Цирк есть цирк», «Соловушка», «Балаганчик доня Кристобая. Любовь доня Перлимплина», «Краснуха».

Да, «Цирк...» и весь его текст родился прямо на сцене. Актёры тогда были в таком состоянии, что могли творить. В театре менялись режиссёры: Аурелия Рагаускайте, Лайма Ланкаускайте... Я больше общался со студентами, любил импровизации, разные этюды, и они мой стиль хорошо поняли. Актёрам я позволил раскрыть свою внутреннюю культуру. Так из ничего и возник тот спектакль «Цирк есть цирк». А началось всё так: я ставил в Каунасе спектакль, ездил на поезде, и как-то на вокзале, чтобы скоротать время, купил даже не газету — они тогда были только советские, — а маленькую книжку в мягкой обложке «Цирк приехал». Она и стала моим путеводителем в постановке спектакля «Цирк есть цирк». Так возникла идея этого спектакля.

Хотелось бросить определённый вызов: не против кого-нибудь, не назло обществу. Просто в театре была такая ситуация, когда всем хотелось что-то против кого-то сказать: против руководства, против разных людей. Это желание спровоцировало творческий прорыв у актёров.

Последняя ваша работа вместе с Латенасом «Юрате и Кастаутас» — очень экспрессивна, даже футуристична. В этом спектакле очень внушительно звучит голос Зенонаса Вишняускаса (брата Пятраса Вишняускаса), его красивое и медленное пение вливается в партитуру всего спектакля. Музыка в этой постановке много. Почему?

Сперва этот мужской голос казался довольно странным, но мы потом убедились, что и в начале, и особенно в конце это пение всё успокаивает... Жизнь, получается, именно такова. От рождения до смерти тебя преследует определённая идея, и всё — больше ты ничего не можешь. Для этого спектакля Фаустас принёс, наверное, тридцать пять номеров основной музыки и ещё около двадцати других. Он дал эту музыку и разрешил использовать её, как я хочу. Из всего этого набора я взял, кажется, восемь.

Я — горемыка: нет у меня никакой школы, мне всё диктует интуиция. Музыка мне говорит очень много, поэтому я к ней обращаюсь.

Вы ставите спектакли на одном и том же материале, но композиторов выбираете разных.

Иногда само время определяет выбор композиторов. Когда-то в «Суде ягнёнка» (1975) звучала музыка Феликсаса Байораса. Сегодня в поставленном на том же материале спектакле «Частное владение» звучит музыка Фаустаса Латенаса. Другие люди, другое время. В первом я использовал трёх актёров, пришедших из пантомимы. Но сегодня молодёжь совсем иначе понимает текст Марцелиюса Мартинайтиса, поэтому и музыка должна была соответствовать такому восприятию.

Как вам кажется, чем отличается музыка для кукольного театра от другой сценической музыки?

Музыка ничем не должна отличаться, просто у драматического театра свои средства (хотя в наше время рядом и наравне с актёрами играют вещи). В принципе, музыка и в церкви звучит, и в театре кукол она такая же. Если обратимся к глубинным традициям, к классическому кукольному театру, мы увидим, что музыку для него сочиняли почтенные люди, но это всё-таки была имитация речи — людской, птичьей... Иногда я тоскую по таким звукам. И особенно в таком спектакле, как «Юрате и Кастаутас».

Но Фаустас предложил нечто иное, и мы согласились. Конечно, будь музыка другой, всё бы выглядело по-другому. Трудно сказать. В этом спектакле музыка не имела большого влияния на актёров. Она была очень важна, я думаю, для меня самого.

Для создания образа вы применяете аутентичные материалы, а со звуками не особенно экспериментируете, звучат обычно записи, хотя можно было бы включить в спектакль самих музыкантов или соответствующие инструменты. Почему? Причина в технических возможностях? Вживую поют у вас только актёры. Сегодня Ирмантас Янкайтис прекрасно исполняет сочинённую Латенасом арию дона Перлимплина.

У меня такая цель: люди театра должны владеть своим ремеслом всесторонне, как и музыканты филармонии, профессиональные танцоры и др. Даже «Цирк есть цирк» был совершенно иным спектаклем, когда в нём Фаустас исполнял свою музыку сам. Пианино было выдвинуто вперёд, Фаустас видел, что происходит, и тут же импровизировал. Однако, сделав запись мы заметили: всё остыло. И что делать? Надо нанимать Латенаса, пусть играет...

Сегодня всех манят разнообразные инкрустации, новейшая техника... На примере театра «Леле» я вижу... точнее — не вижу людей, которые смогли бы с этим справиться. Я знаю результаты, каких способны достичь люди, всецело преданные театру. Откуда их взять, я не знаю, однако они бы мне пригодились. Театр таков: он должен существовать всё время — днём и ночью, зимой и летом, чтобы всё было наглядно.

Уже делая последние спектакли вместе с Фаустасом («Эгле — королева ужей», «Частное владение», «Суд ягнёнка» и другие) я заметил, что у него всё меньше и меньше времени на общение с театром. В последнее время он очень занят, работает не в Литве, а в других странах. Безусловно, человека не разорвёшь на несколько частей. Но так, как Фаустас, больше никто творить не умеет.

Не потому ли, что он — прежде всего лирик?

Он очень душевный и чувствительный человек.

А вы, знающий множество композиторов, всё-таки зовёте Латенаса. Это не просто привычка? Возможно, для контраста? Ведь вы скорее футурист, любите чистые, строгие формы...

Актриса ЭГЛЕ ГАБРЕНАЙТЕ

Ваша творческая биография очень насыщена. Вы играли во многих постановках, музыку к которым писали самые разные композиторы. Что для вас значит музыка в общей структуре спектакля? И чем из всего обилия спектаклей выделяются работы Фаустаса Латенаса?

Музыка в спектакле значит очень многое. Помню, как я впервые репетировала «Антигону» в постановке Ирены Бучене (1978), и она мне предложила послушать записи «Pink Floyd». Я удивилась: «При чём тут эта группа?» А сейчас могу смело сказать: если бы не их музыка, я бы никогда не сыграла Антигону. Для Бучене музыка была очень важна. Не зря другие режиссёры Фаустаса Латенаса «разглядели» именно в её спектаклях.

С Фаустасом я познакомилась ещё в пору «басанавки» (т. е., когда Академический театр драмы располагался в помещении на ул. Басанавичюса, — прим. пер.), ещё раньше, чем мы увиделись на конкретных спектаклях. Я его всё время считала если не на пятнадцать, то хотя бы на десять лет моложе себя (на самом деле разница — шесть лет). Даже называла его Фаустиком. Мне всё казалось, что он ещё студент, а я уже столько всего наиграла!.. И поныне, когда говорю с ним, сохраняю какой-то покровительственный тон, хотя оба мы уже старые... Но я всё равно чувствую себя старше.

Прекрасно помню спектакль «Пиус умным не был» (1985). Я совсем не люблю эту пьесу Юозаса Грушаса. Мои отношения с современными литовскими пьесами вообще довольно странные. Не припомню, почему, но я старалась увильнуть от этой роли, была у меня даже дублёрша. Потом за Эльвиру в этой постановке Бучене я получила много призов как за лучшую женскую роль. Так часто бывает — где не любишь, получишь, а если любишь, никто не заметит.

Вовек не забуду: на одном просмотре в тогдашнем Академическом театре слышалась музыка Фаустаса Латенаса, и тогда я чётко увидела, как рождается спектакль. Ведь спектакль как ребёнок: он в последнюю минуту может и не родиться или родиться мёртвым. Я вдруг поняла, как играть. Музыка Фаустаса сформировала

прочный фундамент... Это чувство сопровождает меня во всех спектаклях, к которым Фаустас написал музыку.

Фаустас — это театр. Как театр — это Вайткус, или Туминас, или Някрошюс, как театр — это Коршуновас... Фаустас — композитор, который есть театр. Я даже так сказала бы: фантастическую музыку для театра написали Освалдас Балакаускас, Альгирдас Мартинайтис, Бронюс Кутавичюс. Есть и другие фантастические композиторы, которых я могла бы упомянуть. Особенно я почитаю Гиедрюса Пускунигиса, который тоже — театр, под музыку которого я мечтала бы играть. Однако Фаустас — неотъемлемая часть меня. Фаустас — человек особого таланта. Как бы высоко я ни ценила большие заслуги других композиторов, всё равно музыку Фаустаса я выделяю. Фаустас — свой. Он — мой, он мне ясен. Он до невозможности мне соответствует. Так бывает очень редко.

Как, на ваш взгляд, Латенас творит драматургию спектакля?

Фаустас творит драматургию, и эта его музыка помогает творить персонажей. Я никогда не забуду чуда, которое произошло в Оденсе, в Дании. Проходили большие гастроли «Вишнёвого сада» во всех северных странах — в Швеции, в Дании, в Норвегии — и где-то по какой-то причине спектакль был отменён. Нам было предложено сыграть в одной театральной школе. Мы пришли в спортзал, одеты во всё своё, и попробовали сыграть отрывок. В том спортзале расселись студенты, в трико, в трениках, они на нас и внимания почти не обращали... А в зале было фортепиано. Фаустас сел и тронул клавиши... Никогда больше мы так не играли. Эта его ссутуленная фигура... Он играл, не прерываясь... Мы были должны сыграть отрывок, а сыграли весь спектакль. И это его фортепиано, распахнутые окна, а за ними — весна... он просто брал и импровизировал. Я ничего такого никогда не испытывала. Не говорю уже о том, что было после: студенты, преподаватели смотрели на нас, онемев от изумления. И никто не скажет, что́ это было. Я много раз говорила: если бы не музыка Фаустаса, я бы никогда не играла в «Вишнёвом саду». А играли мы его двадцать три года. Это всё необъяснимые вещи. Это магия, энергия...

Бывало, играешь за месяц двадцать восемь спектаклей, и кажется, что «Вишнёвый сад» уже не потянешь. Стою, не чуя ног... Но вот слышатся первые звуки музыки, и я оживаю.

Эннио Морриконе, Нино Рота писали для кино, а Латенас — театральный композитор. Он рождён для театра, он весь — в театре. Со всеми своими взлётами и падениями, поэтому мне совершенно неинтересно мнение о нём тех, кто вообще не понимает, как рождается театр. Я говорю от себя: это человек и композитор, без которого

я не могу существовать. Такое впечатление, что он как талисман — будет Фаустас, значит, будет и представление, нет его — и останется много вопросов.

В театре очень редко бывает, чтобы актёры из-за кулис шли смотреть какую-нибудь сцену. Если там собирается много народу, знай, в этом спектакле что-то есть. Например, когда в финале «Ревизора» вопит баба Илоны Кветкуте (Марья Антоновна), все актёры встают и глядят такими вот глазами... И тогда раздаётся музыка Фаустаса. И трогает всех, заражает любого. Вот это, вот тут и есть самый настоящий театр.

А когда вас приглашают на новую роль, интересуетесь композитором?

Да. Например, когда Кирилл Глушаев позвал в спектакль «Мать», я сразу согласилась, когда узнала, что Фаустас будет писать музыку. Хотя мы с ним не разговариваем так уж много, но я ощущаю: он меня понимает очень хорошо, потому и музыку создаст такую, которая поможет моей роли. Мне иногда кажется, что и играть не нужно, Фаустас читает персонажа, будто с листа. Он особенный.

Ваша Раневская, весь «Вишнёвый сад», — стали подлинным символом Вильнюсского Малого театра. Интересно, что музыка именно из этого спектакля, фортепиано из этой постановки нигде больше не повторились, хотя мотивы из других спектаклей через какое-то время отзываются, словно эхо. Темы «Вишнёвого сада» остались са-кральными до сих пор.

И для Фаустаса, и для Туминаса, и для меня, для Рачкиса, Шапранаускаса, Жебраускаса — для всех этот спектакль значил очень много. Ведь случаются чудеса. Так вот этот спектакль и есть чудо. Тут смешалось всё: личные мотивы и творчество. Хотя спектакль делали очень разные люди, они чувствовали одно и то же. Это было движение по тоненькому льду, поэтому и было всё необыкновенно хрупко. Отлично помню тот час, когда Фаустас принёс музыку к этому спектаклю, сам сел к пианино и начал играть... Помню его странные глаза, чуть покрасневшее от напряжения лицо... И все мы были такими...

Я даже очень хорошо помню слова Туминаса: «Не знаю, как делать. Эгле, отстань, я не знаю... Я боюсь таких женщин, не знаю их, не спрашивай...» Все ходили с этим «не знаю». Вот тут, наверное, и есть то самое чудо, а не тогда, когда всё точно знаешь. И поэтому в спектакле всё было хрупко, и поэтому в нём ровно столько этой музыки, сколько есть — она повторяется, повторяется, повторяется. Та мелодия Фаустаса, та музыка — она и есть наш Малый театр. Это — тотальная грусть. Таким, как был, театр уже не будет. Это нормально. Я верю в реинкарнацию. Конечно, театр останется, но такого, каким он был при постановке «Вишнёвого сада», он уже не будет

никогда. Это золотой век, который длился около восьми лет, и он стоил всех переживаний — благодаря нескольким людям, — один из них, безусловно, был и есть Фаустас.

Как вам кажется, когда Латенас пишет музыку для спектаклей?

Если совсем откровенно, для меня Фаустас никогда не был похож на классического композитора. Я представляю себе Бетховена, Шопена или Балакаускаса, ещё кого-нибудь, а Фаустас совсем другой. Мне кажется, что он музыку пишет, как бы шаяля. Я не воображаю его склонившимся над нотами с карандашом и что-то записывающим. Кажется, он пишет музыку словно между прочим. Надо, — пожалуйста, напишу.

Никогда не видела Фаустаса весёлым, никогда его не видела озлобленным. Фаустас никогда себя не выдаёт. Но я его как-то объёмно чувствую. Его бескрайнюю восприимчивость... Фаустас идёт, как по льду. А возраст многое добавил и мне, и ему, и Римасу... Это нормально... Нас жизнь сильно трепала, как и любого.

Почему современно мыслящие режиссёры всё равно приглашают Латенаса, хотя есть много других композиторов?

Всё решает вдумчивость. Режиссёры знают, что Фаустасу долго объяснять не надо, кроме того, он очень обильно себя дарит. Фаустас ещё может написать музыку к сотне спектаклей, и это не будет много.

А какой он человек?

Мы никогда не были большими друзьями с Фаустасом, хотя всегда наши отношения отличались теплотой. На гастролях поддерживали друг друга... Очень ценю доверие Фаустаса ко мне. Мне это очень-очень важно. Помню, как из одной скандинавской страны мы на пароме перебирались в другую и о чём-то с Фаустасом говорили на палубе. Была ранняя весна, то ли поздняя осень, вроде, шёл снег, и я потеряла голос. Утром встаю, а голоса нет. Чего только ни делала, ассистенты чаёк варили, все стояли на ушах... А Фаустас подходит перед спектаклем и говорит: «Эгле, спокойно. Мои пальцы всегда будут на клавишах. Запнёшься — я буду играть». Всё, этого хватило: спектакль я отыграла. Я заговорила. Потому, что там был Фаустас. Что это: внутренняя связь или ещё что-то? В экстремальной ситуации Фаустас не боится сказать: «Я буду, я заслону, я поддержу».

А какой феномен — дружба Фаустаса с Витаутасом Шапранаускасом! Они — совершенно разные люди, а чувство юмора у них — одинаково. На гастролях они всегда были вместе. Фаустаса невозможно разгадать с первого взгляда. Мне важно, что я его чувствую.

Режиссёр

РАМУНЕ КУДЗМАНАЙТЕ

Ты ставишь спектакли с различными композиторами, однако большую часть сделала в союзе с Фаустасом Латенасом. Когда вы встретились?

Впервые мы встретились, когда Латенас был директором государственного Академического театра драмы. Тогда я поставила для «Форума женского театра» спектакль «Шарлотты» и тогда же на «Форуме детского театра» показала эскиз спектакля по пьесе Хелен Вербург «Отцы и яйца». Оба спектакля были бездомными — их было негде играть. «Шарлотты», кажется, уже принадлежал организации «Ribos» («Рубежи»). То ли это было акционерное общество, то ли ещё что, не припомню, только знаю, что руководил им Аристидас Бальчетис, в то время активный деятель театра. И вот я позвала Фаустаса на премьеры обоих этих спектаклей в надежде, что хотя бы один попадёт на Малую сцену театра драмы. Увы, тогда шли очередные театральные реформы, Малый зал не работал, не помню уже, почему. Кажется, говорили, что он ни к чему такому солидному театру, он пригоден лишь для репетиций или чего-то подобного... «Ну и дурной же директор, — подумала я тогда, — такие спектакли не взял!»

Спектакли нашли себе другое пристанище. «Шарлотты» с успехом жили в театре Оскараса Коршуноваса, «Отцы и яйца» — в Молодёжном театре. Обе постановки изъездили всю фестивальную Европу, добрались аж до Японии. Фаустаса как директора я подзабыла, родила доченьку, и Молодёжный театр пригласил меня ставить ещё один спектакль для детей. Пока Рената Шерелите писала пьесу, я насобираала по театрам записи со сценической музыкой и стала искать композитора.

Я тогда была начинающим режиссёром, работала только с двумя молодыми музыкантами. Грандов я знала только по увиденным постановкам. Музыка Фаустаса очаровала меня, вобрала, поработила. Мне показалось, что это колдовство, а не музыка, — а для детских спектаклей только того и надо. Вернулся весь опыт моей театральной юности, «Квадрат», «Дядя Ваня», «И дольше века...» Эймунтаса Някрошюса, я вспомнила все эти спектакли, на которые мы рвались по несколько раз всем нашим драмкружком. Тогда я подумала: а что вело тогда мою душу по таким сложным, особенно

для ребёнка, лабиринтам спектаклей Някрошюса, — может быть, музыка? Вот так я выбрала композитора для пьесы Ренаты Шерелите «Дюжина братьев-сизоворонков».

Какие профессиональные особенности Фаустаса Латенаса ты могла бы отметить?

Для меня очень важно то, что он не ограничивается только музыкой. Его занимает всё — группа, её идеи, артисты, даже костюмы. Помню, когда ставили «Солнечные дни» Антанаса Шкемы, он посоветовал переобуть Ангела. И был прав. Он точен, как астроном, так вживается в идею пьесы, в режиссёрский замысел, что музыка идеально попадает на своё место и поднимает спектакль иногда так высоко, что он потом лишь ковыляет следом. Конечно, бывают исключения: если режиссёр не уверен в себе, его раздёрганность передаётся композитору. И ещё одна важная для меня особенность Фаустаса — способность понять режиссёра с полунамёка. Помню, мы ставили «Нежность» в Малом театре, я исчеркала листок какими-то обрывками ассоциаций, связанными с пьесой. Например, «душ–ливень–печаль» и прочее в том же духе. Но для него это было важно. Он всегда углубляется в режиссёрские размышления, не только в окончательную концепцию.

Ты следишь за театральными новостями, ходишь на чужие спектакли. Как бы ты охарактеризовала творчество Латенаса в общем контексте нашего театра?

Да, я бываю на спектаклях, но мне трудно из этого контекста выделить самые впечатляющие, оставившие наибольший след. Среди таких наверняка была бы «Божественная комедия» Някрошюса, спектакли Ромео Кастеллуччи... В театре мне нравятся светлые спектакли, а не нарывы и гнойники. Я, как Йонас Мякас, тоже беру из жизни крупницы небесного света. А музыка Фаустаса в контексте современного театра, его музыки — это те самые крупницы света.

Ты приглашала Латенаса в стилистически разные спектакли. В его творчестве доминирует гармония, а ты иногда склонна к приёмам, провоцирующим деструкцию (особенно в выборе авторов). Как это сочетается? Достаточно ли композиторского профессионализма, или нужно ещё что-то?*

Ну, это уже кухня Фаустаса, как он в любой деструкции находит гармонию. Мне кажется, он просто по природе слышит театр, звучание сцены. Посмею сказать, что его судьба и назначение — музыка для театра. Не я первая говорю это: он мог быть театральным режиссёром. Композитора, как и всю творческую группу, режиссёр должен зажечь, вдохнуть единое видение и слышание материала. С Фаустасом это делать просто. Он слышит то, что скрыто между фразами, видит больше, чем видно,

* Фаустас Латенас написал музыку к следующим спектаклям Рамуне Кудзманайте: «Дюжина братьев-сизоворонков» Ренаты Шерелите (Государственный Молодёжный театр, 2002), «Нежность» Аби Морган (Вильнюсский Малый театр, 2003), «Сексуальные неврозы наших родителей» Лукаса Бэрфуса (Национальный театр драмы Литвы, 2007), «Солнечные дни» по повести Антанаса Шкемы (там же, 2008), «Hungaricum. Печальный детектив» братьев Пресняковых (там же, 2010).

драматургию прочитывает зорко, как сканер. И часто даже указывает на места, недоступные моему зрению. Он держит слово, ни разу не заслужил упрёка в опоздании или задержке. Наоборот, некоторые его эскизы и темы я могу использовать уже на первых репетициях. Это очень удобно и режиссёру, и актёрам. Ведь музыка создаёт сценическое настроение.

Как проходит ваша работа? Ты предлагаешь свои условия, или у Латенаса право на собственный «неприкасаемый» стиль?

Ну, мы встречаемся за чашкой кофе, болтаем о жизни, примеряем реальность к темам нашей постановки. Фаустас любит задавать вопросы, провоцирующие размышление. Такие разговоры побуждают к более глубокому анализу пьесы. Мы затрагиваем разные темы, обсуждаем поведение персонажей, понемногу проясняются настроения и темы. Иногда я сама слышу мелодию, но не умею её записать или даже спеть, а Фаустас её точно воспроизводит. Например, когда я ставила «Солнечные дни», дочь как раз начала играть на пианино, заучивала какую-то мелодию из четырёх нот. Я поняла, что это мелодия Ангела, спокойная и очень простая. Дебора проиграла её Фаустасу по телефону. Так появилась одна тоненькая линия в звучании спектакля. Но когда я пожелала виолончелистку с виолончелью, Фаустас не согласился.

Как Латенас работает с драматургическим материалом? С актёрами? Вся ли работа совершается вместе с тобой?

Фаустас — композитор очень широкого спектра. Он интересуется современной драматургией, общается с авторами. «Hungaricum» братьев Пресняковых мне предложил он. Пока он был в Литве, я часто его видела на читках пьес, на премьерах, — это не слишком частое явление среди театральных композиторов. Все пьесы мы анализируем и вместе, и порознь. Бывали в них такие места, объяснить которые я просила именно Фаустаса. Раньше я не всегда понимала мужское поведение — и теперь, увы, тоже. Говорю о персонажах-мужчинах, логика их поступков мне далеко не всегда понятна. Особенно трудно мне было с «Affabulazione» Пьера Паоло Пазолини; эту пьесу я до сих пор так и не поставила. Отношения отца и сына в этой пьесе я бы никогда не «раскусила» без помощи Фаустаса.

В спектаклях мне нравится живое музицирование. Однако без корректировки и советов композитора невозможно обойтись. В постановке «Дюжины братьев-сизоворонков» была даже актёрская «голосовая дорожка». В «Нежности» — тоже пели, в «Солнечных днях» Фаустас с Альгирдасом Градаускасом без меня репетировали, меняли инструменты. Несколько струн, задетых Ангелом, тон, конечно, предложены

Фаустасом, — что уж говорить о том, что «Зорька разгорается», я думаю, спета им самим. Я не представляю себе кухню Фаустаса. Мы встречаемся, чтобы прослушать написанную музыку, решаем, где она должна звучать. Обычно уже в студии мы очень точно определяем, после каких слов и событий какая музыка или звуки должны слышаться.

Ты использовала электронную музыку Латенаса, или всегда ищешь исполнителей, которые сыграют вживую?

Какая музыка нужна для спектакля, такую и используем. Бывает, зовём исполнителей. И в «Солнечных днях», и в спектакле «Дневные глаза — Мата Хари» есть песни. В «Дюжине братьев-сизоворонков» пела вся труппа — и в записи, и на спектакле, а финальную колыбельную напела я. Фаустас так её «упаковал», что я чуть было не начала певческую карьеру. Администрации театра спектакль показался излишне чёрным, а моя дочка двух с половиной лет и после первой, и после второй части всё повторяла одно из немногих знакомых ей слов — «ещё». Иногда кажется, что было бы лучше, чтобы в худсоветах сидели малые дети.

В чём отличие Латенаса от других людей театра?

Я до сих пор не понимаю поведения большинства из них: ледяной гордыни, напыщенности, стремления показать, что каждый лучше соседа, с примесью испуга, что вот сейчас их кто-то укусит и будет неясно — кого винить. Поэтому они заранее готовы слать всё и всех к чёрту, лишь бы не пришлось обороняться и оправдываться... Причины понятны — они испытали много «дружеских» укусов. Эта литовская черта в театре разрастается стократно. А Фаустаса всегда отличает выдержка. Я не слышала, чтобы он кого-нибудь проклинал, осуждал, унижал. Он смелый, дружелюбный и безмерно терпимый театрал. Это особенно важно в предпремьерную неделю, когда вся творческая группа должна сплотиться и сосредоточиться. Бывают трудные ситуации, недоразумения с актёрами и администрацией, запаздывают декорации, растёт напряжение. Тогда очень нужна поддержка, и я знаю, что Фаустас всегда её окажет. Когда мы ставили спектакль про Мата Хари, у одной актрисы так «поехала крыша», что её муж звонил мне домой, угрожая физической расправой. Я боялась идти на репетицию, но слава Богу, Фаустас смог всю эту ситуацию обратить в шутку. Мы могли работать дальше.

Без юмора в театре трудно выжить.

Режиссёр ЯНА РОСС

Ты — актуальный, «продвинутый» режиссёр, любишь суперсовременную сценографию, а приглашаешь Латенаса, которого не волнует мода. Значит, музыка больше воздействует на подсознание, поэтому её качество измеряется иными критериями?

Фаустас очень живой, отзывчивый и ощущающий эпоху композитор. Он чувствует дыхание спектакля, и я вспоминаю его слова, сказанные во время постановки «Строителя Сольнеса» по Генрику Ибсену: «Сегодняшний мир — электронный». Особость музыки Фаустаса — не оригинальная композиция данного спектакля, но соответствие настроения и атмосферы действия. А композиция может быть давно сочинена, — и не обязательно для этого спектакля, — и она очень органично находит своего хозяина. Прекрасно помню, как материал, не пригодившийся мне для спектакля «Строитель Сольнес», нашёл пристанище в «Идиоте» Някрошюса. Такие музыкальные тени, наверное, постоянно блуждают по творческому пространству Фаустаса в поисках хозяина.

Насколько музыка Латенаса помогает строить драматургию спектакля?

Отличный пример — «Десять диалогов о любви» по Артуру Шницлеру. Латенас очень точно создал атмосферу любовного томления, и музыка Шопена в начале спектакля, как и вереница персонажей, пробудили у Фаустаса мысль вернуть нас в финале к той же точке отсчёта. Он предложил повторить первую мизансцену спектакля, и это было очень правильно, разумно и сильно. Всегда, когда смотрю финал этого спектакля, думаю о Фаустасе.

Как тебе кажется, почему Латенас — такой популярный театральный композитор?

Фаустас — профессионал высочайшего класса. У него великолепное чувство юмора, он харизматичен, кроме того, он прекрасно чувствует время и партнёров. Он не работает один, он открыт, и это — главное.

30.11.2012

Режиссёр ЛАЙМА АДОМАЙТЕНЕ

Пролог. Человек с сигаретой в руке

Человек, сидящий передо мной с сигаретой в руке, со странно лукавыми, немного усталыми глазами позволит мне говорить о музыке к будущему спектаклю? Неловкое начало разговора о моих желаниях делать серьёзные вещи в непрофессиональном театре в Тельшяй. Или это какая-никакая возможность для создателя музыки почувствовать меньшую ответственность?.. Какая тут может быть требовательность в провинциальном театре, деньги тоже пустячные... Человек с сигаретой дал обещание, однако оно прозвучало так, будто всё может состояться в очень неопределённое время. Понятно, есть и более важные дела, так я подумала. Моё горестное предчувствие подтвердилось, композитор лёг в больницу для непростой операции. Однако вскоре я получила от него задание — описать моё видение музыкальной части спектакля, с точным указанием атмосферы для каждой сцены. Я тогда ещё не представляла себе, как в реальности общаются режиссёры с композиторами.

Композитор был выбран не случайно — я знала, каков вклад Фаустаса Латенаса в спектакли и каково воздействие его звуковой партитуры.

Расклад. Моя музыка

Помню тот зимний вечер, когда я приехала в Вильнюс за музыкой. После краткого разговора я получила стопочку, по выражению Фаустаса, «музыкальных номеров», и поспешила домой, в Тельшяй.

Всю дорогу я слушала записи, и моё разочарование нарастало. В то время я делала спектакль по водевилю Антона Чехова «Медведь» (2001), работала очень скрупулёзно и дотошно, поэтому была крайне удивлена, что автор музыки меня не понял. Потом я начала раскладывать «номера», как пасьянс, пока все детали не легли

наконец на свои места и зазвучали непредсказуемо и неожиданно. Весь спектакль стал просто жить в музыкальной ткани, без которой он бы не был тем, чем был. Эта история лично для меня очень важна, поскольку судьба этого спектакля необыкновенно успешна. «Медведь», сыгранный студией «Aglija», объездил десятки стран — от Канады до Японии, был представлен на редких фестивалях независимых театров во многих европейских городах. На фестивале в Казинцбарцике (Венгрия) член жюри, известный режиссёр Тамаш Ашер признался, что не видел спектакля, в который так идеально вплетена музыка. Чеховскому «Медведю» была присуждена главная премия и вручено приглашение участвовать в лагере усовершенствования мастерства молодых режиссёров и актёров. Эта постановка как спектакль-обряд была приглашена на один из фестивалей, проходящих в германском Ганновере. В Японии на II Международном театральном фестивале Якумо «Медведь» завоевал целых три награды, финны не раз хотели видеть этот спектакль на своих национальных фестивалях. «Медведь» превосходно вписывался в самые разные пространства и удивительно звучал как в парке, так и в храме или заброшенном замке. И вся эта история неотделима от роли музыки в спектакле. «Ты сама тут всё разложила», — скромничал композитор. Но ведь есть общность предчувствия, и она была решающей для этого успеха. Не знаю, как беседуют режиссёры с композиторами, но для меня это просто. Даже перемешав предложенные Фаустасом номера, ты всё равно в хаос не погружаешься.

Не знаю, должна ли я благодарить судьбу за то, что мы встретились с Фаустасом, ведь из-за этой его музыки в своих постановках я получаю много пинков от критики: дескать, тут есть какое-то мистическое сходство со спектаклями Эймунтаса Някрошюса. Вот что пишет Дайва Шабасявичене о спектакле «Три любящие» по мотивам Жемайте, поставленном в Русском драматическом театре Литвы в 2012 году: «Драматургию спектакля определяет и звуковое поле. Мелодика Фаустаса Латенаса, её разрозненные крупницы из разных сочинений большой формы, тут позволяет не только по-новому услышать ретроспективу театральной музыки этого композитора, но и вернуться мыслями к большинству спектаклей Някрошюса. Эти ассоциации формируют гибрид «генетического близнеца», который побудил бы в научном анализе шире исследовать истоки языка метафор, метонимий и символов». Не стану отрицать, что именно такой театр мне особенно близок. Неужели похожая или даже иногда и та же самая музыка обладает такой силой, что можно говорить о родстве театров? Знаю, что каждый достойный художник не захочет быть чьей-нибудь копией, а будет стремиться к самореализации, самовыражению — такому, какое отвечает его природному дару. Творец один, а мы — его резонаторы, способные принять информацию свыше тогда, когда мы к этому готовы. Так я отвечаю сама себе.

Бог и Любовь нераздельны и в творчестве Фаустаса, с виду всё у него так легко и просто складывается.

Захожу как-то за музыкальными «номераами», а он мне предлагает разные мелодичные пустячки и смеётся. Рядом лежат серьёзные, фундаментальные книги о судьбах мира, тут же — сигаретные окурки. Привычная атрибутика. Так мы познакомились — благодаря общему мировоззрению и мироощущению, а ещё, полагаю, благодаря этой «фаустовской» музыке, которая до сих пор сопровождала всю мою театральную жизнь.

Самая серьёзная встреча с музыкой Латенаса произошла на спектакле по роману Кобо Абэ «Женщина в песках» (2005) в Вильнюсском Малом театре. Я год готовилась к этой работе, чтобы быть вправе говорить о мире, таком далёком от нас, и об особенностях общественной жизни того времени. Поездка в Японию, знакомство с театром Востока, чтение книги Антанаса Андрияускаса «Восток–Запад: компаративистские студии» и др., полгода поисков сценографии с Юрате Паулекайте, — она оставила эту работу со словами, что сдаётся, что вернуться к ней сможет разве что через пять лет... Устал от исканий и сценограф моих наитий Адомас Яцовскис, и Фаустас был не слишком доволен мной, потому что первая музыкальная партитура спектакля режиссёру совершенно не подошла... Композитор удивлялся: «Зачем столько просиживать в библиотеках и к чему столько мучиться, всё равно кому-нибудь что-нибудь будет не по нраву, это уж точно». Сценограф и художник по костюмам этого спектакля — всегда спокойный и улыбающийся, — как-то не выдержал, когда я покритиковала негодно пошитый воротник кимоно: «Есть у меня один знакомый водитель, — сказал он с усмешкой, — он покупает рубашки, только если у них пуговицы с четырьмя дырочками». Это был камушек в мой огород.

Великого терпения и мудрости потребовал от всех своих создателей этот спектакль, отмеченный необычайной тишиной и самоуглублённостью. Благодаря долгим упражнениям по японской танцевальной системе работа напоминала скорее исполнение обряда, чем постановку спектакля. Вклад Фаустаса в этот труд был очень значительным. Музыка получилась ярко своеобразная, тонкая и точная. Мы с ним говорили о ладе и строе японской музыкальной культуры. Этот спектакль опередил своё время, потому что интерес к Востоку не был тогда так распространён, как теперь. Побывавший на спектакле журналист Альгимантас Чекуолис оставил самые лучшие отзывы о «Женщине в песках», и это одобрение общего труда чрезвычайно важно, ибо только знаток конкретной культуры мог по достоинству оценить специфику, характерную для восточного театра, его особенное звуковое изящество. Спектакль высоко оценил и руководитель театра Римас Туминас, хотя «Женщине в песках» и не пришлось существовать долго, в основном из-за того, что песок, который постоянно сыпался

на сцене, портил нервы работникам постановочной части, которые очень берегли дорогую, ещё совсем новую сценическую технику. Песок, по наблюдению Кобо Абэ, обладает разрушительной силой.

Помню связанную с Фаустасом историю «гадкого утёнка» — одно время он так себя называл из-за своей «инакости» и разногласий с Союзом композиторов. Я считаю, что нас роднит именно этот образ. Я женщина, литовские режиссёры хорошо знают, что это за профессия, какова её цена.

По словам Жан-Жака Руссо, всё выходит совершенным из рук творца и портится в руках человека. По уверениям Фаустаса, не надо чересчур стараться в процессе творчества, ибо тут замешана высшая сила, и требуется выдержка и терпение. По его мнению, эстетические критерии должны быть субъективными и интуитивными. В наших разговорах о музыке маэстро напомнил мне о приверженцах «бури и натиска» эпохи классицизма, которые, отбросив академические правила, утверждали, что творение «призвано органически произрастать из души поэта, как весенний цветок из земли». Поэтому в музыке Фаустаса, предназначенной для театра, я вижу индивидуальность, силу внушения.

Как-то, возвращая весь музыкальный «пакет» к спектаклю «Бегущая с волками» (2009) по роману Марты Тикканен «Красная шапочка» и прося дополнительных «номеров», чтобы было сохранено стилистическое и жанровое единство музыки, я услышала только вопрос: «Тебе ведь нравится та, которую ты нашла, разве нет? Всегда делай то, что по душе тебе самой». Я так и поступила. И, похоже, он прав, ибо это музыка, которая служит твоим прозрениям, озарениям. Перед каждым спектаклем, который я готовлю, всегда ищу одобрения или возражения, хотя все эскизы бывают уже выстроены в голове или на бумаге. Мне по нраву, когда люди могут работать в команде, но, видимо, я, как и Фаустас, одиночка.

Знаю, что композитор не любит суеты и расслабленности (при встречах всегда напоминает, что ещё ни разу не был в отпуске). Подозреваю, что его не слишком греет чиновничий мундир, если тихая мечта о творческом затворничестве пробивается сквозь газетные интервью и явно ощущается в его умолчаниях. Понятно, что романтиков всегда вдохновляли препятствия, столкновение мечты и реальности, идеала и подлости. А ведь Фаустаса многие называют романтиком. Незавидно завидная доля. Святой огонь творческих порывов и постоянно заливающая его повседневность — гроза романтиков. Миру хорошо известно лицо романтизма, ни одна более ранняя эпоха не знает столько жертв среди художников. Это — жертвы конфликта между индивидуом и массой, искусством и прилавком. Нам и сегодня не обещают больших удобств, ты должен сам неуклонно крепить дух верой. Всегда желаю именно этого романтику,

встреченному на жизненном пути. Верной мне показалась мысль французского художника Поля Гаварни, который ещё в 1853 году сказал: «Наука ежедневно сжирает по частице Бога». Но музыка способна эти частицы возродить — так я подумала после сборника камерных произведений Латенаса «Samba lacrimarum».

Поучаствовать в великой иллюзии бытия композитор позволил и мне. Его творчество для меня всегда было поводом высказать больше, чем может произнесённое актёром слово или излучённое чувство. В конце концов это та цельная полнота, которую невозможно расчленишь, ибо ты постигаешь, что тишина — тоже музыка. Не раз меня спрашивали, почему в моих спектаклях почти нет истинной тишины. Тишина в театре, я думаю, невозможна, она убивается покашливанием, шорохом ног, вибрацией пола и т. п. Подлинная тишина в театре тоже выразима, и её прекрасно понимает композитор. Мы её со значением именуем «музыка тишины».

У Фаустаса музыка красивая, мелодичная, функциональная, провокативная, точная, со множеством вариаций основной темы; она смешная, простая и даже гениальная — когда пластично прилегает к надлежащей сцене. Невозможно о ней писать, её надо слушать, она обогащает воображение и даёт силы для творчества, она суфлирует действию и неотступно его сопровождает, она самостоятельна и капризна, требовательна и снисходительна к зрителю. Знаю, что всегда для неё отыщется место, ибо она — это просто *моя музыка*. Я благодарна Фаустасу за разговоры без лишнего говорения, за проникновенность и юмор: «Всё равно кому-нибудь что-нибудь не понравится».

Эпилог. Пожелания композитору Фаустасу Латенасу

Желаю тихого дождя за окном, чтобы в Твоём графике и дальше не было отпусков, зачем они Тебе?! Желаю, чтобы Тобой не пренебрегала Муза, несущая полноту звуков в тёмную и тайную бездну сцены (и не только туда), чтобы встречные люди служили вдохновению, а Твоя Музыка — человеческому духу. А всё остальное — Великая иллюзия бытия. Верить или не верить ей — личное дело каждого.

15.02.2014

Художник АДОМАС ЯЦОВСКИС

Вы с Латенасом знакомы уже давно, с первых шагов в Молодёжном театре...

Да, давно, со времён Молодёжного театра. С первого спектакля «Кошка за дверью», который мы делали вместе с режиссёром Эймунтасом Някрошюсом, т. е., с 1979-го. Музыка к «Кошке» писал Феликсас Байорас, а уже к «Квадрату» — Фаустас. Мы с ним работали на очень многих спектаклях. И могу сказать — молодчина он. Иногда я просто удивляюсь, как из простейших вещей, из нескольких вариаций он добывает нечто новое. Фаустас хорошо чувствует театр. Конечно, осознание театра приходит со временем, не сразу. Бывают и ошибки. Это нормально. Однако сейчас Фаустас подлинный мастер. Я ему говорю: «Фаустас, не будет *pizzicato*, — я не работаю...» — мне это нравится. Мне нравится, что он заходит глянуть на макет. Для того, наверное, чтобы почувствовать, какая будет среда, атмосфера. Возможно, ему это помогает. Я с ним люблю иногда посоветоваться, а вот он со мной музыку не обсуждает...

И его вдохновляет макет будущего спектакля?

Не знаю, вдохновляет ли, тут скорее всего подошло бы какое-то другое слово. Ему, наверное, так легче представить себе будущий спектакль. Однако никогда не знаешь, как будет звучать его музыка — в унисон или контрапунктом. Как, например, в «Евгении Онегине» Театра им. Евг. Вахтангова. Фаустас выбрал произведения Петра Чайковского из «Детского альбома», — эти вещи играют в музыкальных школах, — и сделал несколько вариаций, они необыкновенно подходят спектаклю. Он переделал всё по-своему, приговаривая, что старательно переписал ноты... Я ему завидую — он знает ноты.

А каково ваше мнение о музыке Латенаса? Она как-то влияет на будущее сценическое пространство, она вас вдохновляет? Режиссёр Римас Туминас, композитор Фаустас Латенас и вы, можно сказать, стали неразлучными соавторами спектаклей.

Должно быть, и работать вместе легче, — ведь вы понимаете, чувствуете друг друга без слов?

Музыку я слушаю на заключительных репетициях. Я не спрашиваю у него, какая будет музыка. Наверное, было бы лучше знать заранее, но я не прошу об этом. Музыка к «Улыбнись нам, Господи» — идеальна. В этом спектакле всё совпало — и актёрская игра, и музыка. Возможно, мы потому так долго втроём работаем — чувствуем друг друга и любим такой театр. Конечно, каждая новая работа — *terra incognita*. Белый холст, на котором неизвестно что обнаружится. Теперь труднее, чем в юности. Мне лично труднее... Мы любим друг друга «подкалывать», по-приятельски, чтобы жить было веселее. Как-то на гастролях в Киеве Фаустаса не было, мы играли московскую постановку «Дяди Вани», и во время банкета я спросил у одного из присутствовавших, понравилась ли музыка. Тот сказал: «Гениальная музыка», а я ему: «Это я написал». Все меня поздравляли, потом я признался, что пошутил.

Главная черта Фаустаса — он хорошо чувствует театр. Чувствует режиссёра. Это крайне важно. Что уж говорить о его способностях. Ощущать и не уметь сделать это одно, а он умеет. Он пишет такую хорошую музыку, талантливый композитор...

Некоторые работы вашего трио, созданные в Театре им. Евг. Вахтангова, мы имели возможность видеть в Вильнюсе. Многие тогда удивлялись тому, что услышали отголоски его сочинений, написанных к спектаклям Някрошюса. Как бы вы оценили мотивы, странствующие из одного спектакля в другой?

Москва, на самом деле, в восторге от музыки Фаустаса. Думаю, это заслуженно. Правда, то, что есть повторы или явное самоцитирование, мне нравится не очень, но это его музыка — использует своё, а не чужое...

Я чувствую, когда музыка ладит со спектаклем. Например, музыка «Дяди Вани» — даже слишком хороша. Я говорил это и Римасу, и Фаустасу — она так соответствует мизансценам, что кажется: не музыка писалась для спектакля, а спектакль создан по велению этой музыки. Она слишком действенна, и, возможно, чересчур соответствует всему, что происходит в спектакле. Так редко бывает, в данном случае всё именно так. Или, например, в Варшаве мы ставили «Слугу двух господ», музыка там была мощная, великолепная. Фаустас — человек талантливый, одарённый, чрезвычайно умный.

А каков Латенас в будничной работе?

Хмурым Фаустас мне нравится не очень. Ходит молча... Как-то, лет десять или пятнадцать назад, я спросил у него: «Ты сколько спектаклей сделал?» Он ответил, что

сто двадцать. На сегодня их уже, наверное, двести. Он говорит, что никогда не отказывается от работы, а вот я всегда отлыниваю. Значит, он умеет творить, трудиться... Римас в Москве репетирует «Улыбнись нам, Господи», но, по словам Фаустаса, ему нужен минимум месяц, чтобы всё переписать «в новой технике». Музыка устарела технически. А основной мотив, по-моему, там гениален.

Фаустас хорошо разбирается в театре. Бывает, сидит на репетициях, очень внимательно слушает. Даже может, если Римаса нет, актёрам что-то подсказать, когда видит ошибки; говорит, как должно, а как не должно быть. Молодец.

Насколько важна в спектакле музыка? Как вообще вы оцениваете композиторский труд? Вы сказали, что втроём создаёте такой театр, какой вам близок, — каков он, этот театр?

Музыка важна, но её недостаточно для того, чтобы создать спектакль с мощным полем воздействия на зал. Музыка помогает. А как сделать, чтобы тот же результат был достигнут без музыки, я не знаю; это высочайший режиссёрский пилотаж. Возможно, я ошибаюсь, но музыка очень важна и она помогает спектаклю. Мне, например, очень не нравятся видовые проекции, которые тоже помогают, однако, театру, я думаю, они ни к чему. Сейчас почти нет постановок без проекций, они всё облегчают, но... Ведь вот, разве Някрошюс не знает, что существуют проекции?! Однако, сам он их не применяет. Мне нравится, когда в театре не используются технологии. Всё это вторичные вещи.

Знаю только, что в театре самый важный человек — это режиссёр. И что спектакль должен воздействовать минимальными средствами. Бывает ведь, что интересно, а не волнует. А для меня важнее воздействие. Сегодня мне близок театр Туминаса, иногда — Някрошюса, особенно его ранние спектакли. Наверное, мне одному так кажется, и я не понимаю современного искусства, не хочу решать сценические кроссворды... Ясное дело, нужны хорошие актёры, но абсолютно всё зависит от режиссёра.

Работая над оформлением, я не знаю какая будет музыка. Ведём беседы с режиссёром. Иногда за кофе всё придумываем, за пять минут. Теперь вот работаем с одним московским режиссёром, говорим по четыре часа в день и не находим общего языка, поскольку он не может определиться, который вариант выбрать. У него такой характер. И мы говорим как будто на разных языках. А с Туминасом договариваемся легко. Мне с ним нравится работать. Иногда хватает нескольких фраз, и всё становится ясно. И Фаустасу я доверяю. Его музыка заполняет пустое пространство, оставленное мной. Его музыка всегда была спектаклю впору. И решает

тут всё — его замечательное театральное чутьё. Он что-то обсуждает с Римасом, а Римас знает, какая будет сценография... Я уже говорил, что он иногда приходит в студию, и я ему рассказываю о том, что задумано. Он мне даже советовал два-три раза, что делать, я выслушал, но поступил по-своему. Тут и чутьё, и чувство, и чудотворство, что поделаешь. И вкус. Как-то одна русская критикесса спросила: «Как вам, Римасу и Фаустасу удаётся всё делать с таким вкусом?» Я не знал, что ей ответить. А как можно что-нибудь делать безвкусно?..

24.09.2012

Актёр

ВИКТОР СУХОРУКОВ

Песня воздуха

Туминас позвал меня на роль Авнера Розенталя в спектакле «Улыбнись нам, Господи». У Римаса, что ни спектакль, то событие, сенсация. И к нему — очередь именитых людей, которые мечтают посотрудничать, поработать. А он указал на меня. Именно благодаря Туминасу, я познакомился с Фаустасом Латенасом. Смотрел он на меня холодными прибалтийскими глазами, и я не сумел считать по его взгляду, нравлюсь ему или нет, принимает он меня или нет, ценит или нет. Не понял его отношения. Но знал, что он — друг и соратник Римаса, из одной с ним команды, что они вместе идут по жизни уже много лет, а это значит, что Фаустас — крупная фигура, сильная личность, талантливый человек, потому что не стал бы Римас дружить, тем более работать, с пресноводными.

Рассказ мой может получиться сладким, кондитерским, приторным. Но что поде-лаешь, много места в моем сознании занимает восклицательный знак: благодарность, радость, восторг, восхищение. Нет по отношению к Фаустасу места критике. Я очень жалею, что мы не были знакомы раньше, что не пили вина, не грешили, не «порочничали». Для меня он — новый человек из далекой страны под названием ЕС, с уникаль-ным талантом властителя нот. По-настоящему я услышал его музыку, когда репетиро-вал Авнера Розенталя. Конечно, он — композитор, но я назвал бы его режиссёрским музыкантом или музыкальным режиссёром. Он — сорежиссёр: Римас — драматургия, Фаустас — музыка. Даже интересно, как они уживаются, работая над спектаклем. По-слушав их диалоги на репетициях, я понял, что они соревнуются, но не явно и не от-вергая друг друга. Они вместе, вдвоем идут в одном направлении. В чём еще величие Римаса: он произведения Латенаса не заталкивает в топку своей режиссуры, не ис-пользует как музыкальные дрова. Туминас и Латенас — как два полушария мозга, как два предсердия.

Однажды он сказал, что не обслуживает режиссёра: «Мне заказывают, а я предлагаю много разных тем — весёлых, грустных, торжественных, сентиментальных». Ещё есть у него, я бы сказал, «физическая» музыка: капельки дождя, грохот камней, стук копыт, звук колёс.

Римас использует музыку даже в репетиционном процессе, фоном. Мы работаем, курим, пьем кофе, расходимся, собираемся, а она звучит постоянно, как песня воздуха. Стоило мне её услышать, стало ясно, что его сочинения тоже меня режиссируют. Они меня закабаляют и погружают в сочинение роли. Он — великий музыкант, музыкант-режиссёр, музыкант-волшебник, колдун, музыкант-гипнотизёр.

Я чувствую музыку, люблю её, знаю, слушаю — классическую и современные шлягеры (того же Паулса или Дербенёва). Но, работая над ролью, я вдруг наивно подумал: где Латенас берет эти ноты, где черпает эти звуки? Послушайте (не посмотрите, а именно послушайте) финальную сцену «Улыбнись нам, Господи» — что он творит с драматургией! Это такое путешествие в миры, судьбы, душевные коридоры — Боже мой, смертный человек сочинить этого не может. Он откуда-то это берёт, шприцем выкачивает.

Помню перед премьерой (напутственные слова, волнение) Фаустас говорит мне: «Витя, ты в этом месте не торопись. После реплики партнёра возьми паузу, а потом ответь, глядя вон туда...» Он меня распределил по своим нотам. И до сих пор продолжается развитие моего существования в роли Авнера, благодаря музыке. Я её ещё не дорасшифровал, не доиграл. Его сочинения провоцируют мою фантазию. Попадаю я под её влияние? Конечно. Знаете, когда вдруг щемящая, сентиментальная нота повиснет на канате как девочка в блестящем купальнике над ареной цирка... Звук такой странный, опасный... Однажды я поймал себя на том, что обслуживаю этот звук, играю не роль, а музыку, и категорически засопровивлялся этому.

Фаустас пишет самостоятельное произведение: «А уж вы там делайте, что хотите». Но я уверен: он горд тем, что его сочинения существуют в спектаклях и привлекают к себе внимание зрителей, не отвлекая их от действия.

Он чуткий, скромный, вглядчивый. Смотрит, будто пытается разобраться, стоит ли с тобой разговаривать, стоит ли тебе доверять, и нужен ли он тебе. Кажется, он понимает, что я его обожаю, и тоже относится ко мне с уважением.

Я оказался среди сильных, талантливых, самостоятельных людей, которые не ругаются, не плетут интриг, идут своей дорогой. И я взят с ними в это путешествие. И обогатился им.

Судьба, жизнь спрашивает меня: «Ну что, доволен Сухоруков, моими подарками?» Я отвечаю тётке Судьбе: «Спасибо, за всё благодарю». И тогда она подбрасывает мне

бонус, премию: Латенас пишет музыку для спектакля «Старший сын», в котором я играю Сарафанова. Великий музыкант согласился писать музыку для театрального агентства «Свободная сцена». Всем не нравится слово антреприза, поэтому я говорю так: «Он пишет музыку для антре с участием Сухорукова». В начале работы Павел Сафонов показал мне весь материал. Буря эмоций: я сидел в машине как в зале им. Чайковского и слушал мощный концерт огромного оркестра — с сюжетом, развитием, конфликтами, взрывами.

Пятый сезон играем «Старшего сына» с огромным успехом, музыка — настоящая авторская — вписалась в историю Вампилова и её обогатила.

И опять хочется сказать, что режиссёры-постановщики — Павел Сафонов и Фаустас Латенас.

Я прошу всех обратить внимание на имя Фаустаса Латенаса. Я не знаю его глубоко по-человечески, даже в купе ни разу с ним не ехал, не мог ничего подсмотреть или подслушать. Но я им восхищаюсь. И благодарность моя — дитячья. Если таких людей встречаешь, можно жизнью гордиться.

Режиссёр ЮРИЙ БУТУСОВ

Он казался мне небожителем

Это очень непростая задача — рассказать о Фаустасе... Он скромный, невероятно скромный человек, можно даже сказать, тихий. Очень терпеливый, ничего не навязывающий, очень внимательно и долго всматривающийся в происходящее. Он может долго-долго молча сидеть на репетиции. Когда любой человек сидит на репетиции, про него можно многое понять. Моментально ощущается, какой он. Театр — место особенное, там всё проявляется. В жизни можешь не так хорошо понимать человека, как если он сидит рядом с тобой в зале на репетиции. Ты сразу понимаешь, помогает тебе человек или нет, верит в тебя или нет, доброжелателен или нет. У меня были случаи, когда я просил поменять помрежа, если чувствовал, что что-то не так. А Фаустас чуткий, тонкий, с ним хорошо находиться в одном пространстве, он умеет растворяться в нём. Нельзя, наверное, сказать, что мы какие-то внешне близкие люди, мы не так много знаем про жизнь друг друга, но тем не менее я ощущаю его невероятно близким человеком.

Я подумать не мог, что мы будем работать вместе, он был для меня небожителем, мифической фигурой, пишущей гениальную провидческую музыку для спектаклей Някрошюса... Мне казалось, что Някрошюс и Латенас — люди уровня Данте, Бетховена, Шекспира, этикие античные мифологические персонажи, будто из другого пространства... И вот когда я оказался в Театре им. Вахтангова, и не помню уже, как это получилось, то ли я попросил, то ли ещё как-то... Мы стали работать над шекспировской «Мерой за меру».

Меня поражает его работоспособность, вернее, даже как-то неправильно это так называть, со стороны кажется, будто он и не делает ничего. Работаем мы странно — посидели, поговорили, сказали какие-то неловкие слова, не имеющие отношения к пьесе, так, какой-то общий разговор. А потом вдруг он приносит немислимую стопку

дисков. Диски вложены в пакетики, там же каким-то странным своеобразным образом сложенная бумажка, на ней написаны названия номеров. Их бывает от двух до пятидесяти. Какое-то немыслимое количество музыки. И что для меня особенно важно, не знаю, для всех ли он это делает, — куча каких-то ненужных звуков — криков, хряков, пуков, визгов, лязгов — чёрт-те что. Что ему там приходит в голову, понять совершенно невозможно. Видимо, он читает пьесу, и у него рождаются какие-то образы, видения, сны. Вдруг — хотя мы об этом не говорили, и никто его не просил — речи Гитлера, положенные на какой-то дикий фон, какой-то Сталин вдруг... Почему это так, одному Богу известно. Из этого количества, естественно, входит в спектакль одна сотая часть, но это и есть тот самый мусор, который нужно набрать, для того чтобы спектакль родился. Потом, когда внимательно прослушаешь, вдруг окажется, что на самом деле это, по сути, одна мелодия, одна тема и огромное количество вариаций этой темы... То есть у него в голове возникает, видимо, единый мир, единый образ, он совершенно нескончаем, непознаваем, бесконечен и... прекрасен. Он, можно сказать, демиург... Я думаю иногда: где он пишет музыку? Это страшная загадка. Представляю себе очень закрытое помещение с мягкими стенами, какой-то бункер, в нём огромное количество аппаратуры, инструментов, пультов странных... И там сидит он, совершенно один, в мертвенной давящей тишине, и вот из этой тишины рождается ЖИВАЯ музыка. Я рассказываю об этом так подробно — потому что мне кажется, что в этом заключается какой-то секрет или наоборот разгадка его работы — тщательность, скрупулёзность, важность материального воплощения его фантазий.

Наверное, нельзя сказать, что лучшую музыку он написал для моих спектаклей, но отдельные темы в «Чайке» просто поразительны. Так же как и тема, написанная для «Меры за меру»... Это, кстати, вообще интересная история. На самом деле он написал эту тему не для этого спектакля вообще, а просто это был его подарок для Жени Крегжде, которая играла Изабеллу, много-много лет назад. И она с понятным хвастовством мне говорит: «Вот у меня есть посвящённая мне музыка, написанная Фаустасом». Я попросил её прислать мне запись. И эта «Сарабанда», кажется, так она называется, стала главной темой спектакля. Благодаря ей, была найдена сцена первой встречи Изабеллы и Герцога. И это определило весь спектакль. Ещё была написана какая-то пронзительная, тревожная музыка для уличных сцен... Но повторяю, это совершенно не важно... А музыка, написанная им для Някрошюса, для Римаса, с которым Фаустас дружит, которому предан так наивно, по-детски и одновременно по-отцовски, что завидуешь их отношениям, удивительно...

Иногда они, знаете, собираются компанией — Яцовскис, Фаустас, Римас... И начинают что-то там верещать по-птичьи на своём очень красивом языке... Это страшно

забавно, они становятся такими недоступными, секретными... Ты понимаешь — вот, они сидят, варят что-то своё фантастическое, гениальное, а ты как бы немножко присутствуешь тут скромно... Слава Богу, что тебя не выгоняют и не заставляют учить литовский язык... и на том спасибо. Я как-то прихожу, смотрю на них — сидят, курят, молчат, непонятно чем занимаются — ну, курят, тогда курили, сейчас уж не курят, наверно... А какая завораживающая музыка написана для «Отелло», для «Идиота», что-то невозможное... это прекрасно просто... А «Мизерере» в «Макбете»... Это дорогого стоит. Ну всё-таки в «Чайке», мне кажется, есть что-то... А было-то всего на одной репетиции...

Конечно, он больше, чем музыкант или композитор. Уж не знаю, как он сам к этому относится. Он умеет говорить с артистами, любит их очень, может найти для них точные слова. Я иногда наблюдаю, как он в коридоре с кем-то общается. Они очень ему доверяют, подходят, спрашивают его мнение. И он может помочь и в актёрском смысле.

Музыка его замечательная. Она несёт в себе драматургию, она сама может построить сцену. Ощущение, что он владеет всеми инструментами, хотя я никогда не видел, чтобы он на чём-нибудь играл. Но ощущение, что он играет на всём... кажется, что любой камень начнёт у него звучать, петь и так далее... Конечно, он личность невероятной силы, обаяния, в то же время простоты, естественности, искренности... Я ему поражаюсь совершенно... Мы делали «Утиную охоту» в Болгарии, спектакль, мне кажется, был очень любопытный, и, во многом, его сформировала музыка Фаустаса. Она дала мне важное понимание вампиловского героя...

Фаустас, наверно, смеётся надо мной частенько. Мы вот начинаем работу, и он спрашивает: «Ну, Юра, что, как, что пьеса?» — и смеётся, потому что может и не спрашивать, знает, что скажу: «Ты знаешь, Фаустас, мне кажется, что это такой Цирк...» Он начинает хохотать: «Ну, понятно...» Вот так мы, если можно так сказать, работаем... Возвращаясь к Болгарии. Он пробыл неделю — я его видел всего полчаса примерно... Он настолько обаятелен, что его тут же полюбили все болгары и болгарки, стали его обхаживать, возить в какие-то горы, монастыри... Я трудился всё это время... а он в первый день пришёл, посмотрел... видимо, понял, что всё в порядке, слава Богу, и потом уже в последний день мы попрощались и всё... он уехал...

Я мечтаю с ним всегда работать... У него нет никаких фанаберий, амбиций. Это так привлекает. Даже иногда думаешь, что он обижается, наверное: напишет музыку для тебя... но мы живём в разных городах, не всегда доступны бываем, и какая-то другая музыка появляется наравне с его... Наверное, ему обидно, но он понимает это и допускает, разрешает. Мне кажется, это невероятно для капризных, самолюбивых людей, занимающихся творчеством и бесконечно трясущихся над своими авторскими

правами. Широта души и щедрость... Это чудо... Я не боюсь пафосных слов, потому что мы точно никогда не будем с ним это обсуждать: я совершенно искренне считаю наше знакомство чудом, подарком судьбы. Я бесконечно признателен ему, считаю своим учителем и наставником. Конечно, я бы хотел, чтобы мы ещё что-то сделали и работали вместе. И ещё — вот я знаю, что мне будет плохо или тяжело, но есть человек (это не значит, что я к нему буду обращаться), совершенно точно есть человек, который без всяких слов чувствует меня и помогает мне и сделает всё, чтобы у меня всё было хорошо. Спасибо тебе, дорогой Фаустас.

P.S. Я вот сейчас говорил — и звучала музыка Фаустаса, и давала мне какой-то хороший важный настрой. Мне кажется, что этот человек ценен ещё и тем, что он подчинён театру, актёру, режиссёру... театру как миру, в отличие от многих-многих современных композиторов, которые думают, что театр — это некое приложение к их музыке. Наверное, это тоже возможно, но мне дорог Фаустас с его пониманием театра и жизни.

Режиссёр ПАВЕЛ САФОНОВ

Его музыка спасает от свободного падения

На небе бывают перистые облака... высокие и редкие... и очень красивые. В них много воздуха, и они надо всем... вот это для меня музыка Фаустаса Латенаса. Она не давит и не принуждает, но всегда невидимо и неуловимо меняет атмосферу сцены, даёт такой контрапункт эпизоду, что он звучит пронзительней или загадочней, неоднозначней. Приподнимает над бытом. Фаустас приносит музыку всегда неожиданно, всегда вовремя и молча... Уже идут репетиции, ты что-то ищешь, маешься и ждёшь попутного ветра, чтобы он надул паруса твоей фантазии и понёс тебя к неведомому и прекрасному, тут звонит или пишет Фаустас и коротко говорит, облагораживая фразу акцентом: «Привет, я приехал (почему-то с вопросительной интонацией, как будто удивляясь, что приехал!). Можем встретиться». И ты идёшь с замиранием сердца и берёшь эти 5, 6, 8 дисков, где написано название твоего будущего Спектакля, подпись Фаустаса... и год... и ты богат!! У тебя в руках сокровище!! Тайная смесь, которую ты можешь подсыпать себе через уши в мозг и сердце, и там продолжится и возникнет новая история, картины, нюансы, переходы, кульминации... паузы... иногда несколько нот... звук... аккорд... я обожаю этот момент встречи с его темами, хотя раскрыться они могут и не в один день, и нужно слушать и слушать, и постепенно — как хорошее вино — они начинают звучать все, в разные периоды репетиций и Спектакля...

Фаустас всегда неуловим, всегда тайна... Он курит и слушает тебя долго, только задает редкие вопросы, а дальше его Тайна... Иногда в процессе обсуждения на его лице возникает улыбка, и ты понимаешь — процесс начался. Иногда он может дать необыкновенно точный и тонкий совет, не связанный с музыкой. Например, когда мы сочиняли нашего «Старшего сына», и я показал ему эскиз декораций, он вдруг сказал: «Ну да... и ворону посади вот на этот столб, пусть сидит и каркает». И она, правда, сидит и каркает в нашем спектакле уже 5 лет.

В моем любимом «Сирано» вся музыка тонка и глубока, но когда я услышал главную тему, а я ехал в машине, был за рулём, то остановился, и с комом в горле слушал и слушал, и впитывал в себя эту силу и горечь, и потери, и любовь, которые были в этой музыке.

Фаустас всегда новый, но всегда ранимый и не суетный в раскрытии темы пьесы. Его музыка как парашют — иногда спасает от свободного падения... Она создаёт то поле — энергетическое эмоциональное, внутри которого — как в огромном шаре, как внутри звезды — высекается тело Спектакля.

Я благодарен Судьбе за «Тартюфа» и «Сирано» театра на Малой Бронной, «Собаку на сене» и «Двенадцатую ночь» в «Сатире», «Старшего сына» и «Пять вечеров», «Сны господина де Мольера» в «Ленкоме»...

Летом я часто бываю в Литве, на Балтике. Я выхожу на берег моря и вижу в небе легкие перистые облака, и слышу Музыку Фаустаса Латенаса.

Директор фестиваля «Балтийский дом» СЕРГЕЙ ШУБ

Музыкальный камертон

В книге о Фаустасе Латенасе будет сказано много слов о его музыке, композиторском даре, необыкновенном чувстве стиля и драматургичности его сочинений. Лично я хочу сказать о Фаустасе Латенасе, как человеке и настоящем друге.

Мы познакомились с ним осенью 2003 года, когда проводили фестиваль «Балтийский дом» в Москве. В программе был спектакль литовского театра «Мено Фортас» по мотивам поэмы Кристионаса Донелайтиса «Времена года» в постановке Эймунтаса Някрошюса. Кроме творческой группы, на фестивальные показы в столицу мы впервые пригласили Советника Премьер-министра Литвы господина Фаустаса Латенаса. При личном знакомстве я увидел не маститого чиновника, а корректного, высоко эрудированного, элегантно одетого и немногословного человека, который при этом очень иронично относится к себе, что я считаю дефицитным качеством творческих людей.

С тех пор он остается редким образцом мужчины, который всегда держит слово. Мы неоднократно просили поддержки у Министерства культуры Литвы, и всякий раз получали её. Благодаря содействию Фаустаса литовские театры приезжали на наш фестиваль, в Петербург. К сожалению, сейчас отношения между нашими государствами изменились. Но вопреки политической конъюнктуре Латенас остается преданным другом и, несмотря на свою огромную загруженность, занятость, востребованность, всегда звонит «просто так» и интересуется, «как дела», откликается на любую просьбу приехать, принять участие в совместном празднике, концерте или актёрском клубе. Мы гордимся, что в 2006 году провели в Доме композиторов в Санкт-Петербурге творческий вечер Фаустаса Латенаса, посвященный его юбилею.

Отдельная заслуга Латенаса — в мировой славе литовского театра. Ему обязан всемирно известный сегодня режиссёр Эймунтас Някрошюс. Успех многих спектаклей Римаса Туминаса в Литве и, особенно, в Москве достигнут благодаря, в том числе,

участию в работе над постановками Фаустаса. Композитор Латенас стал музыкальным камертоном и нашего международного фестиваля «Балтийский дом», на котором литовские театры всегда задавали тон всей программе.

Фаустас не раз становился композитором спектаклей нашего театра. В 2008 году мы сыграли премьеру по мотивам повести Александра Грина в постановке литовского режиссёра Раймундаса Баниониса, автором музыки к которой был Латенас. А первой исполнительницей роли Ассоль стала его дочь, литовская актриса Эльжбета Латенайте. «Алые паруса» до сих пор с успехом идут на нашей сцене, завораживая публику красивой и мелодичной музыкой.

В 2012 году Фаустас сочинил музыкальное оформление к романтической комедии «Третье путешествие Гулливера» по книге Джонатана Свифта, которую поставил с актёрами нашей труппы режиссёр Эдуард Гайдай. В 2017 году наше сотрудничество продолжилось в работе над спектаклем «Тарас» по мотивам повести Николая Гоголя в постановке молодого и очень талантливого режиссёра из Якутии Сергея Потапова, который на вопрос, кого он хотел бы пригласить автором музыки к спектаклю, ответил, что мечтал поработать с Латенасом. Я взял телефон и позвонил Фаустасу, который ответил согласием, в очередной раз не вдаваясь в обсуждение условий. А всё потому, что Фаустас — друг всего нового, и ему интересно поработать с новым режиссёром.

Не так много в моей жизни людей, дружбой которых я горжусь. Дружить с Фаустасом Латенасом для меня — большая честь.

ГОВОРЯТ
ВАХТАНГОВЦЫ

Людмила МАКСАКОВА

*...Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает,
Но и любовь мелодия.*

А. С. Пушкин «Моцарт и Сальери»

Избранник судьбы

Поскольку я играла почти во всех спектаклях Туминаса, тут приходится говорить о триумвирате. Наверное, мозг его — Римас; форма, образ — Адомас Яцовскис; нервная система, кровоток, пульс — Фаустас Латенас. Этот единый организм трудно расчленишь. А сердце это всё же актеры. Спектакли должны быть сердечными, они должны зрителя затрагивать.

Многим великим композиторам, когда в стране наступали страшные времена, когда их лишали хлеба насущного, не от хорошей жизни приходилось — как Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу после постановления 1948 года — сочинять музыку к фильмам и спектаклям.

Подобной вынужденной необходимости у Латенаса, по счастью, нет. Но, например, «Дядю Ваню» нашего театра я не могу представить себе без голоса трубы. Или в театре «Мено Фортас» — Отелло и Дездемона, Шпокайте и Багдонас... Незабываемая сцена, которая полностью сплетена с музыкой Латенаса, мелодией Фибиха. Возможно, она на меня так действует, потому что у меня есть музыкальное образование, я всё-таки виолончелист в первом чтении. Хотя вот в Бразилии изучали, как действует музыка на живые организмы: пчёлы так увлеклись, что переставали работать.

Понятно, каково воздействие на нас органа в церкви — он гармонизирует человека. А вот влияние диссонанса, дисгармонии, кажется, никто ещё не изучил. Сегодня мы просыпаемся не под трели соловья, не на природе, где птички чирикают, петух кукарекает, а под звук дрели или шум экскаватора. Днём приходишь в кафе пообедать, а по голове что-то начинает лупить. Что происходит с человеком, которому по голове всё время бьют кувалдой? Ведь это лишает возможности думать, и душа

вянет. А у Фаустаса — ясно выраженное, естественное стремление к гармонии, мелодичности. Это редкий по нынешним временам дар. Учёные говорят, что у Моцарта — какой-то уникальный ритм, созвучный ритму нашей нервной системы. Если музыку Фаустаса изучить, там тоже откроют что-то подобное, всякие тайны, помимо чисто эмоционального воздействия.

Нужно помнить, что слово «музыка» происходит от греческого — «Муза».

У Анны Ахматовой в одноименном стихотворении:

«Когда я ночью жду её прихода
Жизнь, кажется, висит на волоске».

Творческий человек, когда испытывает вдохновение, словно исчезает из этой жизни. Остаётся только земная оболочка. Андрей Вознесенский говорил мне: «Я стихи не сочиняю, существует диктант». Этот диктант, наверное, и есть акт творчества.

Фаустас Латенас занят особым родом деятельности: его музыка воздействует на зрителя, как сладкоголосая птица. Для «Евгения Онегина», например, он берёт «Французскую песенку» Чайковского (автора оперного «Онегина»), так искусно её обрабатывает и вплетает в ткань, что трудно теперь это произведение без неё представить.

А для «Царя Эдипа» Фаустас мне сделал бесценный подарок! Роль Иокасты спустилась неожиданно, это не было запланировано, ею надо было заниматься в отпуск, всё произошло по воле случая. Фаустас написал для Иокасты виолончельную тему (интересно, знал ли он про моё музыкальное образование по классу виолончели?). Эта мелодия сделала мне роль. Римас на репетициях ни одного замечания мне не адресовал. Я низко Фаустасу кланяюсь. Он всегда в моём сердце. Мне хочется его защитить, спрятать, как какую-то драгоценность.

Я думаю, что он — очень хрупкий человек, закрытый, но, к счастью, у него есть чувство юмора. Поэтому с ним можно найти общий язык, так сказать, земной, а не только небесный язык звуков, которым он владеет.

Сергей МАКОВЕЦКИЙ

Я, как и большинство нормальных людей, не очень ориентируюсь, какая музыка звучит, какова её гармония — сложная, лёгкая... Если эта музыка в меня попала, её уже никакими специалистами не вышибешь. Кто-нибудь скажет: «Какая глупая песня», а я бы слушал её до бесконечности. Потому, что она задевает меня за живое, вот мне и сладко её слушать.

Я впервые столкнулся с такой музыкой на спектакле «Дядя Ваня», её хотелось слушать. Когда играю в этом спектакле, не пойму — что лучше слушать: текст или фантастическую музыку? Затем, что она — не аккомпанемент для актёра, не фон для Антона Чехова и его слов, а ещё один яркий персонаж. И этот исполнский персонаж впитал в себя и Елену Андреевну, и Сою, и Войницкую, и Серебрякова, и Няню, — всех. Начинается трубой, а кончается скрипками, словно очень всё просто, но от этого сердце замирает. Я уж не говорю о теме дяди Вани, когда звучит плач скрипок... Когда слышится эта музыка — нет, она не звучит, а сама по себе живёт. Это тот самый случай, когда Фаустас написал уникальную партитуру живой жизни. Она живёт от поднятия занавеса до его закрытия. И надолго остаётся звучать в твоих ушах, эта невероятно живая, удивительная музыка. Она не аккомпанирует, она — самостоятельное явление.

Моя самая любимая тема — плач скрипок. Иногда я в шутку говорю друзьям: «Когда будете меня провожать в невозвратность (дай мне, Господи, жить до ста лет) и наступит пора прощаться, перед выносом включите эти вот рыдающие скрипки из «Дяди Вани» — и пусть играют до последнего...

А то, что о Фаустасе можно по-разному говорить и ценить его, ничего не значит. Для меня это непостижимо: как из семи нот можно составить скрипичный плач или моцартовскую симфонию № 40 *g-moll*? Всего-то из семи нот! Но ведь ещё есть и *Requiem* Моцарта, есть и другая музыка Фаустаса. Откуда такие люди черпают музыку?

Я убеждён, Фаустас музыку пишет непрерывно. Мы слышим одну тему, а я не сомневаюсь, что он их может слышать много больше.

08.11.2012

Молчаливая голова вахтанговского Дракона

Композиторы — абсолютно загадочный и таинственный человеческий вид. Они живут в параллельной реальности, которая для нас, простых смертных, не имеет физической формы. Это мир горний, мир идеи, наверное, самая высокая степень искусства. Мы вот тут что-то делаем, суетимся, болтаем, ходим по сцене, слова говорим, а Фаустас стоит где-то сзади и молчит. Он вообще мало разговаривает, в основном молчит.

Иногда я думаю: как же он нас всех выдерживает? В его голове столько звуков, столько диссонансов и гармонии, в которой нет места словам, а мы всё время его отвлекаем. Невольно, не задумываясь. А уж, когда в автобусе по дороге в аэропорт артисты начинают петь... просто так, душа просит, нескладно, не согласнo, да ещё и песни какие-нибудь из современного эстрадного репертуара... А он молчит. Ни разу, ни одного замечания, смотрит в окно и только прикрывает глаза. Наверное, чтобы нас хотя бы не видеть!.. И когда кто-нибудь постарше делает замечание нашим «певцам», стараясь пристыдить тем, что мы мучаем Фаустаса, он только головой качнет: «Ничего, ничего, нормально». Его тактичность восхищает.

Он знает театр во всех его формах и проявлениях. Он прекрасно знает, как ранимы актеры, как они сами стараются не делать друг другу замечания, но ловят каждое слово, сказанное в свой адрес. Да, в театре не то, что каждое слово, малейшая интонация может лечь на душу неподъемным грузом. Фаустас молчит... Потом подойдет после репетиции, буркнет себе под нос, будто даже и не разговаривая с тобой, как будто сам себе: «Сегодня было хорошо». Это значит, что наконец получается, мелодия создается... Он говорит всё своим молчанием. И разрушить эту стену никто из артистов даже не пытается.

Как в его голове рождается мелодия? Это тайна... Но ещё большая тайна происходит, когда ты стоишь на сцене, Римас репетирует, а сзади в полном молчании

стоит Фаустас. Вот в этот момент и начинает создаваться невидимая ткань спектакля. Я вижу, как он подходит к Римасу, что-то говорит по-литовски. Что он говорит?.. Потом отходит. И вдруг совершенно неожиданно начинает звучать музыка, которая придает всей сцене смысл прямо противоположный тому, что ты только что думал. Но именно эта мелодия делает вдруг абсолютно ясным смысл сцены, каждое слово, каждую реплику. Действие начинает катиться... Зритель в зале, наверное, даже не всегда слышит музыкальное сопровождение, до такой степени органично и плотно действие и музыка соединены. А ведь это и есть рождение Театра, когда невозможно разделить актёра, режиссёра, художника, драматурга, когда на глазах у зрителя рождается Жизнь. Фаустас — идеальный человек театра! Он не просто живёт в театре, он живёт театром. Я знаю точно, что если встречаю его после спектакля, то он смотрел спектакль. 100–200-сотый раз... Это такое странное состояние души, когда тебе интересно то, что рождается именно здесь, сейчас, сегодня.

Мне кажется, что благодаря Римасу, Фаустасу и Адомасу на вахтанговской сцене создается Театр, которого сейчас всё меньше и меньше, Театр, говорящий о законах жизни, о бытии. Это такое жестокое проникновение в суть вещей. А ведь страшно же об этом говорить... Но, к нашему счастью, Римас настаивает именно на таком театре. Отважном, бесстрашном, когда мир рушится, а ты обязан это принять и жить дальше. Римас всегда говорит о том, что переживает лично, сам. Мне кажется, что именно этой искренней интонации, этой откровенности сегодня на сценах очень мало, почти нет. Эта интонация рождается часто в мире звуков, в тишине. И её автор Фаустас. Ну кто ещё мог из миллиона музыкальных фраз, тем, мелодий заставить нашу трубу в «Царе Эдипе» катиться под музыку Пёрселла? Какой мощный и чудовищный образ! Я уверен, что зрители и не знают, что это за марш, но они цепенеют от ужаса. Как..., ну как Фаустас это услышал, Адомас увидел, а Римас воплотил?

Найдётся ли в театре подобный творческий союз? Причём абсолютно разных, совершенно непохожих творцов. Это же не альянс, не сообщество. Они составляют целостное существо — великолепного дракона о трёх головах. Головы разные, а туловище одно. Такое прекрасное и одновременное ужасное существо, владеющее тайной. Как они работают? Кажется, что их объединяет только литовский язык, который хочется выучить, чтобы понять что они там друг другу говорят...

Римас для нас, актёров, яснее, понятнее. Он говорит действием, добивается смысла. Адомас выстраивает невероятный мир, в котором это действие разворачивается. Ну, к примеру, для чего нужна статуя в «Маскараде»? Она живет



Евгений Князев и Мария Волкова в спектакле Театра им. Евг. Вахтангова «Маскарад» по пьесе М. Лермонтова. Реж. Римас Туминас. Фото Валерия Мясникова. 2010

в спектакле целую жизнь, и в конце концов её привяжут как груз на шею проигравшегося в пух и прах игрока, чтобы окончательно утопить... Место освободилось, туда встанет Нина, превратится в статую на глазах у зала. Бесконечная жизнь образов... А что делать с музыкой, что делать композитору, когда основная музыкальная тема «Маскарада» — вальс Хачатуряна, написанный специально для Театра им. Вахтангова? Что делает Фаустас, эта молчаливая и печальная голова Дракона? Он пишет свой вальс, который ломается, начинается и ломается, никак не начнется, вот-вот оборвется, как обрывается жизнь... У Фаустаса звуки попадают в душу, минуя разум, падают в сердце, минуя рассудок. Он живёт вместе с героями спектакля, также сливаясь с ними, как пытаются делать актёры. При этом он более открыт, обнажен, точен, он слышит дыхание спектакля... Именно это дыхание в «Царе Эдипе» слышит зритель, слышит всё время. Дыхание трагедии. Дыхание вахтанговского Дракона!

А если после оваций, на служебном входе спросить Фаустаса: «Ну, как прошёл спектакль?» «Громко!», — скажет он и пойдёт надевать пальто.

Галина
КОНОВАЛОВА

Фаустасом Латенасом я совершенно очарована. Нас ещё объединяет то, что он хорошо знал замечательного музыканта Тимофея Докшицера, прошедшего последние годы жизни в Литве. Мы все дружили, а Докшицер когда-то работал и у нас — в Театре им. Вахтангова. Это тоже дополняло наши добрые отношения. Музыка Фаустаса очень помогает актёру уже потому, что она драматична. Поэтому все сложные эпизоды играть намного легче.

10.11.2012



Сергей Маковецкий и Галина Коновалова в спектакле Театра им. Евг. Вахтангова «Дядя Ваня» по пьесе А. Чехова.
Реж. Римас Туминас.
Фото Валерия Мясникова. 2009

Музыка — как фея

Мы с Фаустасом работаем вместе уже десять лет, начиная с «Троила и Кресида». И раньше в моей профессиональной жизни не было такой сильной помощи от музыки, такого эффекта, который происходит от её соединения с актёрским чувством.

Он — великий композитор, и прекрасно чувствует сцену, возможно, благодаря сотрудничеству с Римасом Туминасом и Адомасом Яцовскисом. Они — три столпа, три кита, на которых держатся спектакли. Я иной раз даже грешу, что в спектакле его музыка играет главную роль. Это, конечно, и правда, и неправда. Хотя она точно помогает зрителю воспринимать спектакль и даёт импульс актёрской фантазии. Даже если на каком-то спектакле что-то со мной не так, стоит зазвучать музыке — и всё налаживается. Я ощущаю её прямо на физическом уровне — как укол.

Мы с ним общаемся и вне работы. Он — наш человек, абсолютно театральный, домашний. В Фаустасе подкупает его простота, душевность: чем гениальнее человек, тем он проще. Конечно, лучше всех его понимает Римас. На репетициях он проходит одну и ту же сцену с разной музыкой: «Дайте колокола. Нет, давайте скрипку». Определяет, какой музыкальный фрагмент подойдёт той или иной сцене, исходит из конкретной ситуации. Идёт настоящий живой процесс.

Иногда во время репетиций Фаустас что-то советует. Его замечания всегда очень конкретные, чёткие, можно сказать, режиссёрские. Я к ним прислушиваюсь, это настоящая помощь. Всё сразу становится яснее. Например, про «Минетти» он говорил: «Ты хочешь всё усложнить, что-то себе надумал, два-три подтекста, а ты сделай всё проще». Он всегда зовёт к простоте. И музыка его, с одной стороны, сложная, а с другой — очень простая. Она бьёт в твой душевный центр и вскрывает эмоции. Красивый роман у актёра с его музыкой, безграничной и глубокой.

**Владимир Симонов
и Мария Волкова
в спектакле Театра
им. Евг. Вахтангова
«Минетти» по пьесе
Т. Бернхарда.
Реж. Римас Туминас.
Фото Валерия Мясникова.
2015**



Вот что удивительно — некоторые спектакли мы играем по десять лет, естественно, в них что-то меняется, какие-то вещи отмирают, нужно искать и вносить что-то новое, но музыка-то всегда та же самая, что была. Не в новой аранжировке, не в другом исполнении, не громче, не тише — точь-в-точь такая, как на премьере. А действует она по-прежнему сильно, что естественно для великого произведения. Ведь невозможно наслушаться 40-й симфонией Моцарта. Музыка Латенаса изменяется то ли вместе с миром, то ли сама по себе. Не может такого быть, что сегодня она не подействует. Она не зажимает актёра, не закупоривает, не держит в каких-то рамках, напротив, даёт возможность импровизировать, фантазировать. Иначе бы она актёрам надоела. Нет, музыка Фаустаса ведёт к свободе творчества и всякий раз ведёт тебя другим путем.

Музыка Фаустаса, как фея, она обнимает каждую сцену, помогает ей. Она приводит спектакль к гармонии.

Алексей КУЗНЕЦОВ

Латенас — книга, которая с одной стороны уже основательно зачитана, а с другой стороны эта книга, в которой ещё много непрочитанного.

Несмотря на уже существующее талантливейшее содержание, лучшие её страницы ещё будут написаны. В этом абсолютно убеждены все, кто знаком с его поразительным творчеством, и все, кто имел счастливую возможность работать с его музыкальными дарами. И вообще, когда звучит его имя — Фаустас, хочется мыслить только высокими категориями.

*Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать;
[...]
Все предалась бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.*

Это сказано Пушкиным и о Латенасе! Ведь жрецы служат верой и правдой своему культу (Культуре)! Именно так делает и наш композитор! Он не только композитор в широком понимании этого слова, он ещё и театральный композитор. А тут существует особая специфика, которая порождает определенные ограничения — зависимость от драматического материала и от взгляда режиссёра на этот материал. Но Латенас с необыкновенной лёгкостью и непринужденностью преодолевает эти ограничения и зависимости. Будь то шекспировская необузданность или пушкинская прозрачность. На всё у него есть Латеновский ответ!

Знакомство с ним и его творчеством большая Радость! И ещё раз Пушкин:

*Одной любви музыка уступает,
Но и любовь — мелодия!*

Анна ДУБРОВСКАЯ

Музыка как спасательный круг

Музыка этого композитора для артиста — как спасательный круг. Я не хочу эту музыку ни хвалить, ни говорить о ней возвышенными словами. В ней очень ясно и понятно можно разглядеть, прочитать суть образа. И не только его, но и темы — персонажа, спектакля, той или другой сцены... Такая музыка очень помогает.



Она помогает с самого начала работы над спектаклем, и потом, когда уже играешь. Например, если при постановке «Дяди Вани» я чего-то не понимала в исканиях режиссёра, ибо работала с ним впервые (а у него, как известно, самобытная эстетика и практика), в такие моменты всегда помогала музыка.

Она приплывала, как спасательный круг. Музыка раскрывается образ спектакля, он такой ёмкий, такой понятный... Не просто настроение, а именно образ. Его существо. Это трудно объяснить словами. Как наитие — очень всё ясно, но словами не скажешь.

Кроме того, музыка Фаустаса красива, невероятно эмоциональна, богата полифонией смыслов. И если ты умеешь слушать, именно в такой полифонической музыке ты — актёр — можешь для себя выделить один голос, и, когда, кажется, ты уже тонешь, за него цепляешься, как за соломинку. Может казаться, что надежды нет, но музыка всё спасает.

10.11.2012

Человек с внятным голосом

Фаустас Латенас — один из ближайших сподвижников Римаса Туминаса, с которым он советуется не только о музыке, но и по всем художественным вопросам. Я много раз слышал, как они с Римасом обсуждают репертуарную политику. Фаустас для нас больше чем композитор, потому что у него есть опыт руководства театром, он был генеральным директором Национального драматического театра Литвы. Он понимает особенности и проблемы культурной институции, которой нужно развиваться; понимает, что театру нужно жанровое разнообразие, что мы работаем для людей, должны привлекать, увлекать зрителей и формировать их взгляды.

Именно он инициировал замену звукотехнического комплекса в Большом зале Театра им. Вахтангова. Мы обсуждали этот вопрос и он сказал, что никогда не вмешивается в финансовые дела, но тут просит купить максимально хорошее оборудование. Я ответил, что «максимально хорошее» стоит не сто и не тысячу, а несколько десятков тысяч евро. Он ответил: «Поверь, я знаю это оборудование, видел его в Европе, в Москве ещё такого нет, мы будем с тобой первыми». Эта фраза меня задела, и мы вложили сумасшедшие деньги в звукотехнический комплекс. Это стало для нас качественным прорывом в оформлении спектаклей. Все, кто к нам приезжает, могут оценить, какое качественное и высокопрофессиональное оборудование стоит на сцене. Фаустас вообще умеет вложить серьезную мысль в одну-две фразы, несколькими словами убедить. И меня тогда убедил в том, что не нужно экономить 70 тысяч евро, потому что через три года наша техника полностью устареет. Фаустас дает очень точные ориентиры по звучанию, по частоте звука. Я ему за это очень признателен. И он, конечно же, — за сдержанную культуру, которая есть в нём самом и которую он нам передаёт. Человек он очень скромный, с тихим, но внятным голосом.

В прошлом сезоне на Новой сцене театра прошёл творческий вечер Латенаса. В концерте звучали его сочинения для струнного квартета, для скрипки и фортепиано, для виолончели и фортепиано. Произведения исполнили Индре Байкштите (фортепиано), Рута Липинайтите (скрипка), Давид Герингас (виолончель) и струнный квартет «Art Vio». Придумали этот вечер мы с Римасом, но он рассчитывал на Московскую консерваторию, а я считал, что лучше сделать это у нас. Я поговорил с Фаустасом, ему затея понравилась, но он понимал, что для театра она очень затратна, взял на себя переговоры с музыкантами и с маэстро Давидом Герингасом, объяснил им, что это не фестиваль, не концерт в филармонии, а театральная некоммерческая инициатива. Литовские коллеги назвали разумные суммы, и я договорился с ними о таких гонорах, которые мы могли заплатить. Вроде, академическая музыка — не наше поле деятельности, и аудитория совсем другая, но все 300 билетов были проданы аж за две недели до концерта. Это безусловное свидетельство огромной любви наших зрителей к человеку, который пишет музыку для спектаклей Туминаса. Фаустаса буквально завалили цветами. Он, наверное, ощущал себя как «звезда» шоу-бизнеса: мало кто из наших артистов получает такие букеты, как Латенас на вечере серьезной музыки.

Музыка Латенаса в меня попадает абсолютно, его мелодии кружатся в голове. Когда открывается новый сезон, снова — после двухмесячного перерыва — звучит магическая труба в «Дяде Ване» или французская песенка из «Евгения Онегина», сердце начинает биться, и думаешь, как же это чудесно!

Когда вы заинтересовались музыкой Фаустаса Латенаса?

Это было на спектакле «Питер Пэн» (1976), поставленном светлой памяти Иреной Бучене. Сигитас Рачкис играл главную роль. Спектакль был чудесный. А Фаустас ходил как-то криво, быстро ходил, за ним было не поспеть, — всё он шёл куда-то, а вот куда? Шёл и шёл. Я думал: а когда же он пишет? Он — с этим своим одиночеством — шёл всё куда-то и шёл. Это был краткий эпизод. Потом я уехал в Москву учиться. По возвращении мы опять встретились. Тогда в Молодёжном театре уже ставили Эймунтас Някрошюс, Адомас Яцовскис, Фаустас Латенас.

Это были те времена, когда Саулюс Шальтянис с Някрошюсом заходили побранить меня: «Ты чего там делаешь в этом Академическом театре? Хорошо тебе там, удобно?!» Безусловно, я завидовал тому, что происходило тогда в Молодёжном театре. Едва в Академическом кончался спектакль, я бежал в Молодёжный; знал, что там, в кафе, не расходятся, спорят... И актёры, и Тамулявичюте, и Яцовскис, и Фаустас, и Някрошюс, — все сидели и обсуждали театральные дела. Мне там было хорошо, я думал: почему в Академическом ничего такого нет? А Фаустас был помощником и Тамулявичюте, и Някрошюсу.

Уже тогда Фаустас был театральным светилом. Все, окружавшие его — режиссёры, художники — это понимали. Все его толкали вперёд... Фаустас был очень восприимчив. Будучи сам очень музыкален, Някрошюс услышал те исходящие от Фаустаса звуки, которые превращались в мелодию, тему спектакля. Эти звуки создавали полифонию.

Меня он всё время звал в Молодёжный театр. Но рядом со мной уже был Рачкис, группа других людей, которые тоже жаждали чего-то нового. У нас не было цели создать отдельный театр. Но, когда мы обосновались в Малом зале, с тех пор с Фаустасом больше не расставались.

Недавно я прочитал одну мысль, что человек свободен лишь тогда, когда может признать другого и ему поклониться. Этого чувства я словно бы стыдился, так себя ограничивая, но внутренне всегда хотелось признать, поклониться произведениям искусства. А музыку Фаустаса ты мог отличить сразу, когда попадал на спектакль другого режиссёра.

Когда я перенял у Ванцявичюса актёрский курс, пришёл Фаустас и попросился изучать режиссуру вместе с этими студентами. Думаю, сегодня он был бы одним из талантливейших режиссёров Литвы. Но в те времена было невозможно изучать параллельно две специальности, — тем более режиссуру. Сегодня это даже трудно себе представить. Я пускал его на репетиции.

Фаустас писал музыку для всех режиссёров. И это он делал не ради денег. Он был всем нужен, да ему и самому было интересно. Возможно, это кого-то и злило, но Фаустаса занимало только творчество. А замыслы стать режиссёром — это доказательство его силы. Наблюдая за репетициями, Фаустас мне нашёптывал некоторые сцены. Его замечания — минималистские, но очень точные. Несколькими парадоксально смешными деталями он обозначал суть. Я слушал и смеялся, потому что ставил «серьёзный», «драматичный» спектакль, не вдаваясь в детали, в мелочи, которые могли бы украсить, лучше раскрыть человека... А Фаустасу было важно именно раскрыть. Я изумлялся, видя, как он великолепно воспринимает человека.

Что-то было сохранено из детства. Мы в том детстве выросли, сдружились. Замеченные им детали — о человеке, о жизни, о разных ситуациях — всегда яркие. Фаустас всегда обращает внимание на драматические коллизии, а в этом драматизме он учит меня обнаружить и раскрывать юмор, парадоксальные несоответствия — по принципу монтажа.

Я просил, чтобы Фаустас дал немного рабочей музыки — классики, арий, отдельных вещей. Просил Шумана, Шопена, Баха или Вивальди, который всегда очень мне нравился, но он как-то иронически на всё это смотрел. Он любит Прокофьева, считает его гением фортепианной музыки.

Раньше в Вильнюсе баров было немного. Но если мы куда заходили — а к нам присоединялись Эрлицкас, Бразюнас, светлой памяти Кукулас — то надолго заживались. Я тогда жил в Виршулишкес, где был пивной киоск с замызганными окнами. И в него вмещалось, наверное, всего человек десять, и там всегда не хватало кружек. Пиво наливали в какие-то стаканы, в пакеты, в кульки... И надо было успевать, пока бумага не намокла.

Запомнился один эпизод. Фаустас жил или не жил то с одной, то с другой женой... А я всегда был должен возвращаться вовремя. Я ему толкую, что надо идти

домой. А он молчит и от этого пива делается всё мрачнее, что-то мычит про себя, бурчит... Сидим как-то раз, и я понимаю, что пора домой. Вышел из киоска и зачем-то обернулся. И я сквозь это немытое стекло разглядел печальные глаза Фаустаса. Так стало жалко, что я решил вернуться. Оставить его одного в таком откровенном одиночестве было невозможно. Фаустас никогда не выдавал свою боль, никак её не выражал, а драматически себя поедал, мучил, осуждал. Но эта музыка, эта его тема — она была постоянно. Находясь рядом, я чувствовал, что в нём что-то звучит, что-то, всё не находящее воплощения.

Когда ставим спектакль, Фаустас приносит мне диски, звуки, темы, фоны... Я злюсь на него, ругаюсь, что валит на меня столько всего. Но после репетиций он берёт и конструирует отдельные сцены. Мы оба понимаем, что монтируем спектакль. Не зря актёры, даже из Москвы, удивляются, что мы не делаем кино. Актёрам мы так рассказываем, так представляем сцены — как в киномонтаже. Фаустас — мастер монтажа.

Я заметил, как на моих спектаклях звучит музыка, — так же и у Някрошюса.нас не просто убедили, — мы сами уверились, что без мелодических звуков, без их фона спектакль делать невозможно.

У вас в театре музыка Латенаса служит для обретения наиболее активной драматургии спектакля. Интересно, что художников, хоть и нечасто, вы меняете, а с Фаустасом работаете постоянно.

Иногда хочется убить и Фаустаса, и Адомаса, отречься от них, не ныть, не ворчать, что их волнуют лишь удобства. А иногда вижу, что дело скорее во мне.

Когда мы с Фаустасом говорим о замысле, хотя мы друзья и хорошо понимаем друг друга, я иной раз стыжусь, как будто то, что я хочу сделать и рассказать, — неважно, несущественно. Тогда молчим оба... много этого молчания... Потом всё выправляется. Начинаем примеривать, какую тему можно максимально драматизировать. И где предел драматизма? Фаустаса я мучаю вопросами и сомнениями: «Не та тема! Какой должен быть звук, какой тембр?» После долгой тишины чуть кивнёт головой, и ясно: он что-то задумал. И оказывается, что идут в дело только нестыкуемые вещи, о которых мы говорим и которые слушаем. Потом замечаешь, что музыка точно характеризует и самого персонажа: его пластику, походку, манеры. О многом я заранее волнуюсь, но в итоге получается всё как надо, потому что Фаустас обладает редким даром проникновения в суть, а его музыка — надёжная, плотная, яркая ткань. Я часто не слышу, что он предлагает, я хочу эффектов, а он подсовывает боль, глубину, тихую силу... Он практически ставит спектакль, как и я. Как это можно — поставить музыку?!

Римас Туминас,
Фаустас Латенас,
Адомас Яцовскис
на фоне декораций
спектакля «Улыбнись
нам, Господи» по
прозе Г. Кановича
в Вильнюсском
Малом театре.
Фото Александраса
Шекштяле. 1994



Для меня очень важна атмосфера спектакля. Она — дыхание действия. Паузы — итог действия. Часто я даже прошу, чтобы актёры ушли, — хочу проверить декорации, освещение и музыку. Музыка звучит, а ты смотришь...

Тогда я могу точно сказать, та ли музыка, те ли декорации. Яцовскис обычно говорит просто: «Я ведь не хочу мешать режиссёру, художника не должно быть». Я в ответ: «Меня тоже не должно быть, поскольку спектакль должен состояться не как постановка режиссёра и не как актёрская игра, Фаустаса тоже не должно быть, и тогда кто в итоге? Что нам остаётся?» Молчим. Нам остаётся истина и красота. А я поднимаю панику: где она, эта истина, где?.. Молчание. Но приходят актёры, и всё «портят».

Фаустас повторяет: «Я не для актёров пишу. Я пишу разные темы. Пишу для спектакля». Спрашиваю: «А мне это слышать можно или нет?» Вздыхает:

«Если слух есть, — можно, а если нет — старайся услышать. Ты — рядом, как люди рядом, как жизнь рядом, чужие судьбы рядом...»

Полифонизм — его принцип. Мы друг у друга учимся. Иногда я думаю, что нужно кого-то поменять (композитора, художника), но всё время возвращаюсь к Фаустасу. Не знаю, почему. Возможно, это слабость, возможно — так удобнее, практичнее, понятнее?

Вы себе не представляете диалогов Фаустаса и Адомаса, когда мы бываем втроем. Как красивы и дружелюбны их издевательства. Фаустас насмехается над оформлением: «Что это у тебя за декорация?! Что мне писать, когда декораций нет?.. Как-ких-то стен понастроил... Моя музыка не будет звучать...» Адомас парирует: «Тебе легко: открываешь ящик, достаёшь диск, приносишь. У тебя всё давно написано, лет на десять вперёд... Тебе легко...» Хорошо ещё, меня не задирают. Я только слушаю, иногда слово вставлю. В них много поэзии. Когда столько драматизма, столько потерь, мне нужна поэзия, свет... и они тоскуют по тому же самому, но признаться не хотят, не хотят выглядеть сентиментальными. А я говорю, что не боюсь сентиментальности, и прошу мне дать сантиментов, романтики, а потом из всего этого мы будем делать драму.

Вы знаете концертную музыку Латенаса?

Да. Из симфонических этюдов я иногда прошу какой-нибудь фрагмент для того или другого спектакля. Хотя эта музыка очень серьёзна, в ней неминуемо присутствует клоунада. Она такая сюрреалистическая, хотя и цельная.

В Литве Латенас ярчайшим образом воплотил понятие «театр композитора».

Для театра писать очень трудно. Трудно раскрыть тему. Фаустас — хирург, который пересаживает сердца, чистит аорты, делает опасные операции.

Каков Латенас в спектаклях других режиссёров?

Думаю, он очень хорошо понимает Эймунтаса Някрошюса и меня. У других я обнаруживаю отголоски Фаустаса. Не знаю — это хорошо или плохо. Я сам себя растил, кое-что заимствуя (у Анатолия Эфроса или Юрия Любимова). Это неизбежно, не надо этого бояться.

Ещё учась в институте, я репетировал как Эфрос, ходил как Эфрос, иногда — как Иннокентий Смоктуновский, такой загадочный и спокойный... Так и Фаустас. Все мечутся, тратят эмоции, а Фаустас спокойно: «Тут тише, тут громче, а тут нужен удар — здесь акцент должен быть». Фаустас воспринимает материал глубоко — он пьесу

наизусть знает. Иногда даже кажется, что лучше, чем я. Я материал прочитываю, ощущаю его, а потом уже мне неважно, не хочу его повторять, хочу только знать, что после чего. А Фаустас постоянно напоминает ход пьесы. Он стремится к точности.

Думаю, Фаустас был бы хорошим министром финансов. Музыка — это ноты, эти музыкальные шрифты, цифры... А министр культуры — наверное, он был бы ещё лучше... Он понимает не только театр, музыку, живопись, но и всю структуру литовской культурной жизни.

Вы создали Вильнюсский Малый театр. Латенас всегда был рядом. Как всё происходило?

Мы понимали — надо держаться. Понравимся ли, нет ли, но от принципов не отступим. Многие ушли в разного рода увеселения. Мы не думали о коммерческих составляющих театра, успехах и неудачах. Мы только смотрели на судьбу человека, на жизненные явления. Только это старались анализировать. А там уже находили и юмор, и парадоксы. И всему этому мы остались верны. Этот жизненный, смертный нерв, которым необходимо делиться со зрителем, мы тянули все вместе. С Фаустасом мы отлично понимали друг друга. Возможно, вслух не декларировали, нам казалось, что это делать не надо, но многое предчувствовали почти синхронно. Мы стремились уберечь театр от мерзости, от цинизма, от нигилизма, от насмешничества...

Перед постановкой «Евгения Онегина» я ещё раз перечитал статью Достоевского об этом романе. Он так характеризует главного героя: живёт в своей стране, но в чём-то её подозревает, живёт у себя на родине и не верит в неё. У Фаустаса есть определённый цинизм, ирония, некоторая замкнутость и при этом он поражает неизменной преданностью. Создавая Малый театр, мы с Фаустасом всё время работали вместе. Понятно, этот театр делали и другие.

А как принимает Латенаса Москва?

Его просто обожают. Как и Адомаса Яцовскиса. Недаром Фаустасу была присуждена Международная премия Станиславского. Поначалу на него, как и на всех нас, смотрели насторожённо, с недоверием, думали, что я своего дружка призраиваю. Теперь уже и Москва распробовала Фаустаса, его приглашают и другие режиссёры. К нему проявляют огромную любовь. А я радуюсь, что притащил с собой не просто друга.

Быть похожим на музыку

Однажды я услышал от Фаустаса Латенаса признание, которое сразило меня наповал. Он заявил, что не понимает: почему в опере все герои поют, и никто «по нормальному» не разговаривает. Когда такое слышишь от ребенка, в первый раз пришедшего в театр, звучит мило и трогательно. Когда так говорит известный музыкант и композитор, несколько десятилетий работающий в театре, впору задуматься.

Нарочито-насмешливое «непонимание» оперы объясняется просто: Фаустасу не нужны условности жанра. Один музыковед недавно сказал в беседе: «время Оперы Ивановны кончилось, наступило время музыкального театра». Фаустас тоже посмеивается над «Оперой Ивановной». Он работает только в «драматическом» театре, при этом почти все спектакли с его участием становятся «музыкальными» в самом точном смысле этого слова.

Что такое «музыкальность» в театре по Латенасу? На этот вопрос точнее всего ответил Михаил Чехов: «Всякое искусство стремится быть похожим на музыку». Фаустас работает с теми режиссёрами (имею в виду в первую очередь Туминаса и Някрошюса), которые способны вместе с ним сделать «похожими на музыку» все важнейшие элементы сценического действия, так что потом их удобнее всего описывать терминами: композиция, ритм, контрапункт, музыкальный монолог, хор, кульминация, главная и побочная партии, рондо, fuga и т. д.

Иногда говорят, что в театре музыка может быть повествовательная (рассказывает истории), иллюстративная (рисует музыкальные картины, выявляя смысл слов и действий), абсолютная (сосредоточена только на собственных смыслах и не нуждается ни в чем, чтобы себя оправдать).

Латенас прекрасно справляется с любой из этих задач. Пример повествовательной музыки — переработка «Французской песенки» Чайковского (в «Евгении Онегине»

Туминаса); иллюстративной — фанфарная тема торжества «судьбы», сопровождаемая густым дыханием и оглушительным биением сердца гигантского зверя (в «Царе Эдипе» Туминаса); музыки абсолютной — хор «Miserere» (в спектаклях Някрошюса и Туминаса), струнный квартет № 2 «Светлой памяти» (в «Дяде Ване» Туминаса) и т. д. Разумеется, есть примеры, когда эти задачи невозможно разделить: тема Иокасты в «Эдипе» и рассказывает историю её жизни, и выявляет состояние её души...

Такое сочетание повествовательности, иллюстративности и абсолютного звучания заставляет зрителя думать музыкально, «дирижирует» его восприятием. Он начинает мыслить категориями целостности, обостряются его чувства, просыпается воображение: он принимает каждый звук, движение, свет как часть единой партитуры. Когда Эдип Виктора Добронравова бросает яростную фразу «Благие мне советы надоели!», на последнем слове мощно вступает тема судьбы, именно она превращает всю мизансцену в глубокий символ: маленький человек в белом, стоящий сверху на гигантском, темном катке «машины судьбы» (сценография А. Яцовскиса), принимает решения в состоянии ярости, и его одинокий, беспомощный выкрик вдруг подхватывает голос иного порядка, наполняющий весь космос. Оказывается, когда играешь тему судьбы на своей собственной маленькой лире, даже мизинцем можно, вместо струны, тронуть гигантский нерв мироздания.

Чтобы проверить, насколько глубоко воздействовал спектакль, надо припомнить его через несколько дней. Есть постановки, от которых остаются только немые «картинки»: цвета, силуэты, выражения лиц, вещи, костюмы, свет в пространстве. Иные спектакли кричат о себе со сцены так громко и просятся в глаза так настойчиво, что зритель глохнет и слепнет, но в памяти ненадолго сохраняется лишь короткая вспышка.

Спектакли, в которых работал Латенас, обязательно звучат в памяти его мелодиями, углубляя смыслы и образы, соединяя их с личным переживанием. Такова абсолютная власть музыки в театре; этой власти Фаустас безраздельно подчиняется и поэтому так умело использует.

После одного из спектаклей в Вахтанговском театре мне захотелось перефразировать Михаила Чехова: «Даже память стремится быть похожей на музыку».

Евгения

КРЕГЖДЕ

Так уж сложилось, что во всех спектаклях, где я играю, звучит музыка Фаустаса Латенаса. И не только у Римаса Туминаса, но и у других режиссёров — Юрия Бутусова, Павла Сафонова. Мы с его музыкой преследуем друг друга, и я этому рада. Это наш общий путь. Мы попутчицы. Вот я, по сути, иду этим путём, когда делаю роли, спектакли. Для меня он означает отдельный мир, даже не человека, не персонаж, а природу, солнце, ветер... Музыка Фаустаса — это определённые условия, атмосфера, которая не только помогает (это привычно), но звучит контрапунктом и сражается с тобой. Кроме того, всё направлено к тому, чтобы до зрителя дошли мысли, история, которую мы хотим рассказать.

Фаустас прикасается к определённым духовным вибрациям, к определённым нотам, которые скрыты, о которых я даже не знала, не подозревала об их существовании. Интересно: я давно играю в спектаклях, где звучит его музыка, и каждый раз понимаю, что в разных мелодиях обретаю мелодию своей души. Например, одна может меня волновать целых полгода, но потом я вдруг открываю новые горизонты иной мелодии, и они меня вдохновляют на новое творческое проявление, потрясают душу.

Фаустас Латенас, с одной стороны, это очень определённый человек, с другой стороны, его музыка сродни общей молитве, которую все понимают, и которая всех греет. Мне не кажется, что он пишет для кого-то конкретно. Это — песня всей жизни. Эти мелодии звучат в моей голове, они со мной вместе идут по жизни.

Фаустас никогда не переживает, не старается угодить. Он и в жизни такой — никому не желает нравиться. А эффект — обратный.

Как-то мы с Фаустасом сидели на одном из вечеров Вахтанговского театра; звучал вальс Хачатуряна, посвящённый актрисе Алле Казанской. Поскольку мы попили вино, то и беседовали немного шутя. Я говорю: «Ты мне друг, а мне пока что не посвятил никакой музыки». Ещё я напомнила, что неплохо бы успеть до моей

кончины. Вместе посмеялись. А через две-три недели Фаустас через нашего звукооператора передал мне письмо с припиской: «Эта мелодия — для ласточки [на литовском фамилия актрисы Крегжде (Kregždė) значит «ласточка», — прим. пер.]. Это была босса-нова «Белый еврей». Фаустас сказал, что когда-нибудь мы услышим её в новом спектакле.

Я получила невероятную босса-нову: трагическую, светлую, неповторимую, но меня зацепило название. Почему «Белый еврей»? Я подумала: как это будет выглядеть, если я кому-нибудь скажу: «Мне посвящена мелодия, которая называется «Белый еврей». При встрече я, конечно, поблагодарила Фаустаса за то, что теперь могу гордиться: я не зря прожила жизнь, — но, естественно, спросила, что это за название. Фаустас объяснил, что я дурочка, ничего не соображаю: «белыми евреями» называют тех людей, которых во время войны постигла участь евреев. Оказывается, в тот момент, когда режиссёр переживал сложный период в Москве, я была рядом, старалась поддержать его. Поэтому теперь я особо горда званием «Белый еврей». Кроме того, эта музыка была включена в спектакль Юрия Бутусова — шекспировскую «Меру за меру» и стала заглавной мелодией Изабеллы, героини, которую я играю. Это так греет мне душу! Когда мы ставили спектакль, я принесла эту музыку режиссёру, и он попросил у меня разрешения использовать её. И я, понятное дело, гордо промолвила: «Ну, да, конечно».

09.11.2012

Екатерина КРАМЗИНА

Я познакомилась с Фаустасом, когда мы работали над спектаклем «Евгений Онегин». Так получилось, что я начала репетировать не сразу, и очень хорошо помню тот день, когда пришла. Репетировали сцену «Именины Татьяны». Были какие-то пробы, песни актёров, замечания Римаса Владимировича. А потом он сказал человеку, который отвечает за звук: «Дайте тему Татьяны!». И вот зазвучала она... эта тема. Мне кажется, я тогда провалилась во времени. Всё внутри сжалось. Я сидела в зале и чувствовала, что если и есть на свете Тема Татьяны — то именно эта музыка. И никакая другая!

У моего персонажа в «Евгении Онегине» нет слов, есть пиджак, странная пластика и взъерошенные волосы и... домра. Почти весь спектакль я на ней играю. У Пушкина этого персонажа вообще нет. Мы его сочиняли все вместе. И Фаустас давал мне очень точные подсказки. Средствами музыки он помог мне создать образ. Это стало для меня открытием. Если Фаустас смотрит спектакль, он всегда говорит мне: «Спасибо музыканту!»

И спина моя выпрямляется, и я думаю, что я — важная часть чего-то великого.



Юрий
КРАСКОВ

Римас Туминас,
Фаустас Латенас,
Адомас Яцовскис
на фоне декораций
спектакля «Улыбнись
нам, Господи» по
прозе Г. Кановича
в Театре им. Евг.
Вахтангова.
Фото Валерия
Мясникова. 2014



Фаустас Латенас и Адомас Яцовскис обычно ходят вдвоём. Хотя они люди не компанейские, все их любят. Иначе и быть не может, тем более, что музыку Фаустаса принимают все. Он постоянно следит за репетициями, он очень важен для Туминаса.

Если бы понадобилась карикатура в журнал «Крокодил», мог бы получиться такой трёхглавый дракон: в центре — голова Туминаса, а по бокам — головы Латенаса и Яцовскиса. Хотя они и разные, а дышат одним воздухом.

ИЗ ПРЕССЫ

Вида Бакутите КОМПОЗИТОР СПЕКТАКЛЯ

Драматический театр требует всё большей универсальности. Это касается и театрального композитора, который должен руководствоваться «шестым чувством» — чувством сцены. Музыка, транспонируемая в сферу иных искусств, модифицируется, обретает новое качество, во имя которого композитору часто приходится «умирать» в гуще спектакля, так же, как режиссёр «умирает в актёре». Поэтому иногда суждено забыть, что ты музыкант, и вместе с тем твой долг — им остаться. Мы ещё мало говорим об этой, всё более «механизируемой» (в контексте других музыкальных жанров) области творчества. А ведь композитор отвечает за спектакль, как и за любой иной опус.

По приглашению литовских театров наши композиторы испытывают своё «шестое чувство», но тех, кто регулярно контактирует с магией театра, не так уж много. В панораме последних лет количеством и качеством импонирует музыка Фаустаса Латенаса для драматического театра.

В спектаклях Ф. Латенаса творчество затрагивает разные функции театральной музыки, но всегда знает одну цель — помочь режиссёру и актёрам раскрыть главную идею произведения. Это чаще всего совершается лаконично, что и требуется, я полагаю, современному театру.

Остановлюсь на нескольких последних спектаклях, различных по стилю и жанру; представляется, они наилучшим образом показывают, как использует композитор палитру музыкальных решений спектакля.

Соловушка

С 1980 г. работая заведующим музыкальной частью кукольного театра «Леле», Ф. Латенас располагает редкой возможностью познакомиться со спецификой театра этого рода, где музыка — особо важное средство выразительности. Музыка «Соловухи» функциональна, но средства — не слишком сложны. Специфический колорит спектаклю

придают тембры синтезатора, согретые звучанием восточных инструментов, колокольцев и человеческого голоса, иногда слышится звукоряд, характерный для китайской пентафоники, сдержанно жалобная интонация. И этого достаточно.

Музыка выделяет двух соловушек — живого и искусственного (оба они — куклы): одна мелодия лирическая, эмоциональная, живая, другая — красивая, но холодная, стерильная, словно воссозданная винтиками некоего механизма. Музыкальная характеристика соловья уравнивает и перевешивает визуально большого императора. Одна из ярчайших сцен (в плане настроения и ритма) — шествие толпы придворных, ищущих Соловушку. Резкая, гротескная музыка рисует комически inferнальный образ — тупость и фанатизм толпы, слепой страх перед владыкой, а заодно раскрывает издевательское, насмешливое отношение режиссёра, да и самого композитора к этой сцене.

В «Соловушке» Ф. Латенас скупыми средствами создаёт опору для каркаса спектакля, без которой тот бы рухнул. Имею в виду финальную сцену. В ней нет всё объясняющих последних слов из сказки Х. К. Андерсена «Добрый день!», которые произносит Император слугам, пришедшим поглазеть на него мёртвого и опешившим при виде него — живого и здорового. Без музыки осталось бы неясно, жив Император или мёртв: цветы прилеплять можно и к истукану, которого так напоминает скульптурное изображение Императора в последней сцене (где он сбрасывает одежду). Но звучит песнь Соловушки, утверждающая жизнь, красоту, согласие, неумолимую силу таланта, целительную мощь искусства.

Гарольд и Мод

Это исполненный лирики спектакль *da camera*. Вечное обаяние женственности, сияние чистой души ещё более усиливаются их очевидным противопоставлением занудному мещанскому окружению Гарольда, из которого героя вырывает Мод.

В этом спектакле музыка трактуется вполне традиционно, но этого потребовала общая стилистики постановки. Работа композитора ограничилась характеристиками двух различных миров — Мод и не Мод, — а также созданием определённого сценического образа, как бы в дополнение к лаконичной сценографии. Наиболее удачны страницы музыкальных партитур «Гарольда и Мод» (если возможно их взвесить по отдельности) — это воплощение идиотской боязни своей среды: «что люди скажут». Тут мы снова слышим Ф. Латенаса — мастера острой сатиры, гротеска, буффонады. Стихию примитивизма выпукло характеризует твистовая ритмическая фигура, подчёркнуто неуверенно повторяемая якобы начинающим «музыкантом». Бессвязная, алогичная цепочка звуков сопровождает появление представителя ещё

одной социальной прослойки — «представителя власти», как бы подчёркивающая, что «наводя порядок», на самом деле он разрушает гармонию.

Как антипод этому миру звучит музыка Мод-Любви-Вечности (так я её условно называю). Её составляют несколько тем, которые, переплетаясь и дополняя друг друга, сливаются в почти самостоятельную драматургическую линию. Одна тема — песенка Мод — даёт актёру возможность варьировать эмоциональные состояния: первый раз исполняемая Н. Гяльжините мягко, игриво — и ломко, прерывающимся голосом умирающей в последней сцене, она создаёт эмоционально-психологический фон роли в конкретной ситуации сценического действия.

Другая тема — Вечности, сопровождающая мир Мод, — словно акцентирует всё то, что неистребимо: мудрость и жизненную силу (сцена посадки дерева), звёзды и море (Гарольд и Мод на дереве).

Как лейтмотив всего спектакля звучит тема Любви. Сначала, словно аллюзия возникающего чувства, она тихо слышится при первом посещении Гарольдом дома Мод. Её модифицированная фраза дополняет сцену мытья рук, продолжаясь позднее песенкой Мод (но тут уже тревожно звучат и роковые колокола утраты). [...]

И дольше века длится день

Это чуть ли не лучший образец музыки Ф. Латенаса для драматического театра, когда композиторский труд будто вплавлен в ткань спектакля. Звуковой элемент здесь настолько стилистически родствен другим компонентам спектакля, что, кажется, та же авторская рука написала эту партитуру музыкальных и немзыкальных звуков, которую, кроме собственно музыки, составляет бряцание вёдер, звон стекла, пыхтение поезда, гул самолётов и ракет. Даже скрипящие в тишине башмаки Едигея «играют» ритмическую фигуру его походки; и тишина (когда Едигей говорит надгробную речь или когда в одиночку хоронит Казангапа) обретает звук, когда замирает то тихий, то грозный гул, сопровождающий почти весь спектакль.

Музыка в «И дольше века...» — это словно озвученная душа спектакля. «Чистой» музыки (с конкретной мелодической линией) тут немного, зато она очень действенна и расставляет необходимые акценты. Композитор смело распоряжается расхожей мелодией «Сулико», используя её возможную двусмысленность. Ставшая банальной ввиду своей популярности, тут она звучит оригинально, придавая конкретной сцене необходимый цвет. Едва слышимая в самом начале спектакля прерывистая мелодия аккордеона словно предупреждает: неважно, что у героев казахские имена, речь пойдёт

об общечеловеческом, интернациональном. «Сулико» создаёт особое настроение, когда пронзительно звучит в сцене смерти Сталина; гармонизированная диатонально на фоне атональных звуков всего спектакля, она выполняет роль своеобразного гимна.

Тихая «Сулико» — это ещё и тема незамысловатой, проникновенно чистой любви Едигея, когда, согретая добротой его сердца, Зарипа вытирает слёзы своему спасителю. «Сулико» — это тема утраты, звучащая при отъезде Зарипы, это и тема родного дома, её иногда сопровождает фраза из разговора мужчин или какой-нибудь песни, звон стаканов (в этом смысле «Сулико» — словно музыкальная аллегория задушевной «общенациональной вечеринки»). Композитор, многозначно манипулируя одним и тем же материалом, играет в ту же театральную игру, что и режиссёр.

Другая музыкальная фраза, поддержанная секундной интонацией стога (и интервалом болевой терции), звучит еле внятно, и тем придаёт уютную хрупкость ностальгической сцене установки скворечника, но, по мере драматизации действия, в сцене, когда увозят Абуталипа, она потрясает, как полное сдержанной боли рыдание толпы. В конце спектакля, когда Едигей хоронит Казангапа, эта мелодия «подкрадывается», как «лиса» самого Едигея.

Звуковую партитуру спектакля очень специфически окрашивает тибетская обрядовая музыка. Динамично варьируемая, она создаёт практически единый (с небольшими прорывами) звуковой фон спектакля. Это и тихое, но грозное нарастание напряжения, и гул самолётов или ракет, ледящий кровь «хор» фантастических сил, от которого веет некоей волей космического Абсолюта.

Композитор вместе с режиссёром спектакля «И дольше века длится день» говорят на языке аллегорий: намёками, полуфразами. Слушая эту «речь», понимаешь: композитор, словно в тон режиссёру, говорит, что надо осторожно произносить мысли, слова, в особенности — стёршиеся, хорошо знакомые, измаранные нами самими и потому утратившими свой смысл. Музыкальные фразы тут звучат, почти как та же изломанная речь некоторых персонажей, как слова, произносимые с огромным усилием. Вся эта неброская музыкальная ткань, будто тембр инструмента, очень важного для всего оркестра, вплетена в спектакль — в эту, закодированную Э. Някрошюсом (но без труда читаемую) партитуру жизненной симфонии.

Незаменимой краской заливая «холст» Э. Някрошюса, музыка Ф. Латенаса расширяет и без того огромное пространство, которое режиссёр нам щедро предоставил для размышления. Так что не очень важно, сколько и какой музыки звучит в спектакле драматического театра (её может и вовсе не быть), важно — как, когда и почему она звучит.

Аста Пакарклите ФАУСТАС ЛАТЕНАС И ЕГО ПЕЧАЛЬНО ВЕСЁЛОЕ ТВОРЧЕСТВО

Фаустас Латенас принадлежит поколению 50-летних композиторов, когда-то метко названному «новыми романтиками». Рядом с Онуте Нарбутайте, Альгирдасом Мартинайтисом, Видмантасом Бартулисом или Миндаугасом Урбайтисом Фаустас Латенас был подлинный *enfant terrible*, из театральной сферы перенесший в академическую музыку гипертрофированную банальность, иронию и музыкальное хулиганство, на которое высшее профессиональное сообщество всегда смотрело с определённым недоверием. Недавно вышел компакт-диск «Samba lacrimarum», на котором записана значительная часть камерного инструментального творчества этого композитора.

Композиции вы учились у Гиедрюса Купрявичюса и Эдуардаса Бальсиса, которые сочиняли и эстрадную музыку, и музыку для театра и кино. Не они ли вызвали у вас такой сильный интерес к театру?

Не сказал бы, что меня вдохновили именно они. В ту пору музыку для театра писали и другие наши видные композиторы: Кутавичюс, Байорас, Балакаускас. Такая музыка была интересным и нестандартным объектом. Театр притягивает и заражает, будто вирус. Это вроде компьютерной игры, вызывающей сильную зависимость. Не надо забывать и то, что в каждой области успех порождает всё большую заинтересованность.

Театральная музыка мне всегда казалась живительным сквозняком для моего академического творчества. Она была словно островок, на котором позволено выражать самые радикальные, банальные и озорные мысли, ибо на музыку для театра всегда смотрели снисходительнее. Эта приобретённая вольность и небоязнь поиска позволили свободнее взглянуть и на собственное академическое творчество.

А как всё-таки проявлялась эта вольность, что привнесли театральные сквозняки в академическую музыку?

Работа в театре была своеобразной лабораторией — испытанием неслыханных инструментов (синтезатор), пробы или эксперименты с новыми направлениями

(электронная музыка). Пример: созданная в 1983-м «Musa memoria» для магнитной ленты, на которой звучат голоса психбольных, взятые из медицинских пособий. Это был протест против будничного абсурда, псевдоидей, а заодно — проявление скрытого недовольства. Это расценивалось не как творчество, а как «выпендрёж».

Откуда бралась отвага — исполнять подобные вещи публично? Вы не в театре, случайно, этого набрались?

Другими сочинениями, вроде Сонаты для флейты и фортепиано, я стремился повеселить публику, но тогда это было непривычно. Всё равно спровоцировать хохот удалось, как бы люди ни пытались его скрыть или приглушить. Я делал композиции à la Piazzolla, но критики это «списывали» как творческую профанацию. А теперь Пьяцолла очень популярен.

Словом, я был такой гадкий утёнок. Меня долго не хотели принимать в Союз композиторов, поскольку, они говорили, я не сочинил ничего достойного. Пришлось найти три простейшие миниатюры, написанные ещё в годы музыкального училища, и только тогда я был принят.

Музыку для театра и кино вы считаете прикладной музыкой?

Я в этом не уверен. Надо отметить, что сейчас прикладное искусство стало пользоваться успехом. Если в контексте серьёзной академической музыки прикладное искусство кажется легкомысленным и недостаточно «важным», то вполне можно ответить, что формальная академическая музыка пригодна лишь для написания научных работ. Я тоже когда-то высчитывал музыкальные серии на шахматной доске при помощи коня. Если конь прыгает на поле F3 — значит, будет ми третьей октавы, если на D2 — ре второй октавы и т. д. Бывало занятно так играть, однако со временем это оказалось бессмыслицей, потому что такие процессы интересны только для самого сочинителя, а не для слушателя. Это как тренировка или игра с самим собой.

В принципе, что такое прикладная музыка? Это музыка, предназначенная для рекламы или презентаций, музыка, приспособленная для конкретной ситуации, конкретного момента, которая скоро погибает. Музыка для театра и кино нередко становится долгожительницей. Спектакль уже умер, а музыка живёт сама, ибо она «превышает» свой прикладной характер, она — нечто большее, чем просто фон.

Вы автор из когорты «новых романтиков», таких как Нарбутайте, Мартинайтис, Бартулис и Урбайтис. Вы чувствуете связь с ними? Вы себя ощущаете «новым романтиком»?

Да, в определённом смысле я был «новым романтиком». Хотелось, чтобы музыка согревала, будила чувства. Хотя, наверное, я был даже не романтик, а Дон Кихот, я исповедовал особую донкихотскую вольность. У меня не было внутреннего творческого самоконтроля.

Как вы, занимающий ответственные должности, находите время на сочинение музыки?

Если речь об академической музыке — её в моём творчестве всё меньше. Я стремлюсь, чтобы музыка не умолкала, не пропадала понапрасну, а сочинять от фестиваля до фестиваля не хочу. Музыка для театра всё-таки где-нибудь звучит почти ежедневно. И мои творческие амбиции, вроде, удовлетворены.

Меня постоянно удивляет извращённое, укоренившееся, наверное, в глубоко советские времена убеждение, будто профессия композитора обеспечивает средства к существованию. Чтобы сочинять, ты должен быть уже богатым или иметь посторонний источник заработка. Так что мое творчество — это хобби, способ проведения досуга.

Как вы воспринимаете музыку и какой, на ваш взгляд, она должна быть?

Музыка должна нести энергетический заряд. Если от произведения исходит энергия, излучаемая автором, — это прекрасная музыка. А если интеллектуалы хотят мук — пускай мучаются. Говорят, музыку Баха открыли через 100 лет, но ведь её просто не могли не открыть, ибо энергия из неё просто била — била наотмашь.

Вы в своём творчестве нередко стараетесь сочетать музыку и юмор. Это очень сложно?

Это невероятно тяжело. Серьёзных мастеров много больше. Не потому ли, что делать серьёзную музыку легче? Однако меня всегда интересовало музыкальное хулиганство, смех. Только любовь может быть лиричной. Я очень радуюсь, когда удаётся сочинить нечто со смешным звучанием — будь то какие-нибудь вибрации, «кривые» тембры, своеобразные диссонансы, даже банальности или какофонические перегибы. Кстати, гипертрофия чувств в творчестве для меня тоже актуальна; как в социализме: если грустно, это грустно, если хорошо, то уж так хорошо — как только при коммунизме бывает.

«Самая юная» из записей на компакт-диске — «Samba lacrimarum» — родилась почти 20 лет назад, остальным больше тридцати. Как вы сами теперь оцениваете эти композиции?

Оцениваю как слушатель, я в них ничего уже не смог бы пересочинить. Это как отношения родителей и детей. Дети вырастают, и ты их отпускаешь на волю, чтобы дальше уже они сами пробовали выжить. Очень приятно, что эти вещи кому-то нужны. Также радостно, что первый компакт-диск с моей музыкой вышел к 50-летию. Ведь зачем выпускать то, что даже тебе не нужно и что будет пылиться где-нибудь на полке. Если эти вещи были отобраны — значит, они проверены временем и достоверны. Пусть их слушают те, кому осточертела серьёзная академическая музыка, — главное, чтобы исполнителям нравилось её играть.

Во многих произведениях вы используете стилизованные танцевальные ритмы Латинской Америки, которые часто совмещаете с ностальгической, иногда гипертрофированной или иронической мелодией. Но вернёмся к танцевальному ритму, почему он для вас так важен и так часто употребляем?

Возможно, это своеобразный провинциализм. Почему-то литовцам очень нравятся латиноамериканские ритмы: самбы, румбы, ча-ча-ча, им они кажутся очень красивыми.

А если всерьёз, то эта музыка в меня «запала» ещё с тех времён, когда я учился играть на аккордеоне в музыкальной школе. У моего учителя было много разных латинских нот. Тогда это был совершенно непонятный и неисследованный музыкальный островок.

А название «Samba lacrimarum» («Самба слёз») — не намёк ли на то, что от себя никуда не сбежишь? Можно ли утверждать, что оно отражает не только музыку на компакт-диске, но и всё ваше творчество? Печально весёлое или весело печальное...

Думаю, что да. Самба — это праздник, а в жизни этот праздник самбы сменяют слёзы. Праздник очень краток, но мы о нём помним всю жизнь. Это радость, но вся в слезах. Каждый человек может воспринимать это название по-своему, в зависимости от своих переживаний и убеждений. Наверное, это и своеобразная связь с профессором Эдуардасом Бальсисом. Он тоже любил латиноамериканскую музыку и с особым мастерством использовал её элементы.

Возможно, вы уже продумали какую-то стратегию своего юбилея?

Ничего особенного я не продумывал. Надеюсь, что с успехом пройдёт авторский вечер в Петербурге. А будет ли что-нибудь в Литве, я не знаю.

Даля Бальсите

РАЗМЫШЛЕНИЯ НА ТЕМУ ЛАТЕНАСА, или ПОНА(ОТ)КЛЕИВАЕМ ЯРЛЫКИ

Когда альтист и дирижёр Донатас Каткус в семидесятых годах XX века обрёл в себе музыковеда, он заявил: «В начале был концепт». Словарь иностранных слов перевёл это: «Обобщённый образ, значение». А для расшифровки значения нужны эпитеты, иначе говоря, ярлыки.

Эх, как мы любим их наклеивать. Я тоже не исключение. Категорически отмечаю два: а) современная молодёжь ужасна, испорчена, не так замечательна, как мы и т. п.; б) в те ещё времена всё было иначе (т. е. лучше).

Что ж, давайте поиграем ярлыками. *Освалдас Балакаускас* — первый компьютер в литовской музыке. Недурной концепт, если забудем его Концерт для фортепиано и сказанные Маэстро после премьеры слова: «Начало всей музыки — мелодия». Так вот взял и обрушил годами создаваемый миф, предал обалдевших последователей, эпигонов и копирировщиков.

Другой ярлык. *Бронюс Кутавичюс* — последний литовский язычник и главный минималист. Тогда, оборони Господи, давайте не слушать оперу «Медведь» и симфоническое полотно «Времена года», чья высочайшей пробы музыкальная драматургия отнимает у нас цветастую этикетку, словно игрушку у ребёнка. Ааааааааа...

Сказано же: сама себе трудности создаю, сама их преодолеваю и всем заявить могу: «Я тоже страдала!» Так вот вам: мною лично сотворённая трудность — это и есть попытка прикрепить ярлык Фаустасу Латенасу. Ой, как смешно...

Чтобы создать концепт, т. е. создать обобщённый образ чьего-либо творчества, следует ответить на три вопроса: музыковед спросил бы: «Это что такое?» Исполнитель — «Это как играть?» Слушатель — «Как это слушать, чтобы понять?»

При столкновении с творчеством Латенаса вопросов появляется больше, чем ответов, поэтому ярлык будет такой: *Фаустас Латенас* — ПРОБЛЕМА литовской музыки.

На первый вопрос пытался красиво ответить музыковед Викторас Герулайтис. Он констатировал: «Ф. Латенас шагает один и в стороне от нивы литовской музыки. [...]»

Исповедует категорию красоты, выражаемую незамысловато и бурно, [...] всегда находится над (или за) модой». Прекрасны эти потуги музыковеда, однако в какую категорию красоты «вмалевать» сочинения Латенаса, которые весело, грустно или горестно иронизируют над человеческим бытием, раскрывают, по словам Гуго Вольфа, «неумолимую истину, которая граничит с жестокостью» (напр., «Musa tetragia», произведение, поражающее звучащими в нём речами психических больных, или «... in extremis...», особенно чётко и тонко создающее атмосферу пограничной ситуации, или иронические песенные циклы на слова Эрлицкаса)?

Не забираясь в музыковедческие дебри, делаю вывод и клею ярлык:

ПРОБЛЕМА ПЕРВАЯ — не лезет в рамки (по Герулайтису, «ни в какой стиль не вмещаемая музыка». Но ведь это прекрасно, разве нет?).

Ответ на второй вопрос (как это исполнять) я на волне юного энтузиазма начала искать в 1976 г., играя Четыре прелюдии-акта. Позже — почти все камерные произведения: сонаты для флейты, виолончели, скрипки, два фортепианных трио, знаменитую пьесу «Samba lacrimarum» для скрипки и фортепиано. И каждый раз бесило меня это сознательное нежелание Фаустаса помочь, намекнуть хотя бы — где зарыт интерпретационный ключ. В расчёте на партнёрство с Римантасом Гедрайтисом, Эдмундасом Куликаускасом, Раймундасом Катилиусом, Альбертасом Шивицкасом в деле нахождения наиболее близкого, «адекватного», латенасовского исполнения, я сделала серьёзную ошибку — при редактировании нот для издания я была чересчур мелочна, детализировала моменты, которые любой исполнитель, конечно же, расслышит сам. Что интерпретационный путь плодотворен, доказывают примеры молодых исполнителей Латенаса — струнного квартета «Art Vio», фортепианного трио «Fort Vio», пианистки Индре Байкштите, флейтиста Гиедрюса Гялготаса, альтиста Томаса Пятрикиса, а также то радушие, с каким сам автор реагирует на свежее исполнение своих произведений. Прекрасным поводом «заразить» молодёжь музыкой Латенаса была моя работа с ними, когда мы записали два CD: «Samba lacrimarum» (2006; MIC) и «... in extremis...» (2008; студия «Aurea»). Камерные вещи Латенаса уже стали педагогическим репертуаром, без которого не обходится ни один ежегодный конкурс исполнителей камерных произведений, а их было уже десять. Там случается услышать такие интересные варианты исполнения, что сердце радуется.

ПРОБЛЕМА ВТОРАЯ — исполнительски не канонизируется (а только интерпретируется, а для этого нужен творческий подход, ой-ой-ой...).

Как же слушать музыку Латенаса? Так, как и смотреть спектакль — с живой реакцией: детской непосредственностью, грустной улыбкой, открытым смехом... Ведь недаром ещё в годы студенчества, кажется, в 1975-м, Латенас начал жить «с театром». То ли причиной тому удачно сложившиеся обстоятельства, когда режиссёр Ирена Бучене пригласила

его написать музыку для спектакля «Питер Пэн» в Академическом театре драмы, то ли он сознательно хотел связать свою профессию с этой отраслью искусства, я не знаю. Однако ТЕАТР стал судьбой Латенаса. Он говорил: «Театр всегда был живительным сквозняком для моего академического творчества. Он словно островок, на котором позволено выражать самые радикальные, банальные и озорные мысли». Но и в академическом творчестве не избежишь театральности — жанровые элементы, музыкальные жесты подаются в конфликтной, полной драматического напряжения форме или предстают вязкой, обволакивающей рутинной, — всё берётся из жизни и театрально сгущается.

ПРОБЛЕМА ТРЕТЬЯ — он требует, если употребить термин проф. Леонида Мельника, «слушательского потенциала». Равнодушных к этой музыке нет — он либо принимается, либо отвергается.

Что музыку Фаустаса слушают охотно, подтверждает директор звукозаписывающей компании LMIC Линас Паулаускис: «Samba lacrimarum» — наиболее раскупаемый диск этого издательства. А компакт-диск «... in extremis...» уже стал редкостью, поскольку, по воле Фаустаса, он не продаётся, это личный дарственный фонд.

А Фаустас щедр...

Фаустас щедр и в общественной жизни. Наряду с Латенасом-творцом в последнее время существует и Латенас-чиновник. И не какой-нибудь, а «директор/вице-министр/советник». Его способность «режиссировать» среду мы оценили ещё в институтские времена. Я обрадовалась, когда обнаружила прекрасную черту: когда следуешь его совету, чувствуешь себя так, будто ты сама нашла выход, без чьего-либо вмешательства. Его и просить о помощи не надо — надо лишь сформулировать проблему, и спустя какое-то время становится ясно: если это было возможно, проблема уже решена. Лучший тому пример — идея сквера Эдуардаса Бальсиса и то, как она воплощалась в содружестве с другими профессорскими учениками.

Чешутся руки, в которых держу ещё два ярлыка, посвящённых описанию его музыкальной проблематики и выразительности: плоско, пусто, кичеподобно — или ОРИГИНАЛЬНО, ЖИЗНЕННО, ЗАРАЗИТЕЛЬНО?

Противоречиво? Да.

Ещё раз проанализируем эту музыку, сыграем и послушаем её. Отметим и мнение людей, бисирующих в Нью-Йорке «Квартет им. Чюрлёниса» после исполнения им Струнного квартета № 2 («Светлой памяти») Фаустаса Латенаса.

Глядишь, опадут все ярлыки... Глядишь, и отыщется ещё один-другой концепт, способный взбудоражить музыкальную или общественную мысль...

Рута Гайдамавичюте

СМЫСЛЫ, КОТОРЫЕ МЫ ПРИДАЁМ САМИ

Что о прошедшем времени говорит
музыка Фаустаса Латенаса?

Слушая вполне сентиментальные мелодии Фаустаса Латенаса, его «Самбу слёз» или «Движения альбиноса», придирчивый ценитель иногда улавливает некую неверную, фальшивую ноту. Одна — профессиональная — часть ценителя говорит, что это банально, а другая чувствует, что автор всё-таки подлинный самородок. Он предлагает не искусственно правильное, а внутренне услышанное сплетение звуков. Композитор дебютировал произведениями, довольно далеко отстоящими от направления новых романтиков, представленного «великолепной» пятёркой — Миндаугасом Урбайтисом, Видмантасом Бартулисом, Альгирдасом Мартинайтисом, Онуте Нарбутайте. После первых камерных композиций Фаустас окунулся в сочинительство для театра — тут раскрылся его талант, композитор был оценён и признан. Однако, когда музыку молодого Фаустаса слушаешь сейчас, то понимаешь, что его родство с четырьмя другими «романтиками» более чем очевидно. Подобным образом нельзя вырвать картины Раймундаса Шлижиса из творческого окружения Миндаугаса Скудутиса, Генрикаса Наталявичюса, Бронюса Гражиса, Романаса Вилкаускаса (кстати, как музыка, так и живопись обожала мистические пятёрки, чей пятый участник будто бы не совсем типичен, словно нескладный третий брат, пренебрегающий «канонами глупокомыслия», — это позволяет быть более свободным и раскрывать неожиданные вещи). Включение в гармонию вроде бы посторонних, «низкопробных» компонентов становится своеобразным опознавательным кодом для тех, чьи интеллектуальные стремления (аспирации) занижены. А может быть, таким образом к ним протягивается эмоциональный мост, чтобы они не чувствовали себя отверженными? В компанию к Фаустасу Латенасу и Раймундасу Слижису сгодился бы живой классик Юозас Эрлицкас, чей смех сквозь слёзы, стилистика трагикомических настроений позволяют каждому взглянуть на свою тёмную, потому и скрываемую сторону. Кстати, в 1980 г. на его текст Фаустас написал «Из рукописей Хелен Блинкявичене и поэтических тетрадей Пятраса Блинкявичюса».

Творчество Фаустаса важно для понимания литовского звукового идентитета, ибо оно вводит необходимое, недостающее слагаемое нашего мировидения и самоощущения. Во владения серьёзного (или нарочито серьёзного) искусства оно выпускает не вполне регламентированный элемент. Публика это приняла и приветствовала как проявление человечности в публично-официозном пространстве. Как оппозицию парадности. Поколение Кутавичюса делало это по-своему, новые романтики — иначе, а Фаустас нашёл ещё и свою специфическую тропку, осторожно ведущую к тому, что когда-то пытался провоцировать Антанас Рекашюс — более открыто взглянуть на свои и чужие слабости, отклониться от канона.

При этом в творчестве Фаустаса можно различить определённое родство с примитивистским (иногда притворно) наивом народного мастера, истоки которого кроются в музыке Феликсаса Байораса, например, в «Музыке для семерых». Сам Фаустас усматривает близкую связь с ностальгическими картинами Аудрюса Пуйпы, которые не агрессивны, но остроумны и утончённы. «Сколько надо вложить тепла, чтобы обычная бытовая сценка сработала. Всё это он проделывал с великой любовью»*.

Очень сложно *a priori* понять, что тот или иной зритель почерпнёт из индивидуального контакта с моим сочинением, и решить, что вот это достойно, а это недостойно тиражирования, распространения. Как и вовремя «свести» произведение с резонирующим потребителем. Во многих втемяшено неверие в свою способность «правильно» понять профессиональное искусство. Творчество Фаустаса даёт шанс таким «непросвещённым». Похожую эмоциональную открытость мы слышим в музыке Гиедрюса Пускинигиса, кстати, также вполне прижившейся на театральной почве.

Рецепцию творчества Фаустаса можно пока что обозначить как «помеченную территорию» (кстати, под таким названием выпущен сборник текстов современных искусствоведов, составленный Рутой Гоштаутене и Лолитой Яблонскене**). Как будто вбито несколько «колышков», однако детальные раскопки пока даже не начаты. Возможно, из-за подсознательного предчувствия, что привычные «орудия» тут вряд ли помогут. Кроме того, неизвестно, что в итоге найдёшь. Чересчур тесно его творчество связано с социальной функцией музыки, травматическим прошлым нашего народа, сломана менталитета, традиций и образа жизни.

Латенас, как и Слижис, прекрасно чувствует огромную разницу между желанием выглядеть, достичь определённого уровня культуры, и самыми элементарными координатами мировидения и самосознания, когда веками накапливаемое национальное достояние уже не работает, не оправдывает ожиданий, а желание пробиться в чехлую советскую «элиту» заставляет пробавляться такими официозными клише, которые не оставляют места внутреннему совершенствованию. Фаустас, будучи подлинным

* Из беседы с композитором Фаустасом Латенасом 07.06.2011.

** Помеченные территории, сост. Рута Гоштаутене и Лолита Яблонскене, Вильнюс: Tyto alba, 2005.

человеком театра, часто попросту обозначает ситуацию, состояния, используя для этого опознаваемые символы. Слижис и Латенас, как бы ни различался градус их ироничности и пародийности, метко передают человеческую уязвимость. Это делается без особого истерического надрыва, напротив — тут какая-то чуткая отстранённость, способность видеть сквозь призму горького юмора. Нередко произведение становится не столько привычным артефактом, а скорее показателем общественного нездоровья. Иногда кривая клоунская улыбка служит лишь для обмана легковёрных, отвлечения тех, кто любит бесцеремонно «лезть в душу...» Внимание к малым, однако важным вещам возвращает нас к самим себе.

Музыка Фаустаса радушна и радужна, её легко воспринять как высказывание, как поступок, она легко поддаётся внешнему программированию. О ней легко напридумывать разных «историй», напр., о струнном квартете № 2 «Светлой памяти» или «Взгляде из окна восьмого этажа» для скрипки, виолончели, фортепиано и звукозаписи. Свою мысленную «нить» легче свивать и её слушателям. В исполнении не слишком самонадеянных музыкантов она может быть воспринята как разыгранная сценка — слушатели, уцепившись за остинатные «рамки», без труда нащупывают все звенья действия и с лёгкостью могут пополнить сюжетную цепочку своим эмоциональным опытом. Сколько драматических спектаклей осталось на плаву благодаря этому священному дару, способности композитора сконцентрировать эмоции во внешне простую мелодию или в несколько несложных мотивов, которые часто приобретают функцию лейтмотива. Кстати, обострённый вкус к театру свойствен всем представителям Нового романтизма — исключение разве только Нарбутайте, которая не жалуется драматические театры, а в данное время, к слову сказать, работает над оперой.

Фаустас — прекрасный «штриховщик» музыкальной ситуации. Мастер выражения определённых состояний, а не романтических положений или звуковых красотей. Драматургия произведения формируется будто бы в такт меняющейся ситуации. Неважно, сама ли ситуация меняется, или только совершается отдаление от неё с тем, чтобы с нового ракурса вновь обратиться к основной мысли. Чтобы слушатель не блуждал вокруг да около в поисках кода, какая-нибудь звуковая деталь (аккорд, ритм, мотив) преподносится ему в таком увеличении, что не заметить её просто невозможно. Универсальность деталей (нередко они обнаруживают аллюзию танца — вальса, танго, самбы) помогает отомкнуть эмоциональную память каждого «сознающего». Необязательно это проявление радости и живости (чего ещё ждут от танца?), чаще — откровенной или скрытой боли.

Музыка Фаустаса принуждает людей к свободе. Помню: в обстановке академического зала академический слушатель во время исполнения Сонаты для

флейты и фортепиано внутренне хохотал, аж плечи тряслись, но боялся показать это. «Астор Пьяццолла давно уже писал свои танго, но мы в ту пору этого не знали. Но никакая изоляция не в силах изолировать человеческую мысль и желание думать по-иному. Может быть, хорошо, что на мою музыку смотрели как на баловство. Она живёт, и она нужна, а сколько на свете музыки, которая сочинена всерьёз, но не нужна никому. Сколько требуется времени, чтобы вырастить слушателя? Внезапно является музыка, которая не задевает человеческого достоинства, которая одновременно и актуальна, и мила сердцу. Рынок таков, что я не могу радоваться и шесть лет гордиться тем, что моё сочинение прозвучало в престижном зале в Америке. Мне приятно, что оно в то же самое время звучит на нескольких континентах, значит, её признание действительно широко. Музыка — это наживка, она как вирус, который не удалишь»*. В дни, когда воплощалась наша свобода, Фаустас был одним из немногих профессиональных авторов, создававших её гимны.

* Из беседы..., цит. выше.

Композитор Видмантас Бартулис на вопрос, чем ему интересна музыка Фаустаса, чем она пополнила звучание эпохи, ответил: «Фаустас — наша юность, наше неведение, наша страсть к узнаванию, наша боязнь познания, наши фантазии, фобии, наши влюблённости, наши пьяные и кристально трезвые дни и ночи, наши переплетённые естества, которые были (я верю, они и теперь такие) крепки своей хрупкостью, неприступны для любых подрисованных «истин», способны бесхитростно и открыто торговаться и ненавидеть, ибо величайшее и страшнейшее за всё наказание — было (я верю, оно и сейчас такое же) непоминание ТОГО имени, изгнание ТОГО из нашей общей памяти...

Такая была эта жизнь (я верю, такая она и осталась), такая была и музыка (Фаустаса в том числе) ... Сейчас, когда прошло столько лет, я слушаю ту, прежнюю музыку Фаустаса и понимаю, что всё было правдой, правдой, правдой... Было (я верю, что так и есть) прекрасно...

А о музыке Фаустаса надо бы написать непременно... как о музыкально-социально-сентиментальном знаке поколения, ибо в ту пору, когда мы ничего приличного не писали, Фаустас делал «топовые», якобы «лёгкие» сочиненьица, пронизанные болью, ужасом незнания и другими важными вещами... Он был первым популярным «серьёзным» композитором... популярным среди обычных людей, хотя писал не «попсу», а серьёзную «социальную» музыку...»**

** Из письма Видмантаса Бартулиса автору 20–21 октября 2009 г.

В Литве сильна нелепая традиция, согласно которой композитор, который постоянно «не отмечается» всё новыми и новыми произведениями, словно вычёркивается из перечня «звучащих» авторов, исключается сама возможность перечитать их заново.

По инициативе Дали Бальсите в течение двух лет один за другим появились два компакт-диска с музыкой Фаустаса Латенаса («Samba lacrimarum», 2006, «...in extremis...», 2008), и это побуждает обернуться и проверить, чем различны музыкальные звучания в разных временах.

Ностальгическая нота второго скрипичного квартета «Светлой памяти» изначально такова, словно доносится что-то из атмосферы спектаклей Римаса Туминаса, но, когда этот квартет был создан (1986), большинства спектаклей ещё не было, Туминас лишь готовился к большим свершениям, а потом уже Фаустас ко многим из них написал музыку. И великие постановки Эймунтаса Някрошюса сопровождает музыка Фаустаса. Сразу же взвихрился восточный танец, где-то поодаль воскресла традиция клезмеров, — возможно, так Фаустас простился с друзьями, уехавшими в Израиль? Однако сентиментальная нота несколько «пережимается». Фаустас говорит, будто не от первого лица, скорее — это дыхание летящего мимо нас карнавала, буйные или тревожные краски которого мы подбираем сами. Краски эти сочны и почти запредельны. Музыка Фаустаса, как хороший спектакль, многих сводит лицом к лицу с собой, как на просмотре отрывков фильма о прожитом времени. Спектакли умирают, а музыка живёт себе дальше, иногда обретая концертную форму.

Музыку Фаустаса играют нестандартно мыслящие исполнители, — она придаёт программам интригу, феерически обогащает палитру, отличается уникальным звучанием и способна оживить самый сухой академизм. Она очень хороша для «повторных применений», как хореографический материал и т. п. Весть, которую несёт она, заметно выделяется на фоне окружающей звуковой среды. Композитор вполне сознательно избирает эту «инакость». По его же словам, «нельзя, чтобы всё время была чернота или дурная попса»*.

На сайте Информационно-музыкального центра Дайва Парульскене представляет композитора как принято, в контексте поколения. «Рядом с Онуте Нарбутайте, Альгирдасом Мартинайтисом, Видмантасом Бартулисом или Миндаугасом Урбайтисом Фаустас Латенас был подлинный *enfant terrible*, из театральной сферы перенесший в академическую музыку гипертрофированную банальность, иронию и музыкальное хулиганство, на которое высшее профессиональное сообщество всегда смотрело с определённым недоверием»**. Сегодня, наблюдая куда более резкие проявления *enfant terrible* ей, о Фаустасе так бы уже не сказали, но всё равно его ни с кем не спутаешь, так он индивидуален. Одна из новейших работ — Дефрагментация для 7 инструментов и видеопроекции — по-своему близка предельному минимализму. Его или сразу принимают за своего, или совершенно от него отрешиваются, как от выскочки, который на аристократический вечер явился без смокинга.

* Из беседы с композитором Фаустасом Латенасом 19.11.2009.

** Дайва Парульскене, Фаустас Латенас [о нём], — Lietuvos muzikos informacijos centras [интерактив], доступ: www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/latenas/ [просмотр 08.06.2015].

Фаустас не стремится поражать, не имитирует серьёзность, просто смелее других открывает своё лицо. И раскрывается он не для светского трéпа.

Произведение искусства либо вызывает реакцию, либо нет. Иногда оно порождает противоречивые чувства. Конечно, можно музыку оценивать и тогда, когда она ничего в тебе не «цепляет».

Хорошо помню ту атмосферу, когда в консерватории учились Видмантас Бартулис, Фаустас Латенас, Альгирдас Мартинайтис, Викторас Герулайтис и другие. Помню то чувство, когда казалось, что нет такой музыки, разве лишь отчасти Иоганн Себастьян Бах, которая могла бы выразить наше трагическое состояние. Пришло поколение, которое было как оголённый нерв, оно не могло ограничиться только технологическими экспериментами в области новомодной музыки, не умело всё время драпировать себя ложью и очень скоро обнаружило свои самые уязвимые места. Для их же собственной безопасности они получили ярлык «новых романтиков». Они, как бы, не вполне твёрдо стоят на земле, что с них возьмёшь.

Фаустас Латенас сразу занял позицию на границе этого поколения, очень близко к банальной музыке. С непривычки многие даже не пытались смотреть на его музыку всерьёз, углубляться в неё.

Эрнестас Парульскис, писавший о ярмарках современного искусства, как компоненты их солидности, обратившиеся в свои антонимы, называет склонность к интеллектуальному подстрекательству, сюжетности и другим эффектам*. В музыке Фаустаса всё это есть. Его творчество подстрекает прежде всего эмоционально.

Тот, кто не ощутил эту бездонность трагизма, вряд ли сможет надеть комическую маску. «Мне хочется, чтобы музыка хоть немного тревожила душу»,** — говорит композитор.

* Эрнестас Парульскис, Литовский мерседес, — Bernardinai.lt [интерактив], 04.10.2010, доступ в Интернете: www.bernardinai.lt/straipsnis/04.10.2010-ernestas-parulskis-lietuviskas-mercedesas/51158 [просмотр 08.06.2015].

** Из беседы с Фаустасом Латенасом 07.06.2011

Ева Рякштите

ТЕСТ ДЛЯ ДУХОВНОГО СНАДОБЬЯ ПО ФАУСТАСУ ЛАТЕНАСУ

Сложно с точностью установить маршруты музыки композитора Фаустаса Латенаса. Недавно его произведения в Хорватии исполнил квартет им. Микалоюса Константинаса Чюрлёниса, а «Пасадобль» услышали испанцы. Но иногда и сам композитор не знает, какие народы аплодируют его сочинениям. Латенас говорит, что написанное и отданное публике произведение уже ему не принадлежит. Однако, чтобы оно жило, звучало и не умолкало, оно должно быть выверено, выстрадано, испытано и наполнено энергией. Лишь тогда звуки музыки станут значимы и озарены тем, о чём иногда боязно сказать словами.

Не рискованно ли это — представлять в чужой стране произведение, одухотворённое народным фольклором? Скажем, тот же «Пасадобль» у него на родине в Испании?

Есть такие жанры и формы, которые из народной музыки превратились в общемировые культурные знаки. Это полька, вальс, рок-н-ролл, многое другое. В ту пору, когда писался «Пасадобль», ещё до Саюдиса, были разные мысли. Такие танцы, как пасадобль, самба, румба — это проявление внутренней свободы. Пусть вполне ещё невинная, но эта музыка — бунт, и она заставляет другого задуматься. Тот же Астор Пьяццолла выражал музыкой самые драматичные мысли. В Литве это было ново, темы и проблемы были у нас иные. Если какая-то тема не даёт тебе жить, надо её реализовать, чтобы она покинула тебя. У меня через музыку, через этот жанр выражалась позиция, отношение к тому, что происходит. Это была пародия на окружающее.

Ваши произведения, написанные десятилетия назад, всё ещё живы, востребованы, они на слуху, они актуальны и сегодня. Где скрыта формула жизненности?

У музыки есть свойство не стареть. Однако не у всей. Каждое сочинение должно содержать в себе духовный, энергетический заряд. Мне удалось наполнить мои

произведения не только своей энергией, но и эмоциями окружающих людей. Поэтому они живут, этой энергии хватает не на однократное употребление. С завистью смотрю на настоящих композиторов, как я их называю, которые садятся и творят сонаты, симфонии. Это те, кто не задумывается, ради чего они пишут. Современные композиторы больше внимания уделяют форме, звучанию, но это — произведения на один фестиваль. Я музыкальное сочинение воспринимаю, как эксперимент над собой. Но, с другой стороны, почему мои эксперименты должен кто-то видеть? Это напоминает лабораторию — чтобы лекарство стало общим достоянием, нужны многие тесты, испытания, которые длятся не один год. А музыка, как духовное снадобье, тоже должна быть так же протестирована. Это необходимо, чтобы средство было применено с доверием и удовлетворением.

Какое искусство, какие творцы нужны Литве в наше время?

Нам дорог любой творец, мы страна маленькая. Расточительство — сортировать, что хорошо, а что плохо, говорить, что нам это неинтересно или это «не пойдёт» на рынке. Подобное тому, что сейчас происходит, уже было перед самым Саюдисом. Однако в духовном плане Литва обладает очень многим, она не обречена на исчезновение. Но мы этим не дорожим, смотрим с иронией. Искусство, культура — это государственная церковь. Они не должны быть отделены от него, нельзя требовать, чтобы они сами себя содержали. А созидатели у нас ещё будут. Эксперименты тоже необходимы, они создают перспективу, разнообразие, стимулируют художественное творчество.

Я всегда гадал, почему Антон Чехов называл свои пьесы комедиями, если там льются слёзы. Потом рассудил, что это мог быть «пиаровский» трюк. Даже нынче только скажи, что поставлена комедия, и люди пойдут смотреть, однако получат не смех и шутку, а дозу размышлений.

Что для вас большее удовольствие, писать музыку для театра или для кино?

Для фильмов я писал ещё во времена Саюдиса, когда они были менее развлекательны, несли более глубокий смысл. Но театр мне ближе, работа в нём происходит динамичнее. Раньше в кино было больше пространства, и моя позиция могла проявляться, а сейчас есть продюсер, который часто ничего слыхом не слышал о творчестве. А театр позволяет экспериментировать, менять решение в последний миг. Тут ты можешь шире распространять свои мысли и энергию. Есть постановки, которые уже умерли, однако их музыка ещё жива или живёт в других произведениях, хранит воспоминания об исчезнувшем спектакле. Если собрать музыку из всех спектаклей, её хватило бы ещё на семь компакт-дисков.



Фаустас Латенас.

Фото Дмитрия Медведева. 2006

если она печальна, побуждаю к размышлению о жизни. Музыка — это своеобразная исповедь за всех перед всеми. Музыка нас очищает, и мы, пусть на мгновение, делаемся иными, более открытыми.

Какие у вас на сегодня творческие планы и мечты?

Мои творческие планы связаны преимущественно с театром. Работы хватит почти на год вперёд. Сценограф мирового уровня из России дал мне свои литературные либретто, но их вижу воплощёнными скорее в танце. Они очень интересны, — текста в них нет. Только я пока что не вижу, кому можно было бы их показать. Хочется и оперу сочинить. Такую, чтобы и самому стало интересно. Всю жизнь с подозрением наблюдаю за танцем и оперой, трудно там себя разглядеть. Но так уж бывает, что там, где не видишь себя, — лучше всего себя и реализуешь.

В каких странах можно сегодня услышать ваши сочинения?

В точности даже не знаю, где они звучат. Написанное уже не является моей собственностью. Законченное, сыгранное я считаю умершим. Если станешь улучшать вещь, реанимировать её, — вряд ли что-то вылечишь. Лучше уж, вместо реанимации, припомни собственные ошибки и напиши что-нибудь новое. Правда, иногда я получаю вести, что мои опусы звучат то в Южной Америке, то в Европе или ещё где-то. Мне хорошо хотя бы оттого, что я свою энергию, которая, верю, не так уж плоха, дарю другим и делюсь с людьми лирической интонацией, даже

Аста Андриконите КОМПОЗИТОРА ФАУСТАСА ЛАТЕНАСА В ТЕАТР ПРИВЁЛ БУНТ

«В театре я мог поступать с музыкой, стилями, — как хочу. В концертном творчестве это не поощрялось. Меня даже в Союз композиторов не приняли за произведения, которые сегодня с успехом шагают по свету», — рассказал 55-летний композитор Фаустас Латенас. На прошлой неделе в Москве Латенасу была вручена престижная театральная награда — Международная премия Станиславского. Высокую оценку получила его музыка к спектаклям режиссёров Эймунтаса Някрошюса, Римаса Туминаса и Олега Табакова.

В настоящее время переживает ренессанс и камерное творчество Латенаса, когда-то гонимое и хулимое, — оно восторженно принято на мировых сценах в исполнении квартета имени Чюрлёниса, виолончелиста Давида Герингаса, камерного оркестра «Виртуозы Москвы» и других известных музыкантов. В этом году Латенас был номинирован на Национальную премию в области культуры и искусства.

*С самого начала карьеры вы удостоиваетесь призов за музыку к театральным спектаклям. Чем для вас важна премия им. К. С. Станиславского?** — спросила я композитора.

Это самое высокое признание моей работы. В России нет более почётной театральной награды — её получают ярчайшие представители русского и зарубежного театра. Учредители премии — Международный фонд К. С. Станиславского — в этом году впервые ввёл композиторскую номинацию, признав тем самым, что наша работа может быть неотъемлемой частью спектакля. И ещё этим выражена надежда, что их инициатива и других вдохновит обратить внимание на театральную музыку.

Однако, пишущие для театра композиторы — это не обычное явление. Даже в России режиссёрам всё реже требуются их услуги.

Пожалуй, эта традиция глубже всего пустила корни в литовском театре. Первыми из литовцев начали всерьёз работать вместе с режиссёрами Освалдас Балакаускас,

* Премия им. Константина Станиславского с 1994 г. вручается ежегодно за особый вклад в развитие театрального искусства. Этим призом — специальным знаком с изображением мхатовской «Чайки» и факсимиле самого К. Станиславского, дипломом и денежной премией — удостоены более ста российских и зарубежных деятелей и исследователей театра. Среди лауреатов — Ингмар Бергман, Джорджо Стрелер, Кристоф Марталер, Робер Лепаж, литовцы Эймунтас Някрошюс, Владас Багдонас, Миндаугас Карбаускис.

Феликсас Байорас, Бронюс Кутавичюс. После них сотрудничать с театром попробовали Видмантас Бартулис, Альгирдас Мартинайтис, Миндаугас Урбайтис, я.

Эта область требует специфических навыков. Театральная музыка помогает раскрыть конечную цель постановки, а это недостижимо, если режиссёр опирается лишь на актёров и художников. Это — таинственное слагаемое, способное придать спектаклю необходимый живой оттенок.

Иногда при просмотре спектаклей я чувствую, что происходящее на сцене вовсе не трогает душу, даже кажется, что природа звука не та, не отвечающая визуальному решению. Музыка звуком и тембром должна быть близка идее спектакля, его материальности. Театральному композитору надо уметь отказываться от своего авторства, помнить, что спектакль прежде всего — режиссёрское творение, а мы — художники, музыканты, другие «пособники» — принадлежим творческой команде второго ряда.

Режиссёры всегда вмешиваются в вашу работу?

Они вправе так поступать. Однако бывает по-разному. Первые мои работы в театре — это была музыка для кукольных спектаклей. С авторитетом театра кукол Виталиюсом Мазурасом мы работали как равноправные партнёры, — он всегда доверял тому, что я делаю. А точнее: совпадали наши представления о том, какова должна быть музыка для постановки. Кукольный театр был моей творческой лабораторией.

Она стала точкой опоры для других работ?

В то же время я делал и другие вещи. Меня подтолкнул работать для театра и первый мой очень успешный опыт на большой сцене — поставленный вместе с режиссёром Иреной Бучене спектакль для детей «Питер Пэн». И. Бучене предложила мне и другую работу — она привела меня в драматический театр. Пришлось поработать и с Далей Тамулявичюте. В то время как раз окончила курс знаменитая актёрская «десятка», вернулись после учёбы в Литву Э. Някрошюс и Р. Туминас.

Театр переживал подъём. Я тогда ещё обучался в консерватории — аккомпанировал импровизациям будущих артистов, сценическому движению. Всё время совершеншался некой творческий тренинг, познание театральной специфики.

Тогда никто не учил писать для театра. Почему вы избрали это направление?

Я не любил формализма в музыке. Музыка — не только красивая комбинация звуков или математические задачи. В ней должен быть смысл.

В музыке тех лет были модны всякие «измы». Извлечь кластер задницей, усевшись на фортепианную клавиатуру, было величайшим кайфом. Мне хотелось выразить себя

иначе — вернуться к обычным вещам: мелодии, трезвучию, отказаться от диссонансов. Состраданием и любовью к человеку «укрощать» гнетущую действительность.

Это считалось дурным вкусом, мещанством. Коктейль, коллаж из музыкальных стилей был табу. Наши мэтры не очень интересовались, что происходит в мировой музыке, где всё это давно существовало.

Единственно профессор Эдуардас Бальсис никогда не ограничивал моих музыкальных сумасбродств. Увы, некоторые авторитеты были готовы полностью запретить творческий стиль, который был мне близок. Меня не принимали в Союз композиторов за вещи, которые сегодня звучат по всему миру. Поэтому я свернул в театр, где мог реализовать свои идеи, поступать с музыкой, как я хочу.

Вы сочинили музыку к нескольким сотням спектаклей. Может возникнуть подозрение, что это довольно просто.

Мои театральные работы не равноценны. По-настоящему хороши в музыкальном смысле все спектакли Э. Някрошюса и Р. Туминаса. В других были хорошие темы, которые я использую даже в своём концертном творчестве, — спектакли умирают, а их музыка продолжает жить.

Не для всех режиссёров музыка одинаково важна — некоторых занимает лишь музыкальный настрой спектакля, атмосфера, но главными остаются актёры. Для других важна визуальная сторона.

В спектаклях Э. Някрошюса и Р. Туминаса музыка очень важна. Думаю, эти режиссёры просто более духовны. Музыка и звук — это отражение души.

Как появляется музыка для спектакля?

Можно искать разные эффекты и звучания в «звуковых банках», можно добыть их естественным образом. И это тоже зависит от режиссёра.

Скажем, почти во всех спектаклях Э. Някрошюса звуки либо натуральны, либо так трансформированы, что «химия» не ощущается. Помню, когда для «Отелло» понадобилось шуршание крыльев, артисты в студии размахивали огромными простынями.

Музыка в спектаклях Э. Някрошюса и Р. Туминаса — исключительна, ибо и сами постановки исключительны. Работаю с этими режиссёрами 30 лет почти во всех их спектаклях. Однако часто до самой премьеры не до конца понимаю, что они творят, что хотят сделать.

Но этого и не требуется. Это их тайна. Моя работа — это моя тайна. Нельзя быть до конца открытым в своей профессии. Это — не механическая ампутация, когда все удалённые аппендиксы одинаковы.

В театре всё, вроде бы, ясно, но вместе с тем и туманно. Даже цитаты из других авторов я использую не потому, что они мне так уж нравятся — они должны литературно, исторически, эстетически соответствовать спектаклю. Без Э. Някрошюса и Р. Туминаса меня в театре, наверное, и не было бы. Эти два человека помогли обобщить работу всех моих лет.

А вам не хочется «переключить передачу», поработать с театральными хулиганами?

Я уже работаю с такими хулиганами, от которых литовцы просто обалдели бы. В настоящее время готовлюсь к премьере спектакля по пьесе Владимира Набокова в Театре п/р О. Табакова. Его режиссёр — Константин Богомолов.

Работы этого мастера всегда скандальны. Когда год назад в Театре им. А. Пушкина мы поставили «Принцессу Турандот», престарелые дамы уходили со спектакля с криками «Позор!». А творчество Богомолова мне напоминает спектакли Оскараса Коршуноваса, только оно ещё более насыщено глубинными смыслами.

Скоро начну собирать мысли для «Идиота», которого в Театре им. А. Пушкина будет ставить Юрий Бутусов, ещё один театральный хулиган.

Вы охотно вступаете в новые театральные отношения?

Я не отказываюсь ни от какой работы. Кто знает, где объявится новый Мессия, — в Национальном театре или в каком-нибудь районном драмкружке родится столь нужная мне тема или музыка, которая станет долговечнее спектакля?

Вы сочиняете мучительно?

Разве что до того момента, пока не приходит нужное решение. Мы, сочинители, только ретранслируем то, что нам посылается свыше. Человек не может быть Создателем — он сам создание. Однако воля для художника — очень важна. Она необходима для противостояния среде, для защиты своих убеждений, для помощи другим, чтобы и они выстояли.

Lietuvos rytas, 05.12.2011

Гедре Каукайте О ДУШЕ

Помнишь, Фаустас, как в 96-м я заглянула к тебе и попросила: «Напиши мне что-нибудь неожиданное». Я готовилась к рециталу и, как всегда, искала изюминку для концерта. Все неожиданности классической певицы — Байорас, Кутавичюс, Мартинйтис, Балакаускас и более ранние — Бальсис с Юзелюнасом, а попутно и Башинскас, Юргутис, Юозапайтис и Урбайтис, а также их дедушки Груодис и Набажас — уже стали достоянием. Как старых знакомых я встретила Малера и Брамса, Шуберта, Моцарта и Бриттена. Гендель, столь близкий итальянской музыке, оказался иным, хоть и ясным, ведь я уже осознала, что музыка — это прежде всего речь. И Шимкуса я начала петь иначе, нежели Чайковского.

Однако в тот раз, когда я заскочила к Тебе за «чем-нибудь неожиданным», меня уже пленило Средиземное море: де Фалья, Обрадорс, Гарсиа Лорка, а из Латинской Америки отозвались и Вила-Лобос вместе с соотечественниками (Астора Пьяццоллы я тогда ещё не знала). Кажется, это совпало с прочитанными «Осенью патриарха» и «Ста годами одиночества» Маркеса, с гастрольями в Испании, с поездкой в Аргентину и Бразилию. Испанцы, оказывается, не надутые, но исполнены достоинства, неистовые, внутренне взрывные — этим они очень отличаются от итальянцев. Аргентинские испанцы и бразильские португальцы, оторванные от своих европейских сородичей и привитые к местной индейской поросли, увлекли меня ещё больше. Метись! С пыльной книжной полки съехал «Всадник без головы», уцепившийся за гриву необузданного мустанга. Креолы! Это заклятие вызвало в памяти давний, услышанный в детстве голос Лолиты Торрес, не стёршийся до сих пор. Сами языки — испанский и португальский — привлекли незнакомым привкусом как наркотик, как сладкий недуг. Кто-то задал вопрос: «Ты «выработала» этот стиль или владела им от природы?» Я рассмеялась, нечего было ответить, для меня это так просто, как ящерице погреться на замшелом, солнцем нагретом камне.

А в Литве кто ещё мог вскружить мне голову? Я слышала Твой Пасадобль для альта, квартет Чюрлёнису, ещё что-то, что выдувал Пятрас Вишняускас. Тут и танго, тут

и самба, в диковинной смеси с литовской глиной, но и при том — всё с берегов Средиземного моря, Пиренеев, Анд, где цивилизации меньше, земля и небо ближе, а чувства — заперты не на замки. Вскоре ты вручил мне ноты нового сочинения — «Разлуки», подобрав к ним... стихи Сигитаса Гяды (!). «Ты куда ушла, моя душа... куда ты делась». Я бесилась: какие ещё разлуки?

Фаустас, что ли, гонит меня со сцены? Ну-ну. Никуда эта моя душа пока не уходит! Ты оплёл Гяду коротеньким мотивом городской песни «без национальности», элегантно балансируя на грани напускной банальности. Простенький ля-ля-ля из кабака, оказавшийся рядом с «мировой важности» вопросом о душе, обретает ироническое звучание. Я вспомнила молодость, запахло клубникой и каникулами, когда солнце садилось поздно, светало рано, когда дни были долгими и яркими. Ты заразил меня этим мотивом, как вирусом, который копошится в голове целый день. Ночью, едва повернёшься на другой бок, он продолжается снова, потом выныривает вместо «с добрым утром», и так без конца — помолчала и начинай сначала. Хулиган! Палки съешь в колёса своим коллегам-ровесникам и мне заодно? Могу петь, могу напевать, могу свистнуть, утихнуть могу, заорать могу и сплясать могу. Свистать могу ещё как, но рисковать не буду. Прошу кого-нибудь из музыкантов посвистать за меня, но не рискует и Петрис Вишня: «А вдруг задрожит губа, и запнусь...» Тогда станцую! Где? На главной сцене Нацфилармонии? Почему нет! Срамота? Пускай. Ты это любишь. Я — тоже. Я поклонница театра Туминаса. Режиссёр раскатывает, раскачивает кульминацию, как огромный колокол, только урагана и не хватает на сцене. А наши актёры, интроверты-литовцы, — они мастера тишины. Так будут молчать, что глаз не отведёшь целых полчаса. Но когда бомба всё же должна взорваться, Туминас пробарабанивает дьявольский вальс Латенаса, и вулкан извергается. Зритель, ещё не врубившийся, что прорвало и его душевный вулкан, за которым сокрыт «второй план», его *alter ego*, — бедный зритель, похоже, тоже парит в забытии вместе с этим фантазмагорическим вальсом, млеет в маскарадовой вьюге, грязнет, лишившись веса, в непредставимой трясине страсти, в ад улетает, как в небо, расколотый, раскроённый, но ужасно счастливый, ибо — освобождённый, опознанный, свой посреди своих, равный единомышленник с отброшенной маской, которую снова натянет не так уж скоро. Хорошо, что после спектакля темно на улице, можешь не смахивать слёзы и улыбаться невесть чему.

— «В Москву! В Москву!» — кричит Чехов у Туминаса. — В Париж... В Петербург! — призывает Гоголь. — В Москву! — восклицает и Юозас Эрлицкас в своей «Невиданной программе» (Юозас, тебе-то на что в Москву? Ты ведь своими предместьями — из Каролинишек по Фабиёнишкам напрямик в Иерусалимку пешком идёшь. И в Пабраде ты был. В Кену едешь на поезде, будто в Мекку. Есть обретение? Вернёшься домой,

и долго ещё пыль метёшь у себя на дворе...). Я-то хочу на Сардинию к Андреа Пароди, но его уже нет. *Andrea, illusione, passione, amore mio!*.. Бежим от себя, потому что ищем себя. Летим, парим, едем.

Хотим угнаться за иллюзией, поймать, ухватить когтями и запереть в сейф, даже код забыть — и пусть имеется, лишь бы себе... Три великих оперных Гранда запрягаются в тройку, предлагая стадионной публике состязание голосов и возможностей. Почтенная, увековеченная поклонением Примадонна берёт под крыло попсовика, и пожалуйста: «два в одном», любуйтесь, — вот она я! Волшебник скрипки, уставший охотиться за иллюзией, зовёт на подмогу клоуна и... промазывает: *blue canary* перекрикивает виртуоза, и уже от его волшебства — ни соринки. Цирк — древнейшая, изначальная иллюзия — непобедим.

...Фаустас, пишу Тебе из комнатухи в таллинской гостинице. Уже светает. За окном среди серых построек, как потерянные, мечутся две большие белые чайки. Море поблизости. Это порт. Недалеко и Нарва, вливающаяся в Балтику. «Ручьи сбегаются в реки, реки — в моря, а те уже — в океанские вековечности...» — писал кто-то. Моя гостиница — «Santa Barbara», как в Калифорнии. *California blue... California blue...* — закрадывается другой вирус. Мир так мал! За стеной спит моя Ула, скоро отправится «профессорствовать» в таллинскую музыкальную академию, прилетела позавчера из Турина. Её студентка-японка недурно играет Твой Пасадобль, правда, «скулит» иногда чересчур, будто бы на своём языке, ведь Испания для неё далека, словно Таллин. Вот она спрашивает: «А этот автор, Фаустас Латенас, — он грек?» «Нет, — говорит Ула, — он литовец». А я добавляю: «Он даже из Дусятоса!»

Фаустас, и кто это в Дусятосе умудрился окрестить Тебя Фаустом? Ты же брат Альгирдасу-Ольгерду, вот и был бы Кейстут-Кястутис! Бронís Райла пишет, и это мне нравится, что сам Гете, вернувший Фаусту молодость, не очень-то знал, что с ним дальше поделаться, только водил его по пивным и к весёлым девкам. Опера «Фауст» должна бы называться «Маргарита». Так и Йонас Алекса говорил.

У всех у нас внутри ещё один я. И, может быть, не один, а несколько, или целых десять. Иногда мы плутаем среди множества своих воплощений и подолгу терзаемся в поисках самого изначального. Вроде, идёшь себе сам, а нет — тень всегда следом. Пока солнце светит хотя бы немного сбоку. А встанет прямо над головой, тогда вытяни руку — и снова получишь тень. И у деревьев, и у домов есть тени. И у щенка, и у птенца. Когда солнца нет, луна со спины озаряет Пьеро Шёнберга, и никому не дано стереть этот бледный отсвет. Только ангелы лишены тени, поскольку бесплотны. Зато и не могут снять свои нимбы. Человек, думающий, что он однолик, — стерилен, мёлок. И стерильные «особи» не творят искусство. Ибо

они — без ошибок. Долго пришлось бы в себе отыскивать ещё одного Бетховена. Найдёшь Латенаса с харизматичным клише, и ладно.

Образу этого театра «Расставаний» (Ты мне его описал как «нежданный») сопутствовали два трагикомических «реверанса». Я долго не говорила Жебрюнасу, что буду танцевать. Только в день концерта, уже в дверях, всё же предупредила: «Арунас, ты не пугайся, сегодня во второй части я буду плясать». И быстро захлопнула дверь. Ула, в антракте пришедшая за кулисы, не проговорила, что папа... вообще не явился. После концерта сказала: «Мамочка, всё хорошо, поздравляю, Латенас — люкс, только, ты знаешь, папы нет, его увезли на скорой, давление подскочило. Всё уже обошлось, мы поговорили, я его успокоила, что концерт в самом деле хороший».

Другой «реверанс» приключился прямо во время концерта. Ребята из Вильнюсского квинтета вместе с Вишняускасом, когда я «покидала сцену», слаженно затаили: «Не уходи, побудь со мною, здесь так прекрасно, так светло, я поцелуями покрою уста, и очи, и чело, не уходи, побудь со мною...» Я стою спиной к публике, уже почти за сценой, и слышу странный шум в зале и крик мужчины: «Scheisse! Дерьмо! Русские снова тут!» Далее — звук торопливых шагов (кто-то выбегает на сцену), дверной хлопёк, заглушаемый голосами зрителей — репликами, смехом, шушуканьем. Но звучит *pizzicato*, квинтет уже начал репризу, мне пора обернуться, надо не уходить, а побыть с этой «вирусной» мелодией и танцем. Каблуки выделяют что-то наподобие твиста, руки подражают Инге Мицките из фильма «Красавица», юбка меня не подводит, я даже не цепляюсь за вездесущие провода. Публика ритмично хлопает, приветствуя «не ушедшую». Всё в порядке. Завершаем. За кулисы влетает администраторша филармонии Зита и, пыхтя, объясняет: «Я этого дурня сопроводила до самой раздевалки и сказала, что филармония теперь для него закрыта». Мы ничуть не злимся, только смеёмся до хрипа: ура, мы с Латенасом попали в десятку! А что близорукий америкашка Балтрус так опростоволосился, так для премьеры это просто подарок, самое то! Жаль, операторы прозевали такой эпизод...

Брату Альгирдасу на его спектакле «Леди Макбет» ты очень помог, запустив кошмарную пилу напряжения — для нужного мозгового среза. Ты здорово отточил жало. Точнейшая дефрагментация. Бьёт по цели и танго Пьяццоллы.

А в литовском «Мадагаскаре» (говоришь, что это стряслось ненароком, но я не верю) ты устроил большой сюрприз автору и постановщику. Раз это Ты подобрал «Голубочка», которого не фрагментируешь и не дефрагментируешь, а пускаешь его всего без изъятий и даже несколько раз, мне жаль Автора, а в особенности Режиссёра, Твоего неперменного Рыцаря. Ты не побыл его двойником, его верным Санчо. Ни господин Пакштас-Покштас, ни Саломея-Сале, ни все другие — никто не выдерживает

соперничества с чудом этого «Голубка». Ты их крепко подставил. И не жалко, потому что мне сама эта пьеса не нравится. В первом её варианте «чего-то» недоставало, а когда «дополнили», то не добавили, а разбавили. При встрече я спрашиваю Виргилиюса: «Маэстро, вы были на «Мадагаскаре»?» Норейка растерянно: «Нет, вот на Мадагаскаре не был». Я говорю: «Так вы сходите, вы там «Голубочка» поёте...»

...Часы — коварное человеческое изобретение. Кажется, жил бы себе по солнцу, как птица, как барсук, и было бы всё спокойно. Но нет, часы тебе указывают минуты, секунды (мерзость какая, даже секунды считают!), дни отмеряют, копят года и десятилетия.

В «Онегине», которого привёз нам Туминас, я расслышала всё тот же мотив «Расставаний». Но душу спектакля я так и не отыскала. Что нашёптывает мне это несоответствие? Что плоть — она есть, а души нет? Так не бывает, только наоборот бывает. Но как живому пробраться в землю, как зарыться в прошлогодние листья, когда не находишь душу? Дон Кихот умирает, не найдя новой мельницы (в себе?), а верный Санчо станет ли до последнего напевать колыбельную над его телом?

Я отправила письмецо на сцену после одного последнего Годо: «Туминас, не бросай нас!» Туминас в Москве (или — «в Москве, в Москве?») Он есть или его уже нет? Ждёт ли он своего Годо? В Вильнюсском Малом — его Кресло, ой, как оно есть! И не пустое. Там витает и трагическая душа игрока Шапро, никак она не отлетит. Всё ещё есть в нашем Малом тот потолок из стеклянных окружностей — он как небо, — я впервые его увидела 58 лет назад на Радио, в детском хоре. Под этими стёклами я спела своё первое соло: «Зайчик солнечный пляшет над нами, / стала синей холмов крутизна. / Мы свой класс украшаем цветами, / это значит: настала весна». Запись в фондах Радио — она есть. Может быть, иногда часы замирают? Пока.

Твоя Гедре Каукайте.

Актуальный *post scriptum*. Фаустас! А иногда часы поворачивают назад! Вернувшись из Таллина, я нашла в почтовом ящике послание из министерства культуры, адресованное Арунасу Жебрюнасу: приглашаем на церемонию вручения правительственных премий в области культуры и искусства, которое состоится 14 марта! Ровно полгода, как Арунас Жебрюнас достигим совсем по другому адресу, но может быть, его душу удастся позвать? Тогда мы увидимся, будь, — Г.

ФАКТОГРАФИЯ

Жизненные даты

	Родился 16 мая 1956 г. в Дусятосе Учился в зарасайской средней школе им. М. Мельникайте
1975	Окончил Каунасское музыкальное училище им. Юозаса Груодиса
1980	Окончил Государственную консерваторию Литвы (ныне Академия музыки и театра) по классу композиции
1979–1990	Заведующий музыкальной частью Вильнюсского театра кукол «Леле»
1991–1995	Заведующий музыкальной частью Государственного Малого театра Вильнюса
1995–1996	Директор Литовского государственного академического театра драмы
1996	Назначен вице-министром культуры Литвы
1997–1999	Советник по культуре при правительстве Литвы
1999–2005	Советник Председателя правительства по культуре
1999	Победитель конкурса на должность генерального директора Литовского национального драматического театра
2000–2005	Руководитель Государственного Малого театра Вильнюса
2005	Повторно стал вице-министром культуры Литвы
2006–2008	Советник Председателя правительства по культуре
2012	Атташе по культуре Литвы в Российской Федерации
с 2012	Советник Председателя правительства Литовской Республики

На творческом счету композитора театра и кино, создателя академической музыки Фаустаса Латенаса — более 300 работ в театрах Литвы и зарубежья, свыше 20 работ в художественных, документальных и телевизионных фильмах и телеспектаклях, около полусотни сочинений для оркестра и отдельных инструментов, для вокала и хора. Творчество композитора в театре и кино, его академические музыкальные произведения удостоены многих наград и премий.

Награды

1981	Диплом XXVI фестиваля театрального искусства Литвы за музыку к спектаклю «Квадрат», реж. Эймунтас Някрошюс
1983–1984	Звание лауреата республиканского смотра молодых театральных деятелей
1984	Диплом фестиваля «Балтийская театральная весна» (Вильнюс) за музыку к спектаклю «И дольше века длится день», реж. Эймунтас Някрошюс

- 1986 Диплом VII фестиваля (Рига) кукольных театров Прибалтики и Белоруссии за музыку к спектаклям «Соловушка» и «Волшебная мать-олениха», реж. Виталиус Мазурас
- 1987 Диплом фестиваля «Балтийская театральная весна» (Минск) за музыку к спектаклю «Дядя Ваня», реж. Эймунтас Някрошюс
Премия Йонаса Швядаса и диплом III степени за пьесу «Дождь» для ансамбля народных инструментов
- 1989 Диплом Театрального союза Литвы за музыку для драматических спектаклей сезона 1987–1988 годов
Диплом фестиваля «Балтийская театральная весна» (Вильнюс) за музыку к спектаклю «Тут смерти не бывает», реж. Римас Туминас
Приз жюри XI Международного конкурса электроакустической и шумовой музыки им. Луиджи Руссола (в Варезе) за сочинение для саксофона и фонограммы «Альбинос-2»
- 1990 Премия Театрального союза Литвы за лучшие работы сезона 1989–1990 годов
- 1994 Почётный диплом Международного конкурса композиторов им. Витольда Лутославского (Карлстад) за 4 прелюдии
- 1995 Статуэтка «Христофора» за музыку к спектаклю «Улыбнись нам, Господи», реж. Римас Туминас
- 2000 Российская театральная премия «Чайка» за музыку к спектаклю «Играем... Шиллера!», реж. Римас Туминас, Московский театр «Современник»
- 2002–2003 Номинация «Автор года», золотая звезда национального агентства по защите авторских прав LATGA-A
- 2005–2008 Дипломы «Автор года», сертификат LATGA-A
- 2011 Международная премия Станиславского за музыку к спектаклям режиссёров Эймунтаса Някрошюса, Римаса Туминаса и Олега Табакова
- 2012 Номинация лучшего композитора на VI Международном фестивале кукольных театров «Белгородская забава» (Украина) за музыку к спектаклю «Соловушка», реж. Виталиус Мазурас, ПКТНК
- 2013 Лауреат Национальной премии в области культуры и искусства

Музыкальные произведения

- 1974 Триптих «Весна» для сопрано и фортепиано, сл. Пятраса Панаваса
- 1975 Токката-вальс-токатта для флейты, скрипки, виолончели и фортепиано
- 1976 Четыре прелюдии для фортепиано
Рондо-соната для саксофона и фортепиано

- 1977 Соната для флейты и фортепиано, I–III ч.
- 1978 Соната для виолончели и фортепиано, I–III ч.
Опера для радио «Улица Коммунаров», либретто Сигитаса Гяды, Саулюса Шальтяниса
- 1980 Вокальный цикл «Из рукописей Хелен Блинкявичене и поэтических тетрадей Пятраса Блинкявичюса», сл. Юозаса Эрлицкаса
- 1981 47 микроигр и трёхголосная fuga для фортепиано
Фортепианное трио «Взгляд из окна восьмого этажа» (I ч. «Горизонт»; II ч. «Балкон»; III ч. «Небо»)
Струнный квартет № 1
- 1982 «... in extremis ...» для струнного квартета
Фортепианное трио «Зарождение и рождение»
Кантата «К современности», сл. Рамуте Скучайте
- 1983 Соната для скрипки и фортепиано, I и II ч.
«Мы пришли» для смешанного хора и фортепиано, сл. Йонаса Стрелкунаса
«Musa memoria» для магнитофонной ленты
- 1984 Оратория «Плач-поминовение» для смешанного хора и солистки, сл. Йонаса Стрелкунаса
- 1985 «Над волной смерти» для фортепианного трио и фонограммы, сл. Пабло Неруды
Малая оратория «Вечно дорогая» для детского хора, сл. Йонаса Стрелкунаса
«Samba lacrimarum» («Самба слёз») для скрипки и фортепиано
- 1986 «Светлой памяти ...» (Струнный квартет № 2)
«Движения альбиноса» для альт-саксофона и фонограммы
- 1988 Пасадобль для альта и фортепиано из фильма «Эта мещанская жизнь»
«Альбинос-2» (жертвам гитлеризма и сталинизма) для магнитофонной ленты, сл. Антанаса А. Йонинаса и Сигитаса Гяды
- 1990 «Agnus Dei» для солисток, смешанного хора и органа
«Konvulsija. Lombago» для магнитофонной ленты
«Когда звёзды падают» для магнитофонной ленты
- 1991 «Музыка Нины» для двух аккордеонов
- 1993 «Сияние» для органа
- 1997 «Расставания» для солистки и камерного ансамбля, сл. Сигитаса Гяды
«Разлучаясь, нежно скажи: „Прости“» для голоса, саксофона и двух фортепиано, сл. Сигитаса Гяды
«Литовский Иерусалим» («Еврейская кадрили») для трубы и камерного оркестра
- 1998 Четыре танца Дон Кихота для саксофона и фонограммы
- 1999 Пьеса для фортепиано «Bella vita»
Симфоническая картина «Тревога»
- 2001 «Conversation with the Soul» для магнитофонной ленты
- 2002 «Второй Взгляд из окна восьмого этажа» для камерного ансамбля
- 2003 Пьеса «Звёздный дождь» для органа

2009	Тоссата для органа
2011	«Дефрагментация» для 7 исполнителей
2012	«Босса-нова слёз» для камерного оркестра
2014	«Ad libitum» для органа

Песни, песенки

«Вздых», сл. Антанаса А. Йонинаса
«Белая Рождественская сказка», сл. Бируте Масилиускене
«Домовёнок-озорник», сл. Сигиты Дидьюргене
«Песня мальчиков» из спектакля «Питер Пэн», сл. Владаса Шимкуса
«Ещё не вечер» из кинофильма «Джаз», сл. Робертаса Даниса
«Посвящение», сл. Юстинаса Марцинкявичюса
«Слова хлебушка», сл. Рамуте Скучайте
«Цветок. Вдруг это ты?», сл. Антанаса А. Йонинаса
«Весёлые петушата», сл. Живиле Адомайтене
«Морской конёк», сл. Сигитаса Гяды
«Когда цветёт пеларгония», сл. Аудроне Шимайтите
«Где-то в дальнем краю», сл. Владаса Бразюнаса
«Цикл из четырёх песен для детей», сл. Сигитаса Гяды
«Кудлатый конь», сл. Дарюса Арманавичюса
«Квадрат», сл. Римвидаса Станкявичюса
«Печально весёлая сказка», сл. Костаса Сморигинаса
«Колыбельная», сл. Рамуте Скучайте
«Макбет», сл. Римвидаса Станкявичюса
«Девочка со спичками», сл. Неринги Черешкявичене
«В сиянии лунном», сл. Йонаса Стрелкунаса
«Дом стосковался по мне», сл. Владаса Бразюнаса
«Опять о пути», сл. Владаса Бразюнаса
«Наставление, как чинить часы», сл. Сигитаса Гяды
«Поросёнок без крыльев», сл. Сигитаса Гяды
«Пингвинья песенка», сл. Сигитаса Гяды
«Post Scriptum», сл. Антанаса А. Йонинаса
«Пророчество», сл. Юстинаса Марцинкявичюса
«Райские яблочки», сл. Эляны Мязгинайте
«Старые машины», сл. Сигитаса Гяды

«Серенада», сл. Юозаса Эрлицкаса
 «Упорство истины», сл. Владаса Бразюнаса
 «Вдали-вдали...» из фильма «Джаз», сл. Робертаса Даниса
 «Ты не одна», сл. Витаутаса Ландсбергиса
 «Уфонавты», сл. Бируте Масиляускене
 «Вечерняя песня», сл. Йонаса Мачюкявичюса
 «Волк и семеро козлят», сл. Юозаса Эрлицкаса
 «Вещун с проспекта», сл. Владаса Бразюнаса

Музыка к драматическим спектаклям

- 1976 Джеймс Барри. «Питер Пэн». Реж. Ирена Бучене, ЛГАТД
 Аркадий Пинчук. «Много и мало». Реж. Ирена Бучене, Государственный комитет по телевидению и радиовещанию
- 1977 Александр Вампилов. «Утиная охота». Реж. Ирена Бучене, ЛГАТД
- 1980 Вера Елисеева, Саулюс Шальтянис. «Квадрат». Реж. Эймунтас Някрошюс, ГМТЛ
- 1982 Андрей Кутерницкий. «Вариации феи Драже». Реж. Римас Туминас, ЛГАТД
- 1983 Джон Осборн. «Комедиант». Реж. Генрикас Ванцявичюс, ЛГАТД
 Евгений Шварц. «Снежная королева». Реж. Римас Туминас, ЛГАТД
 Колин Хиггинс, Жан Клод Каррьер. «Гарольд и Мод». Реж. Даля Тамулявичюте, ГМТЛ
 Чингиз Айтматов. «И дольше века длится день». Реж. Эймунтас Някрошюс, ГМТЛ
- 1984 Гаральд Мюллер. «Тихая ночь». Реж. Римас Туминас, ЛГАТД
 Саулюс Шальтянис. «Песни о тоске по родине». Реж. Даля Тамулявичюте, ГМТЛ
 Алдона Лёбите. «Медвежья избушка». Реж. Юозас Явайтис, ШТД
- 1985 Юозас Грушас. «Пиус умным не был». Реж. Ирена Бучене, ЛГАТД
 Андрей Кутерницкий. «Мы будто не знакомы». Реж. Римас Туминас, ЛГАТД
 Ромуалдас Ланкаускас. «Гости являются перед грозой, или Печенья с гвоздикой». Реж. Римас Туминас, ЛГАТД
 Юстинас Марцинкявичюс. «Даукантас». Реж. Даля Тамулявичюте, ГМТЛ
 Януш Корчак. «Король Матиуш Первый». Реж. Д. Салите, ГМТЛ
 Василий Шукшин. «Уроки музыки». Реж. Даля Тамулявичюте, ГМТЛ
- 1986 Александр Галин. «Снова туда, где море огней». Реж. Римас Туминас, ЛГАТД
 Атол Фугард. «Здесь живут люди». Реж. Римас Туминас, ГМТЛ
 Жан Кокто. «Равнодушный красавец». Реж. Даля Тамулявичюте, ГМТЛ
 Антон Чехов. «Дядя Ваня». Реж. Эймунтас Някрошюс, ГМТЛ
- 1987 Саулюс Шальтянис. «Дуокишкис». Реж. Альгирдас Латенас, ГМТЛ

- 1988 Казис Сайя. «Жемайтский пастушок». Реж. Повилас Гайдис, КГДТ
Валдас Кукулас, Римас Туминас. «Тут смерти не бывать». Реж. Римас Туминас, ЛГАТД
- 1989 Уильям Люче. «Отшельница из Амхерста». Реж. Даля Тамулявичюте, ГМТЛ
- 1990 Антон Чехов. «Вишнёвый сад». Реж. Римас Туминас, ГВМТ
Юозас Грушас. «Геркус Мантас». Реж. Повилас Гайдис, КГДТ
Дарио Фо. «Смерть анархиста». Реж. Ремигиус Вилкайтис, ГМТЛ
- 1991 Александр Пушкин. «Пир во время чумы. Каменный гость». Реж. Линас-Мариус Зайкаускас, ПДТ
Антон Чехов. «Чайка». Реж. Альгирдас Латенас, ГМТЛ
Николай Эрдман. «Самоубийца». Реж. Альгимантас Поцюнас, ПДТ
Гарольд Пинтер. «Предательство». Реж. Повилас Гайдис, КГДТ
Теннеси Уильямс. «Земное царство» («Семь явлений Мертел»). Реж. Роландас Аткачюнас, Михаил Евдокимов, РДТЛ
Теннеси Уильямс. «Старый квартал». Реж. Повилас Гайдис, КГДТ
- 1992 Бертольт Брехт. «Галилей». Реж. Римас Туминас, ГВМТ
Антон Чехов. «Дядя Ваня». Реж. Римас Туминас, театр г. Вааса, Финляндия
«Питер Пэн» (по мотивам Дж. Барри). Реж. Ирена Бучене, ГМТЛ
«Братья Львиное Сердце» (по Астрид Линдгрэн). Реж. Кристина Гудоните, ЛНТД
- 1993 Бируте Пукелявичюте. «Золотой гусь». Реж. Бируте Марцинкявичюте, КГДТ
Альбер Камю. «Недоразумение». Реж. Юозас Саболус, ГМТЛ
Саулюс Шальтянис. «Ясон». Реж. Альгирдас Латенас, КГДТ
Йордан Радичков. «Отпевание Лазаря». Реж. Альгимантас Поцюнас, ГМТЛ
Федерико Гарсиа Лорка. «Если прошло пять лет». Реж. Гинтарас Варнас, ГВМТ
Ж.-Б. Мольер. «Тартюф». Реж. Ирена Бучене, ЛНТД
Софокл. «Электра». Реж. Ирена Кряузайте, ГМТЛ
Атол Фугард. «Здравствуй и прощай». Реж. Йонас Дарашкявичюс, ГВМТ
Кароль Войтыла. «Напротив ювелирного магазина». Реж. Зенонас Буожис, ГВМТ
Федерико Гарсиа Лорка. «Кровавая свадьба». Реж. Генрикас Ванцявичюс, ГВМТ
«Пеппи Длинныйчулок» (по Астрид Линдгрэн). Реж. В. Вишняускас, КГДТ
Аурелия Чередееваите. «Как царевич ремеслу учился». Реж. А. Чередееваите, ГВМТ
Уильям Шекспир. «Двенадцатая ночь». Реж. Карен Джонсон, КГДТ
- 1994 Григорий Канович. «Улыбнись нам, Господи». Реж. Римас Туминас, ГВМТ
Генрих фон Клейст. «Разбитый кувшин». Реж. Повилас Гайдис, КГДТ
Александр Пушкин. «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума». Реж. Э. Някрошюс, фестиваль LIFE
Виолета Пальчинскайте, Симон Пауэл. «Дон Кихот». Реж. Симон Пауэл, ГВМТ
Алан Эйкборн. «Победы норманнов. Поведеление за столом». Реж. Костас Смorigинас, ГВМТ
- 1995 Антон Чехов. «Три сестры». Реж. Э. Някрошюс, фестиваль LIFE
Альбер Камю. «Чужой». Реж. Гинтарас Варнас, ЛНТД
Ж.-Б. Мольер. «Дон Жуан». Реж. Римас Туминас, Национальный театр Исландии, Рейкьявик

- Наталья Ланге. «Снежная королева» (по сказкам Х. К. Андерсена). Реж. и худ. Виталиюс Мазурас, ГВМТ
- «Там, где всё гораздо» (по книге Яноша «О, как ты прекрасна, Панама»). Реж. Аугустинас Грицюс, Альгирдас Латенас, ГВМТ
- Жан Ануй. «Ромео и Жанетта». Реж. Повилас Гайдис, КГДТ
- 1996 Антон Чехов. «Иванов». Реж. Альгирдас Латенас, театр «Вайдила»
- Михаил Лермонтов. «Маскарад». Реж. Римас Туминас, ГВМТ
- Саулюс Шальтянис. «Lituanica». Реж. Римас Туминас, ЛНТД
- Рональд Харвуд. «Костюмер». Реж. Альгирдас Латенас, ЛНТД
- Арвидас Юозайтис. «Картина в окне». Реж. Повилас Гайдис, КГДТ
- 1997 Антон Чехов. «Три сестры». Реж. Римас Туминас, Национальный театр Исландии, Рейкьявик
- Уильям Шекспир. «Много шума из ничего». Реж. Повилас Гайдис, КГДТ
- Уильям Шекспир. «Гамлет». Реж. Э. Някрошюс, фестиваль LIFE
- Юстинас Марцинкявичюс. «Мажвидас». Реж. Альгирдас Латенас, театр «Вайдила»
- Вильгельм Гауф. «Маленький Мук». Реж. Виталиюс Мазурас, ГМТЛ
- Бото Штраус. «Время и комната». Реж. Гинтарас Варнас, ЛНТД
- 1998 Теннеси Уильямс. «Пикник». Реж. Альгирдас Латенас, ГМТЛ
- Атол Фугард. «Паломничество в Мекку». Реж. Альгирдас Латенас, ГМТЛ
- Софокл. «Царь Эдип». Реж. Римас Туминас, ЛНТД
- «Карлик Нос» (Вильгельм Гауф, по мотивам). Реж. Виталиюс Мазурас, ГМТЛ
- 1999 Уильям Шекспир. «Ричард III». Реж. Римас Туминас, ЛНТД
- Пауль Барц. «Встреча». Реж. Раймундас Банионис, ЛНТД
- Уильям Шекспир. «Макбет». Реж. Эймунтас Някрошюс, театр «Meno fortas»
- Манлио Сантанелли. «Королева-мать». Реж. Повилас Гайдис, КГДТ
- Алан Эйкборн. «Победы норманнов. Вокруг сада...» Реж. Костас Сморигинас, ГМТЛ
- Джон Маррел. «Мемуары». Реж. Даля Тамулявичюте, ГМТЛ
- Людвикас Якимавичюс, Юозас Поцюс. «Подписант». Реж. Альгирдас Латенас, ГМТЛ
- 2000 Джеймс Крюс. «Тим Талер, или Проданный смех». Реж. Эвалдас Ярас, ГМТЛ
- Антон Чехов. «Вишнёвый сад». Реж. Римас Туминас, Национальный театр Исландии, Рейкьявик
- Уильям Шекспир. «Отелло». Реж. Эймунтас Някрошюс, театр «Meno fortas»
- Ж.-Б. Мольер. «Скупой». Реж. Ирена Бучене, ЛНТД
- Фридрих Шиллер. «Играем... Шиллера!». Реж. Римас Туминас, Московский театр «Современник»
- Джон Арден. «Пристань счастья». Реж. Альгимантас Поцюнас, ЛНТД
- Уильям Шекспир. «Ричард III». Реж. Альгирдас Латенас, ГМТЛ
- 2001 Николай Гоголь. «Ревизор». Реж. Римас Туминас, ГВМТ
- Пребен Харрис. «История матери». Реж. и худ. Виталиюс Мазурас, ГМТЛ

- 2002 Самуэль Беккет. «В ожидании Годо». Реж. Римас Туминас, ГВМТ
Рената Шерелите. «Дюжина братьев-сизоворонков». Реж. Рамуне Кудзманайте, ГМТЛ
Николай Гоголь. «Ревизор». Реж. Римас Туминас, Театр им. Евг. Вахтангова, Москва
Ференц Мольнар. «Лилиом». Реж. Повилас Гайдис, КГДТ
Наталия Ланге. «Снежная королева» (по сказкам Х. К. Андерсена). Реж. и худ. Виталиюс Мазурас, ГМТЛ
- 2003 Олег Данилов. «Жёлтый карлик». Реж. Костас Смorigинас, ГМТЛ
Лаура-Синтия Черняускайте. «Скользящая Люче». Реж. Альгирдас Латенас, ГМТЛ
Паирик Марбер. «www.prisilietimas.net (Closer!)». Реж. Роналдас Аткачюнас, ГМТЛ
Аби Морган. «Нежность». Реж. Рамуне Кудзманайте, ГВМТ
Аделаида Холл. «Мышонок-музыкант». Реж. Виталиюс Мазурас, ГМТЛ
Сигитас Парульскис. «Франк Крук» (по роману П. Цвирки). Реж. Раймундас Банионис, КГДТ
Алексей Слаповский. «Край света». Реж. Балис Латенас, ГВМТ
- 2004 Фёдор Достоевский. «Идиот». Реж. Римас Туминас, городской театр Гётеборга
Педро Кальдерон, «Дама-невидимка». Реж. Раймундас Банионис, Тюменский
государственный театр драмы и комедии
Марюс Ивашкявичюс. «Мадагаскар». Реж. Римас Туминас, ГВМТ
Саулюс Шальтянис. «Брысь, костлявая, навсегда брысь». Реж. Альгирдас Латенас, Театр
чудаков, Литва
- 2005 Бертольт Брехт. «Кавказский меловой круг». Реж. Раймундас Банионис, ПДТ
Антон Чехов. «Дядя Ваня». Реж. Альгирдас Латенас, ГМТЛ
Фурио Бордон. «Последние луны». Реж. Римас Туминас, ГВМТ
Антон Чехов. «Три сестры». Реж. Римас Туминас, ГВМТ
Рей Куни. «Любовь по графику». Реж. Адолфас Вечерскис, ЛНТД
Нил Саймон. «Банкет». Реж. Повилас Гайдис, КГДТ
Елена Гремина. «Глаза дня — Мата Хари». Реж. Рамуне Кудзманайте, ГМТЛ
«Женщина в песках» (по Кобо Абе). Реж. Лайма Адомайтене, ГВМТ
«Чужой» (по Кобо Абе и Альберу Камю). Реж. Лайма Адомайтене, молодёжная студия
Тельшяйского драматического театра им. Жямайте «Aglija»
- 2006 Григорий Горин. «Дом Свифта». Реж. Сигитас Рачкис, ГВМТ
Эрик-Эмманюэль Шмитт. «Распутник». Реж. Повилас Гайдис, КГДТ
Иоганн Вольфганг Гете. «Фауст». Реж. Эймунтас Някрошюс, театр «Meno fortas»
Антон Чехов. «Вишнёвый сад». Реж. Римас Туминас, городской театр Гётеборга
Карло Гольдони. «Труффальдино, или Слуга двух господ». Реж. Римас Туминас, варшавский
театр «Studio»
Уильям Шекспир. «Король Лир». Реж. Альгирдас Латенас, КГДТ
Вильгельм Гауф. «Маленький Мук». Реж. и худ. Виталиюс Мазурас, ПДТ

- 2007 Александр Грибоедов. «Горе от ума». Реж. Римас Туминас, Московский театр «Современник»
 Лукас Бэрфус. «Сексуальные неврозы наших родителей». Реж. Р. Кудзманайте, ЛНТД
 Генрик Ибсен. «Нора». Реж. Сигитас Рачкис, ШТД
 Василий Сигарев. «Детектор лжи». Реж. Костас Сморигинас, театр «Domino»
- 2008 Инеса Палюлите. «Печальный Бог». Реж. Инеса Палюлите, КГДТ
 Уильям Шекспир. «Троил и Крессида». Реж. Римас Туминас, Театр им. Евг. Вахтангова, Москва
 Антанас Шкема. «Солнечные дни». Реж. Рамуне Кудзманайте, ЛНТД
 Александр Грин. «Алые паруса». Реж. Раймундас Банионис, театр-фестиваль «Балтийский дом», Санкт-Петербург
 Эрик-Эмманюэль Шмитт. «Малые супружеские преступления». Реж. Раймундас Банионис, КГДТ
 «Последние луны» (по пьесам Фурио Бордона «Последние луны» и Гаральда Мюллера «Тихая ночь»). Реж. Римас Туминас, Театр им. Евг. Вахтангова, Москва
 Айвон Менчелл. «Кладбищенский клуб». Реж. Альгирдас Латенас, ГВМТ
- 2009 Антон Чехов. «Дядя Ваня». Реж. Римас Туминас, Театр им. Евг. Вахтангова, Москва
 Генрик Ибсен. «Строитель Сольнес». Реж. Яна Росс, ЛНТД
 Григорий Горин. «Шут Балакирев». Реж. Альгирдас Латенас, РДТЛ
 Олег Данилов. «Код ДНК». Реж. Костас Сморигинас, театр «Domino»
 Фёдор Достоевский. «Идиот». Реж. Эймунтас Някрошюс, театр «Meno fortas»
 Лев Толстой. «Крейцерова соната». Реж. Саулюс Варнас, ПДТ
 Антон Чехов. «Чайка». Реж. Римас Туминас, ГВМТ
- 2010 Михаил Лермонтов. «Маскарад». Реж. Р. Туминас, Театр им. Вахтангова, Москва
 Август Стриндберг. «Фрёкен Жюли». Реж. Артурас Арейма, ГВМТ
 Марюс Ивашкявичюс. «Мистрас». Реж. Римас Туминас, ГВМТ
 Артур Шницлер. «Десять диалогов о любви». Реж. Яна Росс, ЛНТД
 Братья Пресняковы. «Hungaricum (Грустный детектив)». Реж. Рамуне Кудзманайте, ЛНТД
 Генрик Ибсен. «Когда мы, мёртвые, пробуждаемся». Реж. Саулюс Варнас, ПДТ
 «У знакомых...» (по Антону Чехову). Реж. Лайма Адомайтене, РДТЛ
- 2011 Ж. Сиблейрас. «Ветер шумит в тополях». Реж. Римас Туминас, Театр им. Евг. Вахтангова, Москва
 Яэль Ронен. «Сумасшедшая». Реж. Лайма Адомайтене, РДТЛ
 Дайва Чяпаускайте. «День и ночь». Реж. Станисловаса Рубиноваса, Камерный театр молодёжи Каунаса
 «Пристань». Реж. Римас Туминас, к 90-летию Театра им. Евг. Вахтангова, Москва
 Максим Горький. «Мать» («Васса Железнова»). Реж. Кирилл Глушаев, ГВМТ
 Антон Чехов. «Чайка». Реж. Юрий Бутусов, Российский государственный театр «Сатирикон» им. Аркадия Райкина, Москва
 Антон Чехов. «Чайка». Реж. Константин Богомолов, Московский театр под руководством Олега Табакова
 «Леди Макбет» (по У. Шекспиру). Реж. Альгирдас Латенас, ГМТЛ

- 2012 Эжен Скриб. «Причины и следствия». Реж. Раймундас Банионис, КГДТ
«Три любящие» (по Жямайте). Реж. Лайма Адомайтене, РДТЛ
Николай Лесков. «Леди Макбет Мценского уезда». Реж. Раймундас Банионис, ШТД
«Леди Макбет» (по У. Шекспиру). Реж. Альгирдас Латенас, Самарский академический театр драмы им. М. Горького
«Третье путешествие Гулливера» (по Дж. Свифту). Реж. Эдуард Гайдай, театр-фестиваль «Балтийский дом», Санкт-Петербург
Елена Ерпылёва. «Так не бывает». Реж. Татьяна Казакова, Санкт-Петербургский академический театр комедии им. Н. П. Акимова
Александр Вампилов. «Утиная охота». Реж. Юрий Бутусов, Национальный театр Болгарии, София
Александр Вампилов. «Старший сын». Реж. Павел Сафонов, Театральная компания «Свободная сцена», Москва
«Я — или Бог — или никто» (по трагедии А. Пушкина «Моцарт и Сальери»). Реж. Антон Маликов, театр «RusArt», Москва
Антон Чехов. «Медведь». Реж. Лайма Адомайтене, молодёжная студия Тельшяйского драматического театра им. Жямайте «Aglīja»
Олег Богаев. «Тайное общество велосипедистов». Реж. Альгирдас Латенас, ГВМТ
- 2013 Уильям Шекспир. «Отелло». Реж. Яков Ломкин, Театральная компания «Свободная сцена», Москва
Александр Пушкин. «Евгений Онегин». Реж. Римас Туминас, Театр им. Евг. Вахтангова, Москва
Миро Гавран. «Пары». Реж. Рамуне Кудзманайте, КГДТ
«Идеальный муж» (по мотивам сочинений О. Уайльда). Реж. Константин Богомолов, Московский Художественный театр им. А. П. Чехова
Адам Мицкевич. «Дзяды». Реж. Рамуне Кудзманайте, театр «Ч», Минск
Джон Патрик. «Дорогая наша Памела». Реж. Альгирдас Латенас, КГДТ
Уильям Шекспир. «Отелло». Реж. Юрий Бутусов, Российский государственный театр «Сатирикон» им. Аркадия Райкина, Москва
«Мой отец — Агамемнон» (сцены из пьес Еврипида). Реж. Константин Богомолов, ГМТВ
Фридрих Дюрренматт. «Визит дамы». Реж. Татьяна Казакова, Санкт-Петербургский академический театр комедии им. Н. П. Акимова
«Движения Альбиноса». Хореографы: Артём Игнатъев и Анастасия Кадралева, театр «Балет Москва»
- 2014 Григорий Канович. «Улыбнись нам, Господи». Реж. Римас Туминас, Театр им. Евг. Вахтангова, Москва
Григорий Горин. «Шут Балакирев». Реж. Альгирдас Латенас, Самарский академический театр драмы им. М. Горького

- Алекс Тарн. «Диббук» (по пьесе Семёна Ан-ского). Реж. Раймундас Банионис, ШТД
 Томас Бернхард. «Минетти». Реж. Римас Туминас, ГВМТ
 Антон Чехов. «Дядя Ваня». Реж. Лайма Адомайтене, Литовская академия музыки и театра, театр «Meno fortas»
- 2015 Томас Бернхард. «Минетти». Реж. Р. Туминас, Театр им. Евг. Вахтангова, Москва
 Александр Пушкин. «Борис Годунов». Реж. Эймунтас Някрошюс, ЛНТД
 Ромуалдас Гранаускас. «Туман над долинами». Инсценировка Ренаты Шерелите. Реж. Раймундас Банионис, ПДТ
 Аугустинас Грицюс-мл. «Доктор Дулиттл и его звери» (по книгам Хью Лофтинга). Реж. Римас Дрежис, радиотеатр ЛРТ
 Нийоле Индрюнайте. «Дюймовочка» (по сказке Х. К. Андерсена). Реж. Нийоле Индрюнайте, радиотеатр ЛРТ
- 2016 Гудмундур Стейнссон. «Лукас». Реж. Альгирдас Латенас, ГМТЛ
 Александр Островский. «Гроза». Реж. Уланбек Баялиев, Театр им. Евг. Вахтангова, Москва
 Лопе де Вега. «Собака на сене». Реж. Павел Сафонов, Театр сатиры, Москва
 Софокл. «Царь Эдип». Реж. Римас Туминас, Театр им. Евг. Вахтангова, Москва
 Евгений Шварц. «Дракон». Реж. Татьяна Казакова, Санкт-Петербургский академический театр комедии им. Н. П. Акимова
 Александр Володин. «Пять вечеров». Реж. Павел Сафонов, Московский областной государственный театр юного зрителя
- 2017 Бернард Шоу. «Пигмалион». Реж. Линда Урбанас, РДТЛ
 «Снежная королева» (по сказке Х. К. Андерсена). Реж. Антанас Маркуцкис, ПКТНК
 Дмитрий Соколов. «Бы». Реж. Дмитрий Соколов, театр «Практика», Москва
 Уильям Шекспир. «Двенадцатая ночь». Реж. Павел Сафонов, Театр сатиры, Москва
 Михаил Булгаков. «Сны господина де Мольера...». Реж. Павел Сафонов, театр «Ленком», Москва
 Николай Гоголь. «Тарас». Реж. Сергей Потапов, театр-фестиваль «Балтийский дом», Санкт-Петербург
 Николай Лесков. «Очарованный странник». Реж. Наталья Ковалёва, Театр им. Евг. Вахтангова, Москва
 «Неосторожная актриса». Литературный моноспектакль Елены Подкаминской. Реж. Алексей Кузнецов, Театр им. Евг. Вахтангова, Москва
 Уильям Гибсон. «Двое на качелях». Реж. Уланбек Баялиев, ГВМТ
 Алексей Толстой. «Касатка». Реж. Вячеслав Гвоздков, Самарский академический театр драмы им. М. Горького
 Александр Грибоедов. «Горе от ума». Реж. Павел Сафонов, Театр на Малой Бронной, Москва
 Ван Фанг. «Новое поле». Реж. Рамуне Кудзманайте, Beijing Magnificent Culture Co. Ltd, Пекин, Китай

Музыка к спектаклям Вильнюсского кукольного театра «Леле»

- 1978 Рада Москова. «С конями наперегонки». Реж. Ромуалдас Викшрайтис, худ. Андрюс Жибикас
- 1979 Марк Розовский. «История лошади». Реж. Ирена Бучене, худ. Алдона Плейкшене
- 1980 Костас Кубилинскас. «Хвостик-мостик». Реж. Аурелия Рагаускайте, худ. Виталиюс Мазурас
- 1981 Гейнц Калау. «Кот в сапогах». Реж. Аурелия Рагаускайте, худ. Виталиюс Мазурас
- 1982 Антанас А. Йонинас, Виталиюс Мазурас. «Цирк есть цирк». Реж. и худ. Виталиюс Мазурас
- 1983 Иохим Кнаут. «Соловушка». Реж. и худ. Виталиюс Мазурас
- 1984 Йонас Мачюкявичюс. «Пчёлка Майя» (по книге Вальдемара Бонзельса). Реж. и худ. Виталиюс Мазурас
- 1985 Э. Т. А. Гофман. «Щелкунчик и Мышиный король». Автор инсценировки Саулюс Томас Кондротас. Реж. и худ. Виталиюс Мазурас
- 1986 Ремигиус Балтрушайтис. «Щелбан». Реж. и худ. Виталиюс Мазурас
Ф. Г. Лорка. «Балаганчик дона Кристобаля. Любовь дона Перлимплина». Реж. и худ. Виталиюс Мазурас
- 1987 Гражина Марецкайте. «Савитри — дочь Солнца». Реж. Лайма Ланкаускайте, худ. Виталиюс Мазурас
- 1988 Балис Сруога. «Домовой-судья». Реж. и худ. Римас Дрежис
- 1989 Сигитас Гяда. «Ах пион, это он». Реж. и худ. Виталиюс Мазурас
Сигитас Гяда. «Краснуха». Реж. и худ. Виталиюс Мазурас, худ. Раса Кришюнайте
- 1990 В. Гауф. «Харчевня Шпессарт». Автор инсценировки Миндаугас Урбайтис, реж. и худ. Виталиюс Мазурас
«О Йонасе» (по мотивам творчества Жямайте). Реж. Римас Дрежис, худ. Виталиюс Мазурас, худ. Аушра Багочюнайте-Паукштене
Юозас Грушас. «Барбора Радвилайте». Реж. и худ. Виталиюс Мазурас
- 1991 Джозел Санг. «Песси и Иллюзия» (по мотивам произведений Юрьё Кокко). Реж. Альгирдас Микутис, худ. Аушра Багочюнайте-Паукштене
- 1993 Сигитас Гяда. «Котик белый». Реж. и худ. Виталиюс Мазурас
Сигитас Гяда. «Юзефочек и конёк». Реж. и худ. Виталиюс Мазурас
Виталиюс Мазурас. «Красная Шапка» (по мотивам сказки о Красной Шапочке). Реж. и худ. Виталиюс Мазурас
Наталия Ланге. «Снежная королева» (по сказкам Х. К. Андерсена). Реж. и худ. Виталиюс Мазурас
Сигитас Гяда. «Как заяц волчий дом стерёг». Реж. Лайма Ланкаускайте, худ. Виталиюс Мазурас
- 1997 «Сиротка Эляните и Йонок-Ягнёнок» (по литовской сказке). Реж. и худ. Римас Дрежис

- 1998 Сигитас Сюдика. «Виленская дева». Реж. Ирена Бучене, худ. Римас Дрежис
- 2000 Нийоле Индрюнайте. «Дюймовочка» (по мотивам сказки Х. К. Андерсена). Реж. и худ. Римас Дрежис
- 2001 «Чёрная курица» (по повести Антония Погорельского). Реж. Римас Дрежис, худ. Юлия Скуратова
- 2003 Арнас Алишаускас. «Три драгоценности» (по мотивам творчества Акутагавы Рюноскэ). Реж. и худ. Римас Дрежис
- 2005 Нийоле Индрюнайте. «Белые сказки» (по мотивам сказок Х. К. Андерсена). Реж. Нийоле Индрюнайте, худ. Аушра Багочюнайте-Паукштене
- 2007 «Эгле — королева ужей» (по литовской сказке). Реж. и худ. Виталиус Мазурас
Аугустинас Грицюс
«Доктор Дулиттл» (по книгам Хью Лофтинга). Реж. Римас Дрежис, худ. Аушра Багочюнайте-Паукштене
- 2009 «Развиднелось» (по стихотворениям Антанаса Страздаса). Автор инсценировки, реж. и худ. Аушра Багочюнайте-Паукштене
- 2010 «Частное владение» (по пьесе Марцелиюса Мартинайтиса «Суд ягнёнка»). Реж. и худ. Виталиус Мазурас
Рокас Микутис. «Приключения Люне». Реж. Альмира Грибаускайте, худ. Аушра Багочюнайте-Паукштене
- 2011 «Яблонька золотая, винная криница» (по литовской сказке). Реж. Римас Дрежис, худ. Марюс Йонутис
Дайва Чяпаускайте, Виталиус Мазурас. «Юрате и Кастаутас». Реж. и худ. Виталиус Мазурас
- 2012 «Страшно красивая сказка» (по литовским сказкам и загадкам). Реж. и худ. Аушра Багочюнайте-Паукштене
- 2013 Э. Т. А. Гофман. «Щелкунчик». Реж. и худ. Виталиус Мазурас
- 2017 «Истории цветов» (по сказкам Х. К. Андерсена). Реж. Нийоле Индрюнайте

Музыка к спектаклям других кукольных театров

- 1984 Херманис Паукш. «Три ведьмины тайны». Реж. Виргиниус Матула, КГТК
- 1985 Ирина Токмакова. «Когда просыпаются песенки». Реж. Альгимантас Станкявичюс, КГТК
- 1986 Наталия Ланге. «Сказка о Кае и Герде». Реж. Альгимантас Станкявичюс, КГТК
Эугениус Игнатавичюс. «Волшебная мать-олениха» (по мотивам повести Чингиза Айтматова «Белый пароход»). Реж. Альгимантас Станкявичюс, КГТК
«Волк и козлята». Реж. Виргинией Матула, КГТК

- 1988 Антанас Гудялис. «Перун, Плотник и Чёрт». Реж. Римас Дрежис, варшавский театр «Вај»
Алдона Пуйшите. «Чёрная царевна». Реж. Альгимантас Станкявичюс, КГТК
- 1989 Аугустинас Грицюс-мл. «Доктор Дулиттл и его звери» (по книгам Хью Лофтинга).
Реж. Римас Дрежис, КГТК
Элеонора Матулайте. «Вы что из меня сделали». Реж. Антанас Маркуцкис, ПКТНК
Златина Билярска. «Сказка о котёнке и звёздочке». Реж. Альгимантас Станкявичюс,
КГТК
Ян Вилковски. «Медвежонок». Реж. Альгимантас Станкявичюс, КГТК
- 1990 Ладислав Дворски. «Принцесса-плясунья». Реж. Альгимантас Станкявичюс, КГТК
- 1991 Вида Савичюнайте. «Дедушка и внук» (по литовской сказке). Реж. Римас Дрежис, КГТК
Валерия Любимова. «День рождения принцессы». Реж. Альгимантас Станкявичюс, КГТК
- 1992 Татьяна Власова. «Велосипед с красными колёсами». Реж. Альгимантас Станкявичюс,
КГТК
- 1993 Тамара Габбе. «Золушка» (по Ш. Перро). Реж. Альгимантас Станкявичюс, КГТК
- 1994 «Карлик Нос» (по В. Гауфу). Реж. Альгимантас Станкявичюс, КГТК
Ханна Янушевска, Ян Вилковски. «Тигрик Петрик». Реж. Альгимантас Станкявичюс, КГТК
«Буквы Йонаса» (по рассказам Жямайте). Автор сценария и реж. Римас Дрежис,
театр ЛРТ
Йонас Радзявичюс. «Муравей-отшельник». Реж. Антанас Маркуцкис, ПКТНК
- 1995 «Три поросёнка» (по мотивам английских сказок). Реж. Антанас Маркуцкис, ПКТНК
Мария Кушнир. «Новогодние приключения котов». Реж. Альгимантас Станкявичюс,
КГТК
- 1996 Ирина Токмакова. «Звёздные мастера». Реж. Альгимантас Станкявичюс, КГТК
- 1997 «Маленький столяр, козочка и колченожки» (по литовской сказке). Реж. Антанас
Маркуцкис, ПКТНК
«Девочка со спичками» (по Х. К. Андерсену). Реж. Антанас Маркуцкис, ПКТНК
- 1998 Нина Гернет. «Волшебная лампа Аладдина». Реж. Альгимантас Станкявичюс, КГТК
- 2000 Пребен Харрис. «История матери» (по Х. К. Андерсену). Реж. и худ. Виталиус Мазурас,
театр «Konkyliė», Сванеке, Дания
Йонас Казакайтис. «Три медведя». Реж. Антанас Маркуцкис, ПКТНК
В. Гауф. «Маленький Мук». Реж. и худ. Виталиус Мазурас, Лиепайский кукольный театр,
Латвия
«Красная Шапка». Реж. и худ. Виталиус Мазурас, Лиепайский кукольный театр, Латвия
- 2001 Нина Гернет. «На помощь Гугутису». Реж. Альгимантас Станкявичюс, КГТК
Николай Шувалов. «Полночная сказка». Реж. Альгимантас Станкявичюс, КГТК
- 2002 Ладислав Дворски. «Заколдованная царевна». Реж. Альгимантас Станкявичюс, КГТК
- 2003 Александр Попеску. «Солнечный лучик». Реж. Антанас Маркуцкис, ПКТНК
Йонас Радзявичюс. «Муравей-отшельник». Реж. Антанас Маркуцкис, ПКТНК

- Иохим Кнаут. «Соловушка». Реж. и худ. Виталиус Мазурас, ПКТНК
 Эяна Мязгинайте. «Серебряный лунный пёс». Реж. Антанас Маркуцкис, московский
 областной театр кукол «Огниво», г. Мытищи
 Лев Устинов. «Красные башмачки». Реж. Лайма Адомайтене, КГТК
 Антанас Гудялис. «Звёздное дитя». Реж. Альгимантас Станкявичюс, КГТК
 2004 «Девочка со спичками» (по Х. К. Андерсену). Реж. Антанас Маркуцкис, ПКТНК
 Эяна Мязгинайте. «Лунный принц». Реж. Альгимантас Галинис, ПКТНК
 Наталия Ланге. «Снежная королева» (по Х. К. Андерсену). Реж. Виталиус Мазурас, ПКТНК
 2006 Атанас Мочуров. «Весёлые петушки». Реж. Альгимантас Станкявичюс, КГТК
 Эяна Мязгинайте. «Серебряный лунный пёс». Реж. Антанас Маркуцкис, ПКТНК
 2007 «Карлик Нос» (по В. Гауфу). Реж. и худ. Виталиус Мазурас, ПКТНК
 Александр Веселов. «Солнышко и снежные деды». Реж. Антанас Маркуцкис, ПКТНК
 Наталия Ланге. «Снежная королева» (по сказкам Х. К. Андерсена). Реж. Виталиус Мазурас,
 театр «Поросёнок Икар»
 2008 «Красная Шапочка» (по мотивам сказки Ш. Перро). Реж. и худ. Виталиус Мазурас, ПКТНК
 «Красная Шапка» (по сказке братьев Гримм). Реж. Виталиус Мазурас, театр «Поросёнок Икар»
 Наталия Ланге. «Снежная королева» (по сказкам Х. К. Андерсена). Реж. Виталиус Мазурас,
 ПКТНК
 Йонас Казакайтис. «Русалочка» (по мотивам сказки Х. К. Андерсена). Реж. Антанас Маркуцкис,
 ПКТНК
 2009 Виталиус Мазурас. «Красная Шапка». Реж. и худ. Виталиус Мазурас, ПКТНК
 2011 Йонас Казакайтис. «Заячья школа». Реж. Антанас Маркуцкис, ПКТНК
 Витауте Жилинскяйте. «Веточка ивы». Реж. Римас Дрежис, варшавский театр «Вај»
 2013 Ремигиус Балтрушайтис. «Щелбан». Реж. и худ. Виталиус Мазурас, ПКТНК
 2015 «Три поросёнка» (по мотивам английской сказки). Реж. Антанас Маркуцкис, ПКТНК

Музыка к фильмам

- 1984 «Моя маленькая жена». Игровой фильм, реж. Раймундас Банионис, ЛКС
 1986 «Месье!» Телевизионный фильм, реж. Михаил Евдокимов, ЛРТ
 1987 «Шестнадцатилетние». Игровой фильм, реж. Раймундас Банионис, ЛКС
 «Дворец выставок». Игровой фильм, реж. Марийонас Гедрис, Андрюс Шюша, ЛКС
 «Не помню твоего лица». Игровой фильм, реж. Раймундас Банионис, ЛКС
 1988 «Ноев ковчег». Документальный фильм, реж. Римантас Шилинис, ЛКС
 1990 «Дети из отеля „Америка“». Игровой фильм, реж. Раймундас Банионис, ЛКС
 «Открытые ворота». Документальный фильм, реж. Кястутис Вайшвила, ЛКС

- «Десять минут перед полётом Икара». Документальный фильм, реж. Арунас Матялис, ЛКС
 «Она и Миколас». Документальный фильм, реж. Римантас Груодис, ЛКС
 «Остров». Документальный фильм, реж. Римантас Шилинис, ЛКС
 «Да настанет...» Документальный фильм, реж. Корнелиус Матузявичюс, ЛКС
 1991 «Пятая Божья заповедь (I). Расстрелянный гимн». Документальный фильм, реж. Римантас Шилинис, ЛСАФ
 «Во веки веков». Документальный фильм, реж. Диана и Корнелиус Матузявичюсы, ЛКС
 «За Литву-отчизну». Документальный фильм, реж. Генрикас Шаблявичюс, ЛКС
 1992 «Джаз». Игровой фильм, реж. Раймундас Банионис, студия «Litnek»
 «Взрыхлённый берег». Игровой фильм, реж. Томас Донела, студия «Kinema»
 «Пятая Божья заповедь (II). Мядининкай». Документальный фильм, реж. Римантас Шилинис, ЛСАФ
 «Свисток». Документальный фильм, реж. Арвидас Лёранчас, студия «Kinema»
 1993 «И он сказал вам всем прощай». Игровой фильм, реж. Андрюс Шюша, студия «Sansara Film»
 «Деревянные ступени». Игровой фильм, реж. Видас Рашинкас, студия «Litnek»
 «Иллюзии». Документальный фильм, реж. Диана и Корнелиус Матузявичюсы, ЛКС
 «Пятая Божья заповедь (III). Дело 002». Документальный фильм, реж. Римантас Шилинис, ЛСАФ
 1994 «Хлеб из пыли». Документальный фильм, реж. Диана и Корнелиус Матузявичюсы, ЛКС
 «Двое на качелях». Телевизионный фильм, реж. Бронюс Моркявичюс, ЛРТ
 «Пятая Божья заповедь (IV). Завтра — свобода». Документальный фильм, реж. Римантас Шилинис, ЛСАФ
 1995 «За порогом». Документальный фильм, реж. Диана и Корнелиус Матузявичюсы, ЛКС
 «Валентина». Телевизионный фильм, реж. Видмантас Бачюлис, ЛРТ
 1996 «Приключения Матуша». Анимационный фильм, реж. Юрате Лейкайте, ЛКС
 «Девочка со спичками». Музыкальный фильм, реж. Неринга Черешкявичене, ЛКС
 «Метаморфозы». Анимационный фильм, реж. Ева Бунокайте, студия «Vilainima»
 1997 «Комнаты без дверей». Документальный фильм, реж. Эдмундас Зубавичюс, ЛКС
 «Президенты Литовской Республики (I). 1919–1940 гг.» Документальный фильм, реж. Римантас Шилинис, ЛКС
 «Люция». Анимационный фильм, реж. Ева Бунокайте, ЛКС
 1998 «Адам Мицкевич. Версии реальности». Документальный фильм, реж. Раймундас Банионис, студия «Litnek»
 «Второй песенный праздник литовцев со всего мира, или На земле Литвы». Документальный фильм, реж. Римантас Шилинис, ЛКС
 «Об откровениях». Документальный фильм, реж. Витаутас В. Ландсбергис, студия «A Propos»

- «Путешествие в мир искусства. Живопись». Анимационный фильм, реж. Ева Бунокайте, Вильнюсское телевидение
- «Президенты Литовской Республики (II). 1993–1998 гг.» Документальный фильм, реж. Римантас Шилинис, ЛКС
- 1999 «Жизнь создаю страстно». Документальный фильм, реж. Лайма Лингите, ЛРТ
«Слёзы и молитвы». Документальный фильм, реж. Римантас Шилинис, ЛКС
«Пчелиный пастух». Анимационный фильм, реж. Ева Бунокайте, ЛКС
«Лит. Литва. Lithuania». Документальный фильм, реж. Римантас Шилинис, ЛКС
- 2002 «Из истории лита: Банкноты». Документальный фильм, реж. Римантас Шилинис, студия «2000»
«Прокуроры». Телевизионный сериал, реж. Раймундас Банионис, ЛРТ
- 2003 «Премьер-министры Литовской Республики». Документальный фильм, реж. Римантас Шилинис, студия «2000»
- 2004 «Из истории лита: Монеты». Документальный фильм, реж. Римантас Шилинис, студия «2000»
- 2005 Пауль Барц, «Встреча». Телевизионный фильм-спектакль, реж. Раймундас Банионис, студия «Litpek»
- 2007 «Почётный караул». Телевизионный сериал, реж. Раймундас Банионис, студия «Видеометра»
- 2009 «Эмилия». Телевизионный сериал, реж. Раймундас Банионис, студия «Видеометра»
- 2010 «Наощупь». Игровой фильм, реж. Юрий Грымов, студия «JuG»
- 2013 «Чья наша земля?» Документальный фильм, реж. Арвидас Тарвидас, ЛКС

Творческие вечера и концерты

- 1981 Дворец работников искусств, Каунас
- 1986 Литовская государственная консерватория, Вильнюс
Дворец работников искусств, Вильнюс
- 1997 Вильнюсская ратуша
- 1998 «Сад музыки Фаустаса Латенаса» на Вильнюсском фестивале, Литовская национальная филармония
- 2006 Концертный зал Союза композиторов, Санкт-Петербург
- 2007 Клайпедский концертный зал
Государственный Малый театр Вильнюса
- 2008 Вильнюсская ратуша
Концертный зал «SPA Vilnius», Друскининкай

	На международном музыкальном фестивале «Минская весна», Белорусская государственная филармония, Минск
2009	Каунасская государственная филармония
2014	Культурный центр Петра Слободкина, Москва «Музыка от любви к Богу и Человеку», костёл Святых Иоаннов, Вильнюс
2015	Государственный Малый театр Вильнюса
2017	Государственный академический театр имени Евгения Вахтангова, Москва

Библиография

Библиография Фаустаса Латенаса выложена на сайте Литовского центра музыкальной информации: www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/latenas

Сокращения

- (ГВМТ) Государственный Вильнюсский Малый театр
- (ГМТЛ) Государственный молодёжный театр Литвы
- (КГДТ) Каунасский государственный драматический театр
- (КГТК) Каунасский государственный театр кукол
- (ЛГАТД) Литовский государственный академический театр драмы (1955–1988)
- (ЛНТД) Литовский национальный театр драмы (1988 – по наст. вр.)
- (ЛКС) Литовская киностудия
- (ЛРТ) Литовское национальное радио и телевидение
- (ЛСАФ) Литовская студия анимационных фильмов
- (ПДТ) Панявежский драматический театр
- (ПКТНК) Панявежский кукольный театр на колёсах
- (РДТЛ) Русский драматический театр Литвы
- (ШТД) Шяуляйский театр драмы

Дайва Шабасявичене, Раса Васинаускайте

МУЗЫКА И ТЕАТР
Композитор Фаустас Латенас

*В книге использованы фотографии Дмитрия Матвеева
и из фондов Музея Государственного академического
театра им. Евг. Вахтангова Валерия Мясникова*

*На первой полосе обложки Ф. Латенас, фото Д. Матвеева
На четвертой полосе обложки Ф. Латенас, рис. Эльжбеты Латенайте*

Редактор Маликова М. Б.

Художник Осенева А. Б.

Корректор Рыжер Е. В.

Компьютерная верстка Лунин В. Ю.

Предпечатная подготовка Морозов Д. В.

Подписано в печать 24.01.2018

Формат 70×100/12

Бумага офсетная 100 г/м²

Печать офсетная. Гарнитура Candara

Тираж 1000 экз. Заказ № 8

ISBN-13: 978-5-902492-40-5



9 785902 492405

Т
т е а т р а л и с

Издательство «Театралис»
105082 Москва, ул. Б. Почтовая, д. 5
Тел. (495) 640-79-26 (многоканальный)
www.teatralis.ru
e-mail: teatralis@yandex.ru

