

Артемьев Э. Он давал мне полную свободу

Может быть, это прозвучит несколько парадоксально, но я мало все-таки знал Андрея Тарковского, хотя и был знаком с ним лет десять. Дело в том, что в основном мы встречались по работе и очень редко, буквально считанные разы вне работы.

Впервые я увидел Андрея на квартире художника Михаила Ромадина, по-моему, весной 1970 года, а осенью Тарковский неожиданно передал мне сценарий «Соляриса» с предложением написать музыку к его фильму. Правда, как я скоро понял, ему нужна была даже не музыка, а музыкально организованный звукошумовой ряд. Меня это озадачило, равно как и категорическое заявление режиссера, когда он, излагая мне свой замысел, сказал, что лучшего композитора, чем Вячеслав Овчинников, он тем не менее для себя не представляет.

Со Славой он тогда сделал уже два фильма - «Иваново детство» и «Андрей Рублев», - но так получилось, что я к моменту работы с Тарковским не видел ни одного из них, хотя кое-что слышал, особенно про «Андрея Рублева», о котором по Москве ходили в то время самые невероятные слухи. Когда же Андрей показал мне на «Мосфильме» «Рублева» в его первоначальном варианте, идущем около трех часов, я был просто потрясен и силой его таланта, и великолепной музыкой, которую написал Овчинников. Она произвела на меня огромное впечатление. И в дальнейшей своей работе с Андреем Тарковским я постоянно, не желая того, соизмерял то, что я делаю, с тем, что было у Овчинникова. Его музыка в «Андрее Рублеве» стала для меня неким ориентиром, не только достигнуть, но преодолеть который я стремился всегда, в каждой последующей картине Тарковского. Возможно, именно поэтому я, несмотря на задачу, поставленную передо мной Андреем, - музыкально-ритмическую организацию натуральных шумов, - решился и сочинил для «Соляриса» довольно много собственно музыкальных номеров, большая часть которых вошла потом в картину.

Однако в «Зеркале» – нашей второй совместной работе с Тарковским –

он опять выдвинул передо мной те же условия, что были в «Солярисе», а именно организацию музыкально-шумовых пластов фильма. Что же касается самой музыки, то, насколько мне известно, она в «Зеркале» на первых порах вообще не предполагалась. Позднее ситуация изменилась и потребность в ее введении все-таки возникла.

Я помню, что в разговоре о «Зеркале» Андрей несколько раз возвращался к начальным кадрам фильма: вот стоит мальчик, затем он входит в 364 дом, внезапно налетающий ветер раскачивает ветви деревьев... И здесь ему был нужен какой-то звук, чтобы изобразить, создать ощущение детских страхов. Я стал искать разные электронные тембры, показывал их Андрею, а ему все не подходило. Андрей мучился, не находил себе места. Я тоже нервничал. И вдруг его осенило – детская дудочка! Мы записали ее, и ее звук, пугающе чистый, хрупкий и беззащитный, чудесным образом лег на изображение.

Бывали и другие случаи, когда уже я выступал инициатором появления музыки в сценах, которые ранее ее не включали. Так, например, было со сценой «Картина Брейгеля» в «Солярисе», так было и с большим документальным эпизодом «Сиваш» из «Зеркала».

Андрей хотел весь эпизод прохода советских войск через Сиваш построить на хронике второй мировой войны и ощущении молчаливого голого пространства, шума воды и глухого плеска от усталых солдатских шагов. Он считал, что эти звуки вместе с кадрами военной хроники и смонтированными в один ряд с ними взрывом атомной бомбы над Хиросимой, ревом моторов израильских танков, криками хунвейбинов на советско-китайской границе сами по себе уже достаточно мощно воздействуют на зрителя. Но я где-то интуитивно почувствовал, что всего этого будет недостаточно, и написал еще и музыку. Принес ее на перезапись. Андрей очень удивился, но музыка ему как-то сразу понравилась, и он решил ее оставить. К сожалению, музыка появилась в картине не в том виде, как мне хотелось бы: она звучит тихо, неразборчиво, тем не менее она все-таки

звучит ...

Интересно, что, работая над эпизодом «Сиваш», я придумал технику сочинения вариаций на один аккорд. Иными словами, я по-разному записал и оркестровал с использованием расположений всевозможных тембров трезвучие до-диез минора, постепенно увеличивая силу его звучания, динамику, уплотняя фактуру и т. д. Надо сказать, что идея создания вариаций на один аккорд в «Зеркале» Тарковского возникла у меня под влиянием другого произведения, очень меня в то время занимавшего. Это были вариации на один тембр, которые я назвал «Двенадцать взглядов на мир звуков» ...

Работать с Андреем Тарковским было нелегко, порой даже трудно, и не потому, что он тебя к чему-то принуждал. Наоборот: он предоставлял полную свободу, свободу абсолютную. Андрей никогда не говорил, какой именно должна быть в его фильме музыка, то есть каким должен быть ее стиль, ритм, метр, интонационный рисунок, как это нередко случается при работе с некоторыми из наших режиссеров, иногда пытающихся тебе спеть ту мелодию, которую они хотят услышать в картине. Такого Андрей себе никогда не позволял. Он мне просто рассказывал о состоянии, эмоциональном тоне всей картины, и постепенно, через их проживание я начинал слышать внутри себя ее музыкальное звучание.

Должен признаться, что после той злополучной фразы Тарковского об Овчинникове у меня появилось в душе чувство собственной неуверенности, которое никогда не оставляло меня, пока я работал с Тарковским. В каждой картине я как бы держал экзамен и старался изо всех сил, чтобы написать музыку не хуже, а быть может, и лучше, чем в «Андрее Рублеве». Мое состояние усугублялось еще и тем, что я практически был полностью предоставлен самому себе: Андрей после небольшой предварительной беседы о фильме, его звукообразном строе уезжал на съемки, а по возвращении показывал мне смонтированный вчерне, но очень точно фильм и исчезал. На запись музыки он вообще не ходил, за исключением одного

единственного случая, связанного с созданием «Сталкера» – картины для всех нас трудной, почти мучительной, дважды переснимавшейся и прошедшей через многие мытарства ...

История сочинения музыки для этой картины тоже была, пожалуй, самой сложной, потому что у Андрея не было долгое время четкого понимания того, какой должна быть ее музыкальная атмосфера. Помню, что вскоре после того, как я через Машу Чугунову получил сценарий «Сталкера», Андрей позвонил мне по телефону и сказал, что он весьма приблизительно наметил там музыку и только закончив съемки будет знать, где именно она будет нужна. Однако, отсняв весь материал, он продолжал искать. Он объяснял мне, что ему требуется в фильме некое сочетание Востока и Запада, вспоминая при этом слова Киплинга о несовместимости Востока и Запада, которые могут только сосуществовать, но никогда не смогут понять друг друга. В «Сталкере» Андрей очень хотел, чтобы эта мысль прозвучала, но у него ничего не получалось. Тогда он предложил мне попробовать исполнить европейскую музыку на восточных инструментах или, наоборот, восточную мелодию в европейской оркестровке и посмотреть, что в итоге получится. Мне такая идея показалась интересной, и я принес Андрею замечательную мелодию «Pulcherrima Rosa» анонимного автора XIV века – средневековое песнопение, посвященное деве Марии. Андрей, послушав, эту тему тут же решил взять, но предупредил, что в таком первоизданном виде она в фильме просто немислима. Надо дать ее в восточном колорите. Это свое условие он считал обязательным и непреложным. Потом, когда я снова вернулся к разговору о музыке «Сталкера», Тарковский неожиданно сказал мне: «Знаешь, у меня есть друзья в Армении и Азербайджане. Что если мы выпишем оттуда музыкантов, а ты распишешь для них мелодию «Pulcherrima Rosa», и они будут ее играть, импровизировать на эту тему?» Решили попробовать. Пригласили из Армении музыканта – исполнителя на таре.

Я сделал оркестровую обработку темы, где тар вел основную мелодию. Андрей пришел на запись, внимательно слушал и отверг ее, сказав, что

получилось совсем не то, чего он ожидал и чего добивался. Остановили запись, начали опять думать, искать выход. И тут, не знаю, как получилось, возможно, что сам Андрей что-то обронил в беседе о необходимости того, чтобы в фильме было состояние некоего внутреннего спокойствия, внутреннего удовлетворения, подобного тому, как это встречается в индийской музыке. Я сразу за эту мысль ухватился, и мне стал ясен прием, каким здесь надо воспользоваться.

Вообще я не люблю прибегать в своей работе как в кино, так и в других музыкальных жанрах к открытым приемам. Напротив, я всегда стараюсь замаскировать нашу композиторскую технику, чтобы слушатель не понял, как это сделано. Но, видимо, в «Сталкере» встретился именно тот случай. Поэтому я взял за основу музыкального решения фильма довольно известный в индийской музыке прием. Он построен на выделении одного опорного тона, который обычно поручается исполнителям на индийских струнных щипковых инструментах вина или тампур. На фоне этого протяженного звука идет импровизация на таре – инструменте многонациональном, распространенном не только у индийцев, но и у иранцев, армян, азербайджанцев, грузин.

К таре я решил добавить заимствованную уже из европейского инструментария продольную флейту, которая широко встречалась в средние века. Однако потом я пришел к выводу, что такое прямолинейное соединение европейских и восточных инструментов носит слишком условный характер и откровенно иллюстративно демонстрирует мои намерения. Тогда я обратился к электронике и пропустил их звучание через каналы эффектов синтезатора «СИНТИ-100», придумав много разных, необычных модуляций для флейты. Что же касается тара, то он был записан мною сначала на одной скорости, затем понижен, чтобы можно было услышать «жизнь каждой его струны», что для меня было необычайно важно. Затем я как бы повесил далеко в звукоакустическом пространстве легкие, тонально окрашенные фоны. И все. Позвал Тарковского.

Он пришел ко мне в студию электронной музыки вместе с сыном, маленьким Андреем. Я включил запись. Андрей-старший был изумлен, в особенности тем, как у меня зазвучал тар. «Послушай, что ты с ним сделал? – все спрашивал он. – Я ведь помню, как он звучал один – сухо, словно удары гороха, а здесь совсем другое дело!» Короче говоря, музыку, которую я буквально нащупал эмпирическим путем, Тарковский принял, не потребовав каких бы то ни было переделок, изменений ...

Мы часто с ним разговаривали о жизни, о кино, философии. Я тогда очень увлекался философией дзен-буддизма. Так вот однажды выяснилось, что Андрей тоже был хорошо с ней знаком; хотя по своим убеждениям он был христианин, тем не менее его глубоко интересовала многогранность истины и пути познания ее во всех возможных вариантах.

Андрей любил рассуждать и в разговоре (в нем была такая черта) нередко увлекался настолько, что мог обходиться уже без собеседника. Говорить он мог практически на любую тему, причем всегда уходил от нее очень далеко, вглубь вопроса. У него было мощное ассоциативное мышление и основательные знания. Вероятно, Андрей все время занимался своим образованием. У него была собрана замечательная библиотека: книги по живописи, искусству. В его доме, когда бы я к нему ни приходил, постоянно звучала музыка Баха, которого он хорошо знал и боготворил. Конечно, личностью он был яркой и неординарной.

Для меня был притягателен свойственный Тарковскому метод киноповествования, неторопливая подача материала. Эти большие, длинные кадры, где ничего вроде бы не происходит, и вместе с тем именно они рождают в тебе состояние какого-то звона, огромного внутреннего напряжения. По-моему, Андрей владел редким даром – умением «держаться» кадр и таинственным образом посылать через него импульс, делать из него произведение искусства. Я даже не могу конкретно объяснить, как и почему кадры Тарковского овладевают нашим вниманием, вызывая ответную вибрацию души. Может быть, это связано с самой натурой Андрея, очень

нервной и импульсивной, с его чрезвычайно высоким жизненным тонусом. Не знаю. Но и в своей музыке я, заряженный его состоянием, также старался передать то звенящее, вибрирующее, напряженное чувство, которым наполнены его фильмы. Возможно, именно поэтому то, что я написал для Тарковского в кино, отличается от того, что я делал для других режиссеров.

Вместе с тем когда я приступал к работе и смотрел в кинозале отснятый Тарковским материал, меня всегда охватывало как бы двойственное отношение к тому, что я видел на экране. С одной стороны, я начинал думать, как это можно будет выразить в звуке, с другой – какая адская предстоит работа, как мне будет сложно. В дальнейшем я старался запомнить свое состояние во время просмотра и отталкивался от него при написании музыки. Действовать при этом мне приходилось на собственный страх и риск, в тревоге, что скажет и как потом примет мою музыку Андрей. Он, как правило, оставлял в фильме то, что я ему показывал. Видимо, то, что я делал, его удовлетворяло.

Не знаю, слышал ли Андрей что-нибудь из моих произведений вне кино, хотя оригинальных, некинематографических сочинений у меня совсем немного. Однако они есть, но Андрей никогда открыто ими не интересовался, а предлагать ему послушать что-то из написанного я стеснялся.

Правда, был один случай: когда он ставил в театре «Гамлета», то попросил кое-что показать из моих произведений. Сидел, молча слушал, без комментариев, затем заговорил о другом. Тем не менее, начиная работу над новой картиной, всегда приходил ко мне. Андрей очень хотел, чтобы я был с ним и на «Ностальгии». Бегал, хлопотал, но из этой затеи ничего не вышло: итальянцы воспротивились. Так после его отъезда из Союза мы и не виделись...

Сейчас, когда Андрея не стало, о нем много говорят и порой совсем не так, как говорили раньше, хотя интерес к нему как художнику, кинорежиссеру всегда был велик. И дело не только в том, что он был в кино

фигурой как бы полузапрещенной, овеянной разными, часто нелепыми легендами и вымыслами. Мне кажется, что самым притягательным и бесценным в его творчестве было сложное мировоззрение, постижение правды жизни через искусство, оригинальный философский взгляд на мир, желание понять нашу жизнь, нашу историю, наш народ. И еще: когда я смотрю фильмы Андрея Тарковского, я всегда почти подсознательно чувствую, что соприкасаюсь с чем-то глубоким и неповторимым, с настоящим, ярким и честным талантом. Отсюда и счастье встречи, и горечь невосполнимой потери ...

Фрагмент из книги «Мир и фильмы Андрея Тарковского» (С. 364-369).