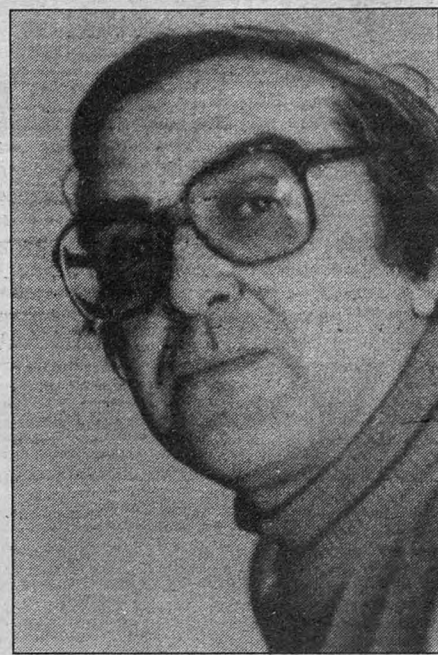


ВЛАДИМИР ДАШКЕВИЧ: О КУВАЛДЕ, ПИНЦЕТЕ, ТАИНСТВЕННЫХ ЗНАКАХ И СОТрясении ВОЗДУХА



За последний год Владимир Дашкевич, всенародно любимый композитор, написал музыку к кинофильмам «Вместо меня» Владимира и Ольги Басовых и «Дом для богатых» Владимира Фокина, телефильму «Новый год в ноябре» Ивана Попова, двум театральным постановкам — «Койка» Андрея Яхонтова в антрепризе Андрея Соколова и «Тайна тетушки Мэлкин» Алена Александра Милна в Театре Калягина. Как председатель Международной Ассоциации композиторских организаций и член Президентского совета по культуре, он ведет интенсивную общественно-политическую работу.

Наш специальный корреспондент Игорь ПЕРУНОВ побеседовал с Владимиром ДАШКЕВИЧЕМ во время XI Открытого российского кинофестиваля в Сочи.

СКН: На нашей предварительной встрече вы сказали, что российский кинематограф никак не может освободиться от социальности и обратиться к общечеловеческим, морально-этическим проблемам...

В.Д.: Мы научились делать замечательные фильмы с идеологией и социальными проблемами, не слишком выпячивая их, но абсолютно не умеем делать



«Зимняя вишня»

фильмы с моральной проблематикой. Западное цивилизованное общество очень сильно продвинулось в вопросах морали. Такие фильмы, как «Пола Х», «Романс», «Боги и монстры», «Все о моей матери», впрямую о морали не говорят, и в то же время это фильмы о сложных моральных проблемах, тонких чувствах. А мы живем в мире очень грубых чувств, и наши сценаристы и режиссеры с их помощью (кто-то кого-то «замочил», кто-то кого-то «кинул», кто-то кого-то трахнул) воздействуют на зрителя. Они работают кувалдой, а надо пинцетом, тонкими хирургическими инструментами.

СКН: Вы говорите больше о режиссуре и драматургии, нежели о музыке...

В.Д.: И о режиссуре, и о драматургии — обо всем. В моем творчестве были фильмы, решающие моральные проблемы: «Плюмбум, или Опасная игра» и «Слуга» Вадима Абдрашитова, «Зимняя вишня» Игоря Масленникова. Но все-таки в этих картинах очень сильно социальное начало. Сейчас ресурс воздействия на людей социально-коллективистского начала исчерпан. Необходимо заниматься отображением новых проблем морального порядка. Скажем, одна из актуальнейших проблем в мире — проблема самоубийств. У нас самый высокий процент самоубийств, раз в 10 выше, чем во всем мире. Фильмов на эту тему не снимается, как будто нет у нас такой проблемы...

СКН: Живой оркестр с некоторыми пор часто заменяют синтезатором, акустику — компьютером. Ваши комментарии по поводу будущего оркестровой музыки в отечественном и мировом кино?

В.Д.: Возьмите «самый компьютерный» фильм последнего времени — «Звездные войны». Чисто симфонический оркестр, чисто симфоническая музыка, никаких компьютеров, синтезаторов — и это у американцев, которые умеют считать деньги и, тем не менее, понимают, что живая музыка есть живая музыка, и ее воздействия ничто не перешибет. Музыку к фильму «Вместо меня» я писал с помощью синтезаторов, к «Дому для богатых» — только с симфоническим оркестром. Мне кажется, что одна из причин монотонности восприятия наших последних лент заключается в том, что синтезатор существенно нивелирует творческий потенциал композитора. Синтезатор — замечательный инструмент, я ничего против него не имею, можно написать хорошую музыку и на синтезаторе. Скажем, спектакль «Тайна тетушки Мэлкин» — это мюзикл, который весь идет на синтезаторе, и там это получилось очень уместно. В кино нужна все-таки живая му-

зыка, потому что в нем постоянно приходится укрупнять человеческие эмоции, а сделать это нельзя без того, чтобы не найти им какой-то эквивалент в живой музыке. Синтезатор не «дышит», ему не хватает кислорода. Кстати, во всем мире мода на синтезаторную музыку просто прошла.

СКН: Беда нынешнего кинематографа в том, что музыка имеет в нем подчас сугубо прикладное значение: один мотив можно спокойно заменить другим. Имеет ли право на существование в кино такое понятие как «музыкальная драматургия»?

В.Д.: Лучшая музыка в XX веке, с которой ничего сделать нельзя — ни изменить, ни переставить, — написана для кино. Музыка Прокофьева к «Александру Невскому», Лея к «Мужчине и женщине» и Лegerана к «Шербурским зонтикам», всемирно известное сиртаки Теодоракиса в фильме «Грек Зорба» — все говорит о том, что без именно этой музыки фильмы не стали бы такими, какими они стали. Композитор изначально знает, для какого куска картины он пишет музыку, но сплошь и рядом режиссеры действительно переставляют музыкальные куски. В связи с этим уместен вопрос о наличии музыкальной драматургии. Мне с большим трудом далась музыка к фильму «Плюмбум, или Опасная игра» Абдрашитова и Миндадзе, но когда она получилась, ее можно было ставить в любое место картины, и она начинала работать не менее сильно, чем в том месте, где она планировалась заранее. К тому же, не надо забывать: музыка на миллион лет древнее кино. Это, безусловно, самое знаковое искусство. Необходимо, чтобы кино «подтягивалось» к музыке, а не наоборот.

СКН: Ваша музыка способна расширять смысловые рамки фильма: в «Воре» неожиданно звучит тема церковного хора, а вальс в «Ворошиловском стрелке» — не просто красивая музыка в заключительных титрах, а размышление о мере чистоты в человеческих отношениях. Как строится творческий диалог между вами и режиссером?

В.Д.: Я всегда пытаюсь уловить закадровый образ, который живет в режиссуре. Режиссер объясняет его плохо, и это нормально. Если он начнет объяснять его с помощью музыкальных терминов, то это превратится в ужас, и ты перестанешь слышать нечто мистическое, что в этот момент связывает тебя с режиссером. Поскольку музыка, как я уже говорил, — очень древнее и самое знаковое искусство, композитор должен решать творческую задачу, беря планку несколько выше предложенной режиссера. Вот пример: в «Собачем сердце» есть эпизод, когда Шариков смотрит на себя в зеркало и звучит тема церковного хора. Мне совершенно неинтересно смеяться над Шари-



ковым, ведь Шариков — дело наших рук, потому хорал — это и плач о его загубленной душе.

СКН: Как вы относитесь к «Воспоминаниям о Шерлоке Холмсе», эксперименту Игоря Масленникова? Какие новые творческие задачи он перед вами поставил?

В.Д.: Для образа Конан-Дойля были использованы музыкальные темы, не вошедшие в прежние фильмы о Холмсе. Что же касается удачи или неудачи «Воспоминаний...», в детективе есть серьезная опасность: набирая психологическую глубину, он неизбежно теряет в динамике, а детектив — это все-таки сюжетный жанр. Нужна «золотая середина». В целом, мне кажется, сериал состоялся.

СКН: Тема Шерлока Холмса стала уже классической. На какие образцы английской классической музыки вы опирались при сочинении мелодии?

В.Д.: Это очень трудно определяемые вещи, практически на уровне подсознания. В конце концов, вспомните «Турецкий марш» Моцарта. Сейчас никто не стал бы определять, что в нем турецкого. В «Холмсе» нужно было выразить не столько «английскую» тему, сколько тему человеческого достоинства, потому что музыка (если это хорошая музыка) тянет за собой, вселяет надежду, заставляет умирать, очищаться, лучше относиться к другим. Вот Холмс и есть умный, чистый и хорошо относящийся к другим человек.

СКН: Насколько вам было интересно работать над музыкой к фильмам «Вместо меня» и «Дом для богатых»?

В.Д.: «Дом для богатых» — это дом, в котором я вырос, жил очень долгие годы, это коммунальные квартиры в доме Дениса Давыдова на Пречистенке, бывшей Кропоткинской. Так что тема этого дома для меня имеет автобиографический смысл, и я постарался это передать. В фильме «Вместо меня» я нашел, как мне кажется, очень острую и точную тему, но проблемы с финансированием привели к



«Вор»

тому, что я стал писать музыку, когда денег на запись было страшно мало. В картине стоит музыка Глюка, которая здесь не нужна. Это музыка восемнадцатого века, со своими импульсами, нервами, энергетикой. Я против соединения классической музыки с кинематографом еще и потому, что оно, как правило, — результат личных предпочтений режиссера. Ну и что? Классическая музыка кодирует такие смыслы человеческой истории, такие глубины, которые в кинематографе подчас не выражаются, а подавляются. Помнится, к «Броненосцу «Потемкин»» делали несколько музыкальных решений — с музыкой Бетховена, Шостаковича и какого-то малоизвестного немецкого композитора. Наиболее точно в идею фильма «попала» музыка малоизвестного композитора, написавшего ее именно для «Броненосца...»: с музыкой Бетховена и Шостаковича идея педантировалась страшно, что вызывало отторжение.

СКН: Если я не ошибаюсь, вы писали музыку не только к игровым картинам...

В.Д.: В документальном кино я практически не работал, а в анимационном работал с удовольствием: в «Малиновом варенье», «Кракаоте», «Девочке и Драконе» (по сюжетам Дональда Биссета, режиссер — Юрий Трофимов). Это очень приятная работа, и она всегда как-то быстро получается. Я завидую композиторам, которые пишут для анимационного кино.

СКН: Какой должен быть музыка для анимационного кино?

В.Д.: Очень прозрачной, очень внятной, моментально переключаться на события внутри единой музыкальной драматургии. Но она требует и известной виртуозности. Скажем, музыку к экранизации Биссета я писал под готовую анимацию, чего практически никогда не бывает: обычно композитор сначала пишет музыку, а художники под нее рисуют. Писать под готовую картинку гораздо труднее, потому что точно попасть под все акценты в записи одночастевки (а это десять минут музыки) — сложная техническая задача. Но и она, в конце концов, добавляет азарта.

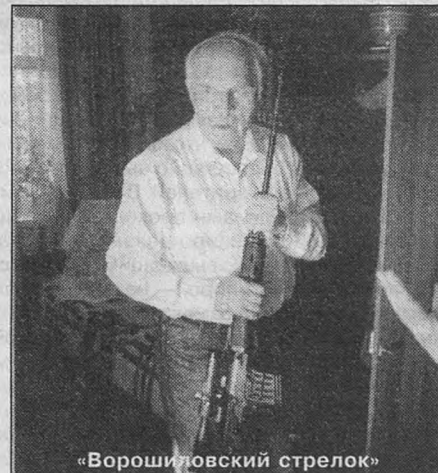
СКН: Были ли в связи с популярностью вашей музыки нарушения авторских прав?

В.Д.: Нарушений масса. Та же музыка к «Шерлоку Холмсу» использовалась в рекламе автомобильного концерта, коша-

чьей еды и т.д. К сожалению, возбудить иск очень сложно. Говорят: «Мы рекламу не делали». А кто делал? Пойди-найди, если она звучит по нескольким каналам одновременно... Это бандитизм, свидетельствующий о том, что авторские права у нас защищаются крайне плохо. Защитой авторских прав должно заниматься Российское авторское общество, которому я плачу свои деньги. Во всем мире делается так: проводится мониторинг, и если отлавливается фирма, нарушающая авторские права, то авторское общество взыскивает с нее гигантские деньги. Только так с этим нужно бороться. Если каждый композитор будет нанимать адвоката, проводить суды и все прочее, то ему некогда будет музыку писать! Для этого мы и являемся членами авторского общества.

СКН: И последний вопрос: к чему может привести подчинение Госкино Министерству культуры?

В.Д.: Мне, как и всем, не нравится подчинение Госкино Министерству культуры — я хорошо знаю характер Министерства культуры. Дело не в министрах, дело в страшном консерватизме чиновников этого министерства, которые стиль своей работы не поменяют никогда, и если проблемы кино упрутся в них, — а они упрутся, рано или поздно, — то перешибить их будет абсолютно нереально. Михаил Ефимович, насколько я понимаю, охотно желает помочь кинематографу, но придет после него другой министр, скажет, что лично с ним ничего не обсуждалось, это не его проблемы, и где тогда будут все наши разговоры об автономности кинематографа, о строчке в бюджете и так далее? Я считаю, что встреча с Правительством прошла с нулевым результатом. Сотрясение воздуха все это... Надо собирать костяк творческой интеллигенции для создания Партии культуры, так



«Ворошиловский стрелок»

как лоббировать интересы силами отдельно работников кинематографа, театра, литературы, музыки становится невозможно. Только взявшись все вместе, мы можем вытянуть эти проблемы, главной из которых я считаю создание структуры, при которой выгодно, например, прокатывать национальные картины. (Во Франции хозяин кинотеатра может показывать любую картину — американскую или французскую — но за американскую он заплатит налог вдвое или втрое больше, чем за французскую. Хозяин почешется и начнет оставлять место для национальных картин — выгодно!). Надо постоянно шлифовать Закон о кино: без льгот для национального кинематографа мы кино не поднимем.