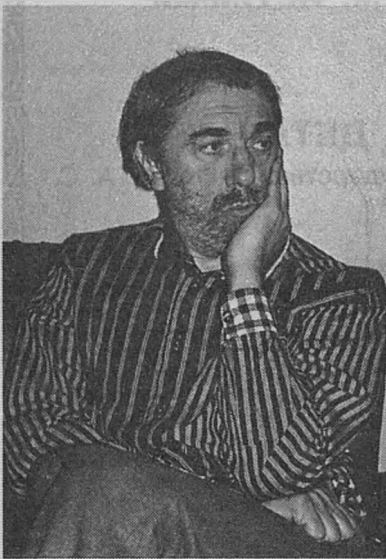


Эдуард АРТЕМЬЕВ: «В XX веке новая музыка не состоялась»

Эдуард Артемьев — из наших композиторов первый, кто посвятил себя электронной музыке, тем самым положив начало новому направлению. Сегодня он в ряду самых признанных в этой области композиторов XX века. Многие его эксперименты и открытия осуществлены на почве электронного синтеза, авторитетным исследователем и поэтичным мастером которого он является.



— Эдуард Николаевич, одни знают вас как композитора, пишущего музыку для кино. Для других, в том числе на Западе, вы — основатель и первый классик русской электронной музыки. Как объединяется это в одном лице?

— После того как Пьер Шеффер в 1948 году впервые продемонстрировал по Французскому радио «Концерт шумов», множество музыкантов создало целое направление. Первым из искусств, которое ассимилировало электронную музыку, было кино, потому что оно само основано на технике, и ему это очень близко. Я вообще случайно попал в кино. Это просто судьба. Я давно открыл для себя: не надо никогда идти против течения. Это не течение, а судьба. Я встретился с Тарковским и показал ему то, чем, видимо, тогда никто не занимался. Он в то время делал «Солярис». Для него надо было работать с кадром, решать проблемы сценарные. Драматургическая сторона кино была завязана с исследовательской областью электронной музыки. Не будь такой возможности, я бы, может быть, не проник в электронику так глубоко. Это целый ряд совпадений — чудо, чудесное явление в моей жизни, которое сделало меня почти свободным, дало возможность экспериментировать с электроникой. Так сложилось, что режиссеры заметили меня и стали приглашать...

— В детстве хоровое училище, потом консерватория и вдруг — электронная музыка?

— Тут тоже многое совпало — моя учеба в консерватории, встреча с Евгением Мурзиным, создателем синтезатора АНС... Был молод, юный ум пытливей. Я очень любил звукоживопись, обожал Дебюсси. Это сыграло решающую роль. Когда мне довелось познакомиться с электронным инструментом, я был открыт для этого, и мне казалось, то, что нужно, я нашел: возможность звукописать в музыке. Потом уже я понял самоценность звука, его способность вмещать в себя макромир и микромир. Звук несет в себе информацию, причем не техническую, а духовную. Звук наполнен духом. Я помню первые свои ощущения, когда пришел к Мурзину: ошеломляющее впечатление, мир, которого я раньше не слышал.

— Электроника, аппаратура, дисплеев, шнуры — а вы сказали о духе...

— Я уже давно для себя сформулировал, что акустические инструменты являются продолжением тела, а синтезатор — продолжение души. По тонкости и управляемости он превосходит любой инструмент, может единомоментно отвечать всем твоим движениям. Другое дело, сейчас появилось некоторое одностороннее. Это уже недостатки исполнителей на синтезаторах, которые идут по проторенным дорогам, используют готовые тембры, заложенные в машине: включил кнопку и пошел. Синтезом перестали заниматься, внутрь аппарата мало кто лезет. Однообразие — изъят не техники, а композиторов.

— Может быть, электроника на сегодня исчерпалась в поисках, ибо попала в сферу коммерческой музыки, заполнившей эфир? Или это зависит от того, в чьих она руках?

— Сегодня две крайности. Академическая электроника совершенно ушла в

эксперимент, где все усилия композиторов сосредоточены на какой-нибудь технической задаче, а эстетика совершенно не важна: важна лишь красота идеи. С другой стороны, коммерциализация рок-музыки привела ее к гибели. Эти танцульки, поп-музыка... Духовное начало, которым рок-музыка потрясла мир, ушло. Правда, коммерческой музыкой я всегда интересовался с точки зрения инструментовки и решений некоторых технических идей. Коммерция требует обновления штампов, а там работают феноменальные люди, которые в узких рамках штампов находят оригинальные технические решения. Там можно почерпнуть невероятное множество брошенных идей. Крайне интересных. Как правило, это макулатура, но что там внутри происходит, поучительно. Может быть, это лучший учебник, который я когда-либо встречал.

— Вы начинали в Электронной студии Мурзина, которая была не просто студией, но и культурным очагом Москвы...

— Это слишком громко сказано. Может, одним из очагов. Самый модный очаг был — авангардистский круг, куда входили Денисов, Шнитке, Губайдулина, Каретников. Поначалу, когда я только появился в студии, электроника была terra incognita. Считалось, что это странный путь, бесперспективный. Когда мы вырвались на какой-то уровень, тогда упомянутые композиторы заинтересовались, стали приходить в эту студию и создали ряд сочинений. Студия начала с авангарда, а потом, когда рок-музыка потрясла мир, был взят крен в эту сторону.

— Чем она потрясла вас?

— Крайним выражением эмоциональности, техническим совершенством, открытиями в области акустики. Там сплошные открытия и сплошные крайности. Это Роберт Фрип, «Махавишну», «Дженезис», «Тинк Флойд», «Дип Пепл», Клаус Шульце, Пьер Анри, писавший академические вещи с элементами рока и с электроникой. Для меня рок-музыка смела все, чем я занимался. Это была музыка, которую я ждал. До нее я метался, меня все не устраивало, а она меня захватила. Появились люди, которые были моложе меня: композитор Владимир Мартынов, гитарист и звукорежиссер Юрий Богданов, пианист Сергей Савельев. Вот этот момент стал самым важным в Электронной студии. Она позволяла вырваться в жизнь, не замыкаясь на экспериментальной работе, а решать чисто музыкальные, художественные задачи. В 1976 году у нас образовалась группа «Бумеранг», куда входили Мартынов, я, Алексей Любимов, братья Богдановы, Савельев, бас-гитарист Валентин Козловский. Мы с Мартыновым для них писали, сами подыгрывали. Для группы я сочинил кантату к Московским Олимпийским играм в 1980 году. Это совпало с заказом Олимпийского комитета, мне дали возможность делать то, что я хотел. Я говорю: «Это интернациональное событие, будет рок». — «Пожалуйста, делайте, что хотите». Благодаря этому я обобщил некоторый опыт в экспериментальной электронике и рок-музыке. Получился сгусток всего, что я умел и знал, — симфония «Пилигримы». Были совместные сочинения, групповые, как «Мираж».

— Был какой-нибудь резонанс?

— К нам приезжали молодые американские композиторы по рекомендации Усачевского. Это наш соотечественник, отец электронной музыки в Америке, который Мурзина и его синтезатор АНС очень высоко оценил. Вначале наша студия была на уровне мировых стандартов, а такого синтезатора, как АНС, вообще нигде в мире не было. У нас почему-то это всегда замалчивалось, затормаживалось, все пытались закрыть. А американцы признали, что уровень международный. Вообще в то место много кто приходил. Кончаловский туда приводил своих друзей — режиссеров Кополу, Антониони. Мы им играли. Мишель Легран, тоже друг Кончаловского, был очень удивлен тем, что увидел. Мы играли для него «Мираж» — сочинение, которое идет час. Он был поражен. Забалдел, что называется.

— От музыки или от техники?

— От всего как от явления. Там следить за музыкой нельзя. Поначалу следить, а потом эта лавина звуков захватывает, ты теряешься, купаешься, покрываешься. Это совершенно иная стихия.

— А как к вам относилось Министество культуры?

— Оно все хотело нас закрыть. И добилося, закрыло. Причины были ясны: электроника возникла на волне авангарда, а все это у нас не принималось. Мурзин ведь открыл студию вопреки всяческим запретам, ему помог его друг Капитонов, в то время один из всемогущих людей. Он с ним учился. Когда Капитонов сказал: «Надо открывать», — открыли, и никто ничего не мог сделать. Даже Фурцева. А союз композиторов не раз принимал решение взять студию себе, тогда бы, наверное, никаких проблем не было. Но в результате передали ее «Мелодии», а та ее постепенно закрывала.

— О существовании студии я впервые узнала из титров «Соляриса», где значилось: «Композитор Эдуард Артемьев. Все звуки созданы в Студии электронной музыки на синтезаторе АНС». Как произошло пересечение путей вашего и Тарковского?

— В одной компании у Миши Ромадина, художника-постановщика «Соляриса». Однажды я пришел к нему, и у него сидел Тарковский. Я его не знал и «Рублева» не видел, слышал только какие-то разговоры. А потом выяснилось, что он снимает «Солярис», разговорились о том, что я делаю. Он говорит: «Любопытно посмотреть».

— Что его заинтересовало в вашей электронной музыке?

— Возможность звукоживописи. Он много раз говорил: «Мне музыка не нужна. Мне нужны состояния». Музыка не в традиционном понимании, а на уровне шумов, в том числе природных.

— Полный аудио-видео-контакт? Тарковский искал звуковой эквивалент своего кадра. А ваша музыка пространственная, зримая. Ощущение такое, что она не изображает картинку, а как бы сканирует ее, и ты «подкоркой» все о ней знаешь. Ведь считается, что у каждого предмета свой звук. Может, он вам слышен?

— На меня оказала влияние живопись. Мир, Тангис... Издания Скира открыли для меня иной мир, другое измерение. Для меня самым могучим средством музыки является пространство. Раньше композиторы не задумывались о нем, они зависели от акустики зала. А его можно выстроить, электроника дала такую возможность. Говорят, развитие музыки зашло в некий тупик: ограниченная шкала звуков. Но пространство — могучий резерв музыки, композитор может сочинять, где, как, куда послать звук, откуда он придет. Тарковский — мастер пространства, заполнения его духовной энергией, когда мало слов, один и тот же кадр стоит неподвижно, длится во времени. Это уже чудо художника. «Мне нужна не музыка, а композиционное чувство пространства, мне нужны состояния...» Я не знал, как подступиться, но постепенно нашел пути. Пространство — для меня самое главное. Несколько повторяющихся фраз и владение пространством позволяют слушать музыку часами. Можно взять одну ноту, наблюдать, как она живет, расцветает, можно всякие трюки делать. Я оперирую трехмерным пространством. Лево-право, ближе-дальше. Самое главное, чтобы не проступало, как это сделано, а просто — волна звуков, и природа их не понятна. Так мы выработали общий язык. Я в этой манере работал в трех его картинах: «Солярисе», «Зеркале», «Сталкере». Это огромный опыт для меня.

— Киномузыка для вас не главная часть творчества. Но что вам дала работа в кино?

— Независимость, это было немаловажно в советской действительности. Возможность зависеть не от Союза композиторов, не от Министерства культуры, а только от одного человека — от режиссера. Если я ему подошел — все. Он один все решает. Кстати, так не было ни в одной стране. Помню историю с Андреем Волконским. Он к фильму делал музыку в авангардной технике. До Союза композиторов это дошло, поднялся скандал, устроили заседание, обсуждение, его страшно осудили. А режиссер сказал: «Меня это устраивает, это решает задачи кадра». На том все кончилось, и больше никто не пикинул. Техническое искусство, электронная музыка была как бы вне эстетики. И потом, считалось, что киномузыка — это второй сорт, не главная река современной музыки, а так, оформительская работа.

— К вам это не относится. Считается, что ваша музыка «вытягивает» иной фильм. И потом, на основе киномузыки часто вырастали самостоятельные композиции, это бывало в свое время у Прокофьева, Шостаковича...

— Мне везло, я работал с выдающимися и очень хорошими режиссерами,

крепкими мастерами. Александр Орлов, который меня привел в кино. Самсонов, который мне доверил первую самостоятельную картину. У меня мало что получалось, меня уже хотели увольнять, а он терпеливо ждал, пока я сделаю. Надо было писать цирковую музыку, к чему я еще не прикасался. Еще — Карен Шахназаров, Денис Евстигнеев, Сурин, Тарковский, Кончаловский, Михалков, Березных, Виктор Сергеев, Ясан, Шахматова. Выдающиеся среднеазиатские режиссеры Эльдор Ишмухаммедов, Хамидов и другие.

— Разноголосица вокруг имени Никиты Михалкова вас не смущает?

— Я с Никитой знаком многие годы. Первая картина — его дипломная работа «Спокойный день в конце войны». С тех пор я участвовал во всех его фильмах, кроме «Очи черные». Он человек невероятной, феноменальной энергетикой, я такого второго просто не знаю. С ним работать очень легко. И потом он необычайно возвышенная натура, человек глубоких знаний. Счастье, что я с ним встретился, дай Бог ему здоровья!

— Вы несколько лет жили в Лос-Анджелесе. Какие у вас впечатления от работы в Голливуде?

— Самое яркое — Лос-Анджелес. Фантастический город. Это киноцентр мира, плюс еще райская погода, вечное лето, суперцивилизация. Что-то ослепительное. В Голливуде попасть практически невозможно. Надо приезжать туда очень молодым и постепенно пробиваться. Морриконе там начинал совсем молодым человеком. Я, конечно, никогда бы не попал туда, это Кончаловский меня пригласил на картину «Гомер и Эдди». Когда он в 1979 году уезжал в Америку, мы с ним прощались, и он сказал: «Вот увидишь, будем с тобой работать в Голливуде». Я думал, что он говорит так, на прощание, и что я его не увижу никогда. А потом, как только появилась возможность, он меня выписал туда и добилося, чтобы я там стал работать.

— Как они отнеслись к композитору из России? Они понимали, кого заполучили?

— В Америке ваши прежние заслуги ничего не стоят. Европа — старый мир. Покажите, что вы можете в Америке. Это абсолютно нормально: вы к нам приезжаете и будьте любезны жить по нашим законам, не нравятся — уезжайте. Я пластинки свои привез, пленки, и мне все таки экзамен устроили. Продюсер картины Кончаловского дал мне четыре уже снятых эпизода, студию, неделю срока, чтобы я написал то, что считаю нужным. Никаких заданий. Через неделю приехали несколько человек, послушали, сказали: «О'кей, будешь работать». То есть как бы уровень соответствует, больше ничего, никаких восторгов.

— Что определяло выбор?

— Как ты работаешь с кадром. В Голливуде совершенно другие требования к киномузыке, нежели в Европе. От музыки требуют комментария к каждому кадру, повороту сюжета, чтобы поддержать интерес зрителя и направить его по правильному пути. За этим там весьма строго следят.

— А как у нас?

— Во всей Европе, и у нас в том числе, главное — эмоциональное отражение состояния, эмоциональный смысл кадра. Американская киномузыка отличается от европейской, как в драматическом театре школа представления от школы переживания.

— Сегодня, на фоне шоу-бизнес-музыки, музыканты высокого класса воспринимаются как элита, и при этом они часто не востребованы. Считаете ли вы себя элитарным композитором?

— Нет, абсолютно. Просто даже ни с какой стороны. Я пишу мелодии. Я совершенно ортодоксальный академист с точки зрения композиции.

— Я имею в виду не стиль, а композиторский масштаб, мастерство.

— Если говорить о массовой культуре, кто-то востребован там, а кто-то востребован в другом. Если речь идет о востребованности в смысле соответствующего уровня жизни, это уже вопрос иной. Пол-звезды собирают огромные аудитории, и их труд соответственно оплачивается. Так устроен мир, и ничего с этим не поделаешь. Он везде так устроен. Те, кто приносит больше дохода, больше востребованы в массовом сознании и массовом потреблении. Для них телевидение, радио. Да, весь мир коммерциализован. Смотрят, сколько людей пришло на симфонию Петра Ильича Чайковского и сколько, допустим, на «Юрай Хилл»: она сейчас на сотых местах, но все равно собирает больше, чем Чайковский за год. Другое дело, что на Западе есть спонсорские и благотвори-

тельные организации, целые системы, которые поддерживают искусство, чтобы оно не умерло. Эта линия не умирает и живет своей отдельной жизнью. Существует целая программа поддержки университетов, частных лиц. Я на фестивалях встречаюсь с композиторами, которые занимаются чисто элитарной музыкой, экспериментальной, не рассчитанной ни на какую аудиторию. Они просто решают свои задачи, пользуются поддержкой правительства, каких-то программ, гранты получают и счастливы абсолютно, что есть возможность работать. Так уж устроен мир. Вряд ли он будет устроен по-другому когда-либо. Массовая культура тоже нужна. Для меня это некий котел, где перемалывается вся сегодняшняя технологическая и творческая мысль. То, что там происходит, выбрасывается, но где-то в ноосфере все это существует, и положительные заряды туда уходят.

— Как вы относитесь к заказам?

— Я на это иду с большим удовольствием. Мне нужно, чтобы меня что-нибудь подстегивало. Заказ на меня действует крайне благотворно.

— Диктат заказчика вас не сковывает?

— В кино есть диктат сценария. Когда в него входишь, устраиваешься в нем, удобно себя чувствуешь, тогда и дело идет. И ты связан только временными рамками кадра. А это тоже интересно — решать, как выложиться в максимально короткое время.

— Что должно быть в сценарии, чтобы вы согласились за него взяться?

— Я не берусь за музыкальные фильмы. Песни, танцы — это особый дар, каким Геннадий Гладков обладает феноменально. Я беру художественные игровые, драматические, где музыка обнажает психологию, эмоциональную жизнь героя.

— В вашей музыке много пространства. Кажется, что вы не свой космос строите, а делаете слышимым реальный космос. Он живой, как у древних греков, от его дыхания исходит гармония и, не побоюсь сказать, психологический комфорт. Что для вас музыка?

— У меня ощущение, что музыка — это просто инструмент, данный бrenному человеку для связи с Богом. Тысячи колебаний от инструментов создают систему резонансов, через них мы можем достигать ощущения чего-то великого — огромного, необъяснимого и доброго. За счет резонанса мы пребываем какой-то канал к высшему разуму, к Богу. Подвижки, живущие в пустынях, отшельники, всю жизнь посвятившие познанию Бога, — у них свой путь, особый, трудный, это учителя жизни, учителя человечества. Но вот нам, обычным людям, музыка дает уникальную возможность иногда прикоснуться к Вселенной путем пребывания каналов во Вселенной.

— Ваши планы?

— Я сейчас сделал огромную паузу, потому что считаю, настал период — он для всех настал, — когда уже хватит писать для электричества песни, надо ставить глобальные задачи. Академическая электроника занимается не тем. Пора выходить из стадии эксперимента, где решается очень красивая математическая модель или иная, связанная с технологией, а художественный результат совершенно не важен. Потеряно главное — эмоция. Для меня это самая сильная сторона музыки. Мы себя обедняем. Новая технология всегда рождала новую музыку. Сейчас у электронной музыки технология фантастическая, но впечатлительное такое, что все толкнется вокруг и бояться сделать новый шаг. В том числе и я.

— Вы не чувствуете в себе силы?

— Я не готов взяться за это дело. Я понимаю, насколько это трудно. 20-летние — вот они могут, потому что у них свободная голова. Нужен человек, который на это решится. Поднять глобальную тематику с привлечением технологии, не только звуковой, но и видео — дорогостоящее мероприятие. Это следующий шаг. Я считаю, в XX веке новой музыки не состоялось. Это развитие музыки XIX века — развитие потрясающее, но не новая музыка. Принципиально новая музыка только сейчас нащупывается, она появится в начале следующего века. Это будут делать люди, которым сейчас 20, которые все ассимилируют и сделают качественно новый рывок. Он зреет, я это чувствую.

— У крупных личностей нередко наблюдается комплекс звездности. Вы — редчайшее исключение.

— Во мне критик сильнее, чем создатель. Может, поэтому...

Беседу провела
Маргарита КАТУНЯН.