

Сов. кино, 1965, 20 марта

Анатолий ЛЕПИН:

# О ТАПЕРЕ И МУЗЫКЕ ЖИЗНИ

Музыка в кино... Мы говорим о ней, спорим, она нам нравится или не нравится, мы ее принимаем или отвергаем. Имена композиторов, пишущих для кино, известны самому широкому зрителю.

Наш корреспондент обратился к популярному композитору Анатолию Лепину — автору музыки к тридцати фильмам: «Карнавальная ночь», «Солдат Иван Бровкин», «Девушка без адреса», «Дайте жалобную книгу» и многим другим.

Мысли, высказанные композитором, кажутся нам интересными, злободневными, хотя в чем-то и спорными. Редакция надеется, что этот разговор будет продолжен на страницах газеты.

— Почему вы стали писать для кино?

— Когда написали свою первую песню для экрана?

— Как вы работаете над музыкой к фильму?

— Стал писать для кино, потому что это самое массовое, самое популярное искусство. Первую свою песню написал для фильма «Весенний поток» в 1938 году. Работаю всегда в тесном контакте с режиссером. Помоему, союз композитора с режиссером — неперемное условие успешного музыкального решения фильма.

Вопросы, ответы. Все идет гладко. Обычные вопросы, обычные ответы. И вдруг...

И вдруг Анатолий Яковлевич заговорил просто так — без вопроса. Это было что-то очень личное, много раз передуманное...

— Когда на экране, раскинув по плечам узорчатую шаль, женщина бежит навстречу грозе под мощное звучание большого симфонического оркестра, это фальшиво. Когда разливается на экране тихая русская природа под обязательный девичий хор или неперемный оркестр народных инструментов, это старомодно. Когда на экране вор раскаивается под виолончель, это уместно! Нет, не потому, что вор и виолончель — две вещи несовместные (раскаившийся вор сейчас в фильмах

— фигура поощряемая). Но потому, что здесь, мне кажется, низводится роль композитора до уровня тапера. Такого старательного тапера, выводящего свое тревожное тремоло в аккомпанемент заломленным рукам Веры Холодной или трагическим глазам Ивана Мозжухина. Нестерпимая фальшь и старомодность...

А почему?

Потому что музыкой в этих фильмах стараются подменить содержание, драматургию, характеры — мысли, чувства. За молчаливо артикулирующих актеров говорит фортепьяно, стремясь заполнить собой молчание. А молчание уже заполнено — жестами, мимикой, «физическими действиями» актера. И музыка накладывается на эти физические действия, на игру актера, как толстый слой румян на старое, усталое лицо. Получается самое опасное в искусстве — нажим, аффектация.

Когда в современном фильме вор раскаивается под виолончель, это почти то же, когда Вера Холодная заламывает руки под аккомпанемент тапера.

Это старомодно по музыкальной драматургии.

Я высказываю здесь свою точку зрения. И с ней могут соглашаться или не соглашаться. Но я убежден: сегодня в фильме музыка как иллюстрация внутреннего состояния актера, как

подмога оператору, режиссеру — такая «вспомогательная» музыка безнадежно устарела. Было время, когда я тоже писал такую «вспомогательную» музыку. Сейчас я стараюсь избежать этого.

Сегодня, я убежден, музыка должна существовать в фильме только тогда, когда она вписывается в действие, оправдана изображением, когда она реально звучит на экране, — герой что-то поет или насвистывает, включает приемник, танцует, включает какую-то мелодию. Только такая реально возникающая музыка имеет право на существование. Обратите внимание — и в наших, и в зарубежных наиболее ярких фильмах такая музыкальная драматургия все больше утверждается. И даже если нет на экране осязаемого источника звучания — не надо понимать все так элементарно, так упрощенно, — музыка все время звучит как реальная: она могла бы доноситься из окна дома, из проезжающего автомобиля, из репродуктора, наконец, просто сохраняться в памяти героя.

Вспомните хотя бы фильм «Я шагаю по Москве» (композитор Андрей Петров). Это прекрасная по музыке и — что особенно интересно — монотематическая картина. Блестяще разработана здесь композитором тема одной песни. Кстати, хочу сказать,

что часто многотемность музыки в фильме — своего рода «павлинье оперение», перегруженность мелодиями — это тоже признак старомодности. Так вот, у Петрова музыкальная тема как бы накапливается постепенно, чтобы вылиться в конце в такую абсолютную естественную песенку, которую почти наговаривает актер слегка, чуть лениво, без нажима, и только к концу все увереннее, крепче, словно сам убеждаясь в том, что действительно бывает все на свете хорошо, в чем дело, сразу не поймешь. Простая, немудреная мелодия дня западает в сердце своей прозрачной искренностью. Но как умело и тонко разрабатывает композитор ее тему на протяжении всего фильма. Она всюду звучит естественно, появляется органично, как обрывки подлюбившейся мелодии, всплывшей его в плен, в незримое кольцо звуков.

Могут сказать: а разве эта песня не выражает настроения фильма и его героев? Да. Выражает. Но не подменяет его, не дублирует, не накладывается на это настроение жирным слоем румян. Она просто об этом настроении. Она просто созвучна ему. Вот и все.

А в фильме «Большая руда» Микаэл Таривердиев попытался

песней выразить настроение фильма — и потерпел неудачу. Приятная по музыке и как будто «настроенческая» песенка оказалась совершенно неспособной выразить настроение фильма. Легкая дорожная грусть встреч и расставаний, которой проникнута песня, я бы сказал, идет вразрез с фильмом. И хотя Таривердиев не пошел избитым путем мощных симфонических иллюстраций, музыка в картине оказалась старомодной по драматургии. Она пытается «довыразить» то, что не выражено на экране. Течение владимовской повести богаче, сложнее, значительнее. Этого не хватает экрану. Это не мог восполнить и композитор.

Получилось так, что песня, отделившись от фильма, зажила своей самостоятельной жизнью. Это особый вопрос — об автономности песни. Может быть, композитору и приятно, что песня «ушла в народ», но ведь здесь она ушла не вместе с фильмом, а оказалась вытолкнутой им. Мне кажется, это не тот путь популярности, по которому надо идти. Вот если песня, будучи неразрывно слитой с фильмом, все-таки уходит в народ, — вот это победа. Вспомните «Каким ты был, таким остался» — ведь содержание ее просто-таки непонятно в отрыве от фильма «Кубанские казаки». И все-таки песня поет-

ся — и до сих пор люди, не отрывая ее от фильма и вкладывая в нее реальное содержание, запомнившейся им картины, поют ее как совершенно самостоятельное произведение.

И еще хочется сказать вот о чем. У нас сейчас появилось понятие «модный композитор». Фильмов стало много. И вот один «модный композитор» обслуживает сразу три-четыре, а то и больше совершенно различных по настроению, по драматургии фильмов. Это уже трудно понять. Вряд ли творческая индивидуальность может так «распчовкаться». Мне кажется, что талантливая муза Микаэла Таривердиева, очень интересно проявившего себя в фильмах «Человек идет за солнцем», «Мой младший брат» и других, вообще вряд ли подходила к «Большой руде».

Композитору, как и художнику, как сценаристу, надо искать союз с режиссером. Я не говорю, что такой союз может быть один — на всю жизнь. Нет, композитор может найти общность и с одним режиссером, и с другим, и с третьим. Но он должен искать эту общность, это сходство индивидуальностей — без этого нет удачной музыкального решения фильма.

Сегодня музыка в фильме, будучи органично слитой с ним, вместе с тем всегда самостоя-

тельна и индивидуальна. Она некая «вспомогательная сила».

Наш кинематограф сегодня ищет новые средства выразительности, все больше и больше высвобождаясь из-под груза холодной монументальности, застывших штампов, все более и более сближаясь с реальной жизнью.

А вот музыка, хотя чаще всего она бывает вполне хороша сама по себе, отстает от этого движения кинематографа.

Возьмите недавний фильм «Метель». Превосходный композитор Георгий Свиридов! А принцип музыкальной драматургии устарел, это принцип того самого «подтекста», иллюстраций чувств и действий, принцип «подводного течения».

Или вспоминаю я сцену отступления в новом, только что законченном фильме «Свет далекой звезды» (композитор Андрей Петров). Поначалу здесь слишком «много музыки», слишком нагнетается симфоническое звучание. И композитор сам понимает это. И отходит в сторону. Тогда становится слышна реальность самого отступления — хлюпают осенняя земля, словно вздыхает, не пускающая уходящих, мрачно и коротко переговариваются солдаты, ухают взрывающиеся снаряды, шумят машины. Вот они

— звуки жизни, дыхание жизни! Им нужно дать дорогу, им нужно дать звучать в фильме!

Вспомните безмузыкальный фильм «Живые и мертвые» — какая в нем музыка жизни, трагическая и суровая музыка тех горьких, мужественных дней, таких памятных на нашем пути к победе! Какой композитор сумел бы так написать!

Да, нашей музыке, написанной на листе нотной бумаги, положенной на инструменты, на голос певца, иногда приходится отступать перед музыкой самой жизни. Их, эти две стихии, надо уметь сочетать — с тонким вкусом, тонким чутьем. Медь ударных, бархат духовых и мелодический полет струнных, пусть они не заглушают, пусть подчеркивают и оттеняют шум улиц, разговор весенней листвы, песню ветра, язык лестниц, по которым уходят и возвращаются, многоголосую речь шагов, рев самолетов и молчание влюбленных.

Сейчас на улицах весна. Если раскрыть окно, музыка жизни ворвется к тебе в комнату. И зазвучит звонко. Нам — ловить эту музыку. Нам — слышать и улавливать ее ритм, сложный и прихотливый. Не надо «таперства», не надо румян. Ближе — к музыке жизни...