



Андрей Павлович Петров как неиграющий композитор, сочинивший между тем оперы, балеты, симфонии и оратории, во время интервью изредка невесело касается клавиш рояля, чаще похлопывая, настукивая по столу. На столе "томик" "мелким почерком" режиссерского сценария Алексея Германа "Хрусталева, машину!". Разговор неминуемо начинается с кино.

Андрей ПЕТРОВ:

“Надо просто



— Однажды в интервью вы позавидовали профессии "режиссер". О каком фильме вы можете сказать "это мой фильм".

— "Сладкая жизнь".

— Кроме дуэта Федерико Феллини — Нино Рота, кто, на ваш взгляд, составил органичный союз?

— Думаю, что Тарковский с Артемьевым, даже в большей степени, чем Артемьев с Никитой (Михалковым). — "ЭС".

— В процессе съемок все участники так или иначе вторгаются в сценарий. Вам, композитору, удается изменить сюжет?

— Чаще всего, со знаком минус. Чаще музыка пишется под изображение. Не раз бывало, что музыка не подходила и быстро номер сворачивали. Но бывало и так: музыка подходила к эпизоду, но получалось не то, что ожидалось. Нужно быстро решить — оставлять новое качество или нет. Ждет оркестр, ждет дирижер. И режиссер, и я начинаем осмысливать.

— То есть велик процент экспромта?

— Процент небольшой. По крайней мере, я говорю о своей практике. Потому что подспудно работа начинается после прочтения сценария, иногда даже литературного, и продолжается, пока фильм снимается. Если в картине нет номеров, под которые идет съемка — романсов, песен, танцев, то, как правило, музыка записывается, когда материал снят или смонтирован. Достаточно времени, чтобы настроиться на стилистику. Так что процент неожиданностей и переделок не такой большой. Правда, он кажется большим по времени, когда из тридцати минут нужно изменить, скажем, пять-шесть в жестком режиме записи. Но ты уже настолько к этому готов внутренне — есть варианты, черновики, и сам понимаешь вместе с режиссером, что получилось — что нет, и ты готов к правке.

— Существуют ли фильмы, отказавшись работать над которыми, вы пожалели?

— Да. "Ирония судьбы, или С легким паром".

Ну, то есть, я пожалел в абстрактном смысле — фильм совпал с разгаром работы над оперой "Петр Первый", первой работой в Мариинском театре Юрия Темирянова. Ответственная тема, я целыми днями сидел на репетициях, заканчивал оркестровку, делал партитуру, поправки.

Тем более, что "Ирония судьбы" не детектив, где идет фоновая музыка. В сценарии было еще больше стихов, и я понял, что надо писать целый цикл романсов. Вместе с Рязановым мы обсуждали композитора, и поскольку Микаэл (Таривердиев). — "ЭС" — был моим другом, я как бы рекомендовал его.

Еще об одном фильме я жалею — "История Аси Клячиной..." Кончаловского. Андрей позвонил из Москвы и в две минуты рассказал сюжет. Тогда, после "Я шагаю по Москве", я думал о каких-то более урбанистических сюжетах. И отказался не от фильма — от деревенской темы, фольклора.

Вообще, в тот период, после "Я шагаю по Москве", "Берегись автомобиля", с середины 60-х до начала 70-х, хотя я писал музыку к двум-трем фильмам в год, но отверг вдвое больше предложений, чем принял.

— А, согласившись работать, скажем, с Кончаловским, вы могли бы рассказать ему музыкальный сюжет также в две минуты по телефону?

— Основную школу эстетики киномузыки я прошел у Даниила. До этого, во время работы с режиссерами Чеботаревым и Казанским (в

фильме "Человек-амфибия". — "ЭС") я был предоставлен самому себе, и в голливудских традициях писал что бог на душу положит. Даниеля меня сразу опустил на землю. Он требовал лаконизма, строгости: "В фильме как визитная карточка должна быть одна тема". Когда я спросил "какая", он сказал — "просто хорошая мелодия". И оказался прав. Мелодия может парить над фильмом, создавать собственные образы, если фильм требует такого решения. Но как это расскажешь? Надо просто написать музыку.

Вот у меня лежит сценарий Алексея Германа "Хрусталева, машину!". Он хочет, чтобы музыка была в стиле 50-х. В основном — бытовая. Где-то звучит фокстрот, танго, песня — но не знакомые, а как будто, как он говорит, "все происходящее — и реальность, и нереальность". С одной стороны, там так описаны все детали (обстановка комнаты, одежда, малейшие нюансы), что думаешь: откуда он, сравнительно молодой человек, может это знать. С другой стороны, это что-то нереальное. Я хочу предложить ему несколько вариантов. Скажем, так, как это делал Шостакович: идет якобы модный в то время фокстрот, но с ироническим или гротесковым отношением автора (но, по-моему, это не совсем то). А второе — точная стилизация, такой обман. В некоторой степени я на этом и начинал. Кто-то начинает на роке, на "Битлз", а я — на Дунавском. Запишем аккордеон, саксофон, трубу, ударник, кларнет, как это было раньше, потом пропустим через еле заметную кисею электроники. Иногда они играют чисто и прозрачно, а иногда, как будто такое двойное звуковое изображение в музыке, все расплывается. Вот это, я думаю, режиссер может представить. Герман многое сам обозначил, так что я могу на пальцах объяснить, как это будет, — соединение обычных вещей, но в неожиданных ракурсах.

— Материал "Хрусталева" вы видели?

— Нет еще. А режиссерский сценарий написан так, что читается, как роман Достоевского. Я позвонил Герману, признался, что под впечатлением, но одновременно у меня появилась боязнь. Потому что он сказал, что музыку к "Проверке на дорогах" сочинил Шварц. Ее записали. Потом Герман все убрал и поставил Малера. Я спросил: "Тут так не будет?"

— Упражняются ли композиторы "принудительным фантазированием", как рекомендует сценаристам?

— Многие композиторы, импровизируя на рояле, находят интересные эпизоды. Но поскольку я композитор почти не играющий, мне лучше не импровизировать. Будет обратный результат, убивающий фантазию. Меня часто провоцируют без всякой цели, сами собой, — фильмы, книги, спектакли. Когда я прочитал "Мастера и Маргариту" первый раз, в финале, в сцене с Пилатом на серебряной дорожке лунного света, я сразу, не думая об этом, услышал серебряные скрипки в высоком регистре. И когда роман закончился, что-то неопределенно, неясно звучало. Так бывает. Так было

он сделал скульптуру Ники в традициях классического искусства, которым и отличается Петербург. Ника поставлена в очень хорошем месте на Неве. Возле "Авроры" собираются поставить и другие старинные корабли, и аллею бюстов адмиралов, и кажется, перенесут Морской музей. На открытии памятника оркестр играл традиционные марш, гимн. Но я представил, как раньше по подобному случаю (открытие памятника А.С.Пушкину) писал торжественный полонез Лядов. Представил хор, симфонический оркестр, музыку по настроению, как "Первый концерт" Чайковского. Вот такие вещи меня провоцируют.

— С рекламой вам доводилось работать?

— Один или два случая, когда просили разрешения использовать музыку. На студии электронной музыки в Доме композиторов сделали 30 секунд на синтезаторах, просто, чтобы было начало и концовка. И поскольку это банк "Автовоз", на последнем аккорде был звон монет.

— А с клипами?

— С клипами я никак не связан. Мой внук, который занимается в школе-десятилетке на контрабасе, интересуется компьютерами, синтезаторами, мечтает делать клипы серьезные, симфонические миниатюры. На синтезаторах сделана моя музыка к спектаклям "Фома" в БДТ, "Три сестры" в Александринке, "Гамлет". Но я это делаю не один. Со мной сидит человек, знающий электронную аппаратуру, тембры. У меня написаны ноты, и я говорю "нет, не этот тембр, немножечко другой". Несколько фильмов так были сделаны, и частично последний, рязановский "Привет, дуралеи". Записали на компьютере гитару, бас-гитару, несколько ударных инструментов, а потом запустили пленку и на эту пленку играли аккордеон, саксофон, скрипки — живой оркестр.

— Еще до начала съемок "Привет, дуралеи" связывались с "Иронией судьбы". Фильмы действительно соотносятся?

— Да. Эльдар вернулся к эстетике своих ранних фильмов. "Привет, дуралеи", особенно сейчас, такой светлый, добрый, немного наивный фильм, в традициях Чаплина. Даже приметы страшного времени здесь видятся совсем с другой стороны. Киллер, снайпер-чемпион, у которого остался только оптический прицел,

через него рассматривает девочек на пляже. В фильме есть две песни, которые поют Никитины. Я говорил Эльдару — этот фильм бы сейчас, под Новый год — как глоток свежего воздуха. Но по телевидению он будет только на следующий год. А пока — кинорынок, прокат. Но какой?!

— После "Ленфильмовского" дебюта ваша творческая биография писалась в Москве. Любите путешествие "из Петербурга в Москву"?

— Основная причина этого — два моих друга, два режиссера. Даниеля и Рязанова. Ну, и конечно, в Москве больше возможностей. Мне очень нравилась Москва. В Москву 60-х я был влюблен. Особенно после фильма "Я шагаю по Москве", атмосферы молодых Шпаликова, Михалкова, Стеблова.

Тогда меня всеерьез приглашали туда переехать. Были бесконечные звонки. Но "Стрела" очень удобный поезд, которым я в основном ездил. В поезде всегда хорошо засыпал. Потом нормальный полный день. Вечером можно пойти на концерт, в театр, все успеть. Это было естественно и доставляло удовольствие. Я ездил по два раза в неделю. Но возраст был другой.

— Почему же вы все-таки не переехали?

— Я по знаку — Дева, и все эмоции на контроле. У меня довольно большая семья, много связей, корней. Кроме того, при переезде я становился бы одним из московских композиторов и вступал бы в невольное соревнование. А так я был в то время, своего рода, дорогим гостем. Были и еще причины. Друзья среди ленинградских музыкантов. С 71-го года начались контакты с Мариинским театром. Три спектакля, один за другим. С 64-го года, по идее Шостаковича, я стал председателем ленинградского отделения Союза композиторов. Если бы кто-то другой высказал такую идею... Но Шостакович для города Ленинграда и в среде композиторов, как Христос, — в смысле нравственности, совести, уж не говоря о том, что он великий композитор. Так что после долгих терзаний я согласился и связал себя ответственностью. А когда переизбирался Свиридов с поста председателя Союза композиторов России, Шостакович сделал вторую попытку, чтобы я теперь уже переехал в Москву.



С. Э. Рязановым.

на открытии очень красивого памятника работы Аникушина. А как бы к нему не относиться, он обладает одним несомненным качеством: так вписывать скульптуры в город, что люди спрашивают: "А когда это поставили?" Теперь



Но если в первый раз я не мог ему отказать, был растерян, то во второй раз у меня хватило твердости не согласиться. И была очень хорошая кандидатура моего друга Родиона Щедрина.

— Не секрет, что «Я шагаю по Москве» во всем известной версии зазвучало в один-

зев и парков пригородов Ленинграда. Было очень много разговоров о Ленинграде. Памятник Петру стал для меня символом города, в который я вернусь, когда закончится война. Поскольку моя мама художница, я бесконечно срисовывал памятник с ее рисунков.

— «Медный всадник» подвиг вас на опе-

споры. Атракционы, феерии, мне кажется, сейчас не так важны.

— Тема «художник и власть» соединилась в вашей жизни. Как вы с ней справляетесь, оставаясь до сих пор председателем Союза композиторов Петербурга?

— Я так думаю... мне так кажется... и судя

написать музыку

надцатом варианте. Хочется узнать: это рекорд?

— Да, да, да. С Даниила вообще мучительная работа. Мы вместе делали «Путь к причалу», «Я шагаю...», «Тридцать три», «Совсем пропащий». И вот пятый фильм — «Не горюй». Я должен поехать в Грузию, слушать песни. Но очень быстро понял, что это невозможно. Сочный фильм, абсолютно другая культура, колорит Грузии. И как это уже было с Таривердиевым, я рекомендовал Канчели. Но следующим был фильм «Мимино», и Даниила решил, что я буду писать музыку к эпизодам фильма в Москве, а Канчели — в Грузии. Мы попробовали, но я отказался. Одна из причин была в том, что Канчели хорошо играет на рояле. Даниила говорит: «нет, нет, это не подходит, надо другую». Канчели говорит «хорошо» и через час играет другую, а иногда сразу, с ходу, предлагает новое. Я на ходу не могу менять, импровизировать. Я должен уйти куда-то на какое-то время. Уезжал, потом приезжал. В присутствии кого-то я не могу сочинять. Когда я начинаю сочинять, должен быть в квартире один. Тем более что жена музыкант, и если я вдруг сыграю похожее на что-то, то знаю, сейчас она молчит, но про себя уже реагирует. Потом, когда уже есть материал, то его развитие, оркестровка — это просто. Но первый поиск — для меня процесс некоего таинства.

— А ужас не услышать мелодии вас посещает?

— Да. Он продолжается до тех пор, пока я реально не услышу оркестрового звучания. Хотя есть уже партитура, и я представляю, как это будет звучать. Оркестровый вариант я слышу впервые, как и режиссер. Только тогда приходит успокоение, или наоборот. Каждый раз я думаю, может быть, поздно начал музыкой заниматься, или у меня недостаток техники, или не очень развит слух, чтобы представить. Но однажды Даниила сказал мне: «Ты знаешь, я как будто каждый фильм начинаю сначала. Как будто ничего не снимал, нет опыта, он не откладывается, и мастерства ноль. Я опять начинаю с самого начала». Я так обрадовался. У кого-то, наверное, по-другому. Но может быть и так.

— Вопрос из другой жизни. В Ленинграде-Петербурге есть известные адреса, связанные с вашей семьей. П.К.Ваулин, ваш дед, мастер по керамике, принимал участие в строительстве мечети.

— И гостиницы «Метрополь» в Москве.

— В детстве вы жили на Васильевском острове; в кинотеатре «Форум» смотрели «Большой вальс», связавший вас с кино и музыкой; поднимались на четвертый этаж Дома Книги, в издательство музыкальной литературы. Другие городские приметы для вас особенны?

— Более-менее традиционные, за исключением, может быть, района возле памятника Круженштерну, и дальше по набережной, в атмосфере портового европейского города, там, где дома немножко выступают один за другим, на узких улицах и город становится уютным. И конечно, у «Медного всадника». В годы войны, в течение трех лет мы жили в эвакуации, в захолустном сибирском городке Ленинск. Там были моя мама, сестра и тетя (историк Эрми- тажа) с мужем — начальником управления му-

ру «Петр Первый»?

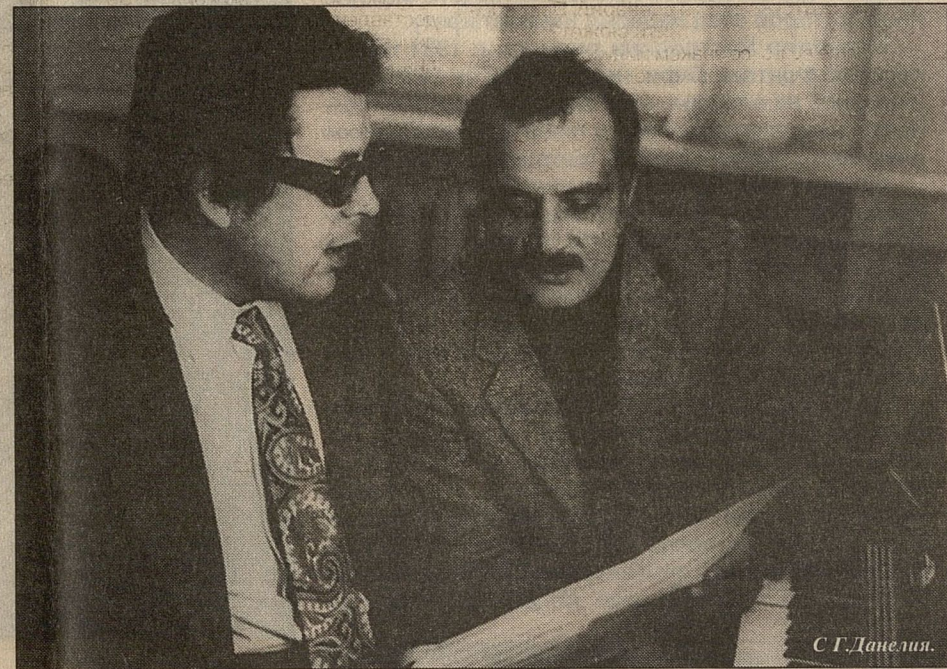
— Толчком было то, что прямо подо мной, этажом ниже, жил главный дирижер Мариинского театра Симеонов, замечательный дирижер, очень своеобразный человек, изысканный вроде генерала Лебеда, красочными инсказаниями. Мы часто встречались у дома, в лифте. В 71-м году у меня была премьера балета «Сотворение мира». И как-то при встрече он, осуждающе посмотрев, и обращаясь как бы ко всем композиторам сразу, сказал: «Петр Первый! Такая тема! Почему нет оперы?» Я кивнул — «Да, да, конечно». Но слова запали. А к историческим фильмам, операм, с их эпичностью, монотонностью, относился сдержанно. Тяготел к современности. Но эта тема — Европа, ассамблеи, войны, фигура Петра — динамичная, экспрессивная. Материал контрастный, благодатный для композитора. В то время я не очень интересовался и не очень знал и историческую тематику в искусстве, и оперную музыку. Написал 35-минутную ораторию, не думая писать оперу. Оратория успешно прошла, и многие говорили: там же целые оперные сцены.

Вообще, если ты не принимаешь какой-то жанр, есть предпосылки, что привнесешь нечто новое, а от чего-то откажешься. Либретто во многом основывалось на документальном материале, указах Петра, народных песнях. Во всех народных сказаниях и песнях Петр выступал как светлый, положительный герой, полководец, защитник матушки Руси. Я работал в этом настроении. Была и фреска «Всешутейшего собора» — пьянство, разгул, тексты о порывах в дикости России, выкрики «Россию разворовали», «Взятки». Я ощутил, что все это о сегодняшнем дне. Мы вышли, не думая об этом, на современное звучание. На спектакль приезжали разные комиссии, в том числе из Москвы была комиссия историков. Однажды после спектакля два историка стали спорить между собой о роли Софьи. Мы поняли, что сделать спектакль исторически точным невозможно, много разных точек зрения и оценок. На какие-то поправки, к счастью небольшие, мы были вынуждены пойти. Наша история заканчивалась первой большой победой над шведами и закладкой Петербурга. Как у многих крупных правителей, у Петра самый прогрессивный период — первый. Потом начинаются казни, культ личности, отношения с сыном. Я хотел видеть оперу динамичной, лаконичной по сценам, что соответствовало историческим порывам Петра.

Затем были серьезные предложения делать вторую часть оперы.

— Сейчас вам, как и всем, отягощенным новыми знаниями, не хотелось бы вернуться к исторической теме?

— Сейчас я скорее бы обратился к чему-то вечному. После одноактного балета «Мастер и Маргарита», который поставил Эйфман, Касаткина и Василев хотят поставить полнометражный спектакль. У нас была предварительная встреча, спектакль будет еще не скоро; для них строится театр. В этом романе меня волнует библейская тема, история романа, любви, вечная тема художника и власти. На некоторой фелетонности, бытовой злободневности, околотеатральной атмосфере я предостерегал не заикливаться. У нас были



С.Г.Данилов.

по тому, что я никак не могу расстаться с этой властью не по своей вине... — я должен. На последнем отчетно-выборном собрании я попросил об отставке. Но мы тогда попали в такую ситуацию, когда неизвестна судьба самого союза; были важны контакты, знания. Было опасение, что все может рухнуть, у нас отберут наш особняк Монферрана, о котором композиторы всего мира говорят, что нигде подобного нет. И хоть прозвучит по-детски, наивно, но я всегда думал, «а как бы поступил в этом случае Дмитрий Дмитриевич» — и это помогло. Шостакович был человек удивительной скромности, деликатности и даже, может быть, боязливости. Но совести. Мы пришли как-то вместе к Толстикову или Романову по поводу фестиваля. И для меня была полная неожиданность, когда Шостакович, очень волнуясь, стал говорить о поэте Бродском, находясь «там». И «Толстиков-Романов» грубым тоном говорил, «зачем вы просите за этого прохвоста». Шостакович буквально съезжился, но в следующий раз, когда он встретится, скажем, с Брежневым, он снова скажет о Бродском. Его характер был отнюдь не героический, не бойцовский, но когда совесть stalkивалась с несправедливостью, он не боялся: подписывал письма, просил о защите. Это была сильная личность, вобравшая в себя самые лучшие черты российской интеллигенции. Как и Сахаров, как и Дмитрий Сергеевич Лихачев, отнюдь не трибун. Но мягко, интеллигентно, зная, что стопроцентно противоречит, доказывал, что так нельзя. Я к тому, что власти над композиторами — этого не было. А первые авторские концерты Шнитке, Губайдуллиной проходили в Петербурге. По нашей инициативе. Потом вызывали в обком. Могу сказать, что если бы это был не я, то обращались бы, возможно, более жестко. Не из-за имени. А потому, что я, как и Соловьев-Седой, был им знаком и понятен по песням. Я приходил и говорил, что кто-то достоин звания. Меня спрашивали: «А что он написал?» Если я отвечал «симфонии, сонаты, квартеты» — они смотрели так, будто я выдал формулы высшей математики. Но если это говорит композитор, который написал «Голубые города» — то, что они знают, — то надо верить и надо помочь. Такова психология этих людей. Когда-то для депутатов «в гостях у композиторов» мы специально составляли программы из наших песен популярных исполнителей, и особенно радовались, когда удавалось, чтобы гости тоже пели. Песня — это основной жанр, кроме него, они ничего не понимали. И даже на «Лебединое озеро» ходили только с правительственными делегациями.

— Какие-нибудь фильмы о музыкантах кажутся вам проникновенными в смысле профессии?

— Я думаю, это особая материя, в которую трудно проникнуть, и где у каждого все по-разному. Эта профессия настолько индивидуальна и сокровенна, что может скорее увлечь публику, но не профессионалов. Почему мне до сих пор нравится фильм «Большой вальс»? Потому что здесь немного другой жанр искусства, более легкий, который рождается на

глазах, без особых терзаний и кризисов. И это перемежается с «лав стори», с танцующей Венной, в конце концов речь идет о том, как рождается вальс. «Большой вальс» для меня, может быть, воспоминания детства. Но я и пересматривал с упоением и восторгом, и в финале также перехватывает горло.

— Как вам кажется, кто из классиков, приди кинематограф в другие времена, взялся бы сочинять для экрана?

— Это трудный вопрос, поскольку сейчас появилось множество фильмов, где как намеренный отказ от специально написанной музыки используется классика. Поэтому я думаю, что практически все мэтры работали бы. Скажем, «Фантастическая симфония» Берлиоза подошла бы для Феллини. Феллини, думаю, мог бы работать с Берлиозом и Чайковским; Тарковский с Бахом и с Моцартом; Григ, Дебюсси, скажем, с Иоселиани.

— Чье-то влияние вы когда-либо на себе испытывали?

— Из композиторов, я думаю, больше всего Прокофьева, Шостаковича, позднее, как ни странно, Чайковского. Был период увлечения французским импрессионизмом, Равелем, Дебюсси. Музыкой так называемого «третьего направления» — Бернстайном, «Вестсайдской историей», «Порги и Бесс» и люди тоже самые разные влияли на меня на разных этапах. В студенческие годы — Вадим Людвиковский, второй дирижер Утесова. Потом у него был свой джазовый оркестр. Он работал на американских стандартах. Когда мы были бедными студентами, донашивали военные одежды, он ходил в американском костюме, купленном на Западной Украине. Вечером после гастрольного концерта Утесова в Ленинграде — он начинался в 7 и заканчивался в 10 — группа музыкантов собиралась в «Астории» и до часа ночи играла джаз. В свое время Людвиковский часто играл в классах консерватории, делал при нас партитуры — что было очень интересно, как и сама его европейская фигура в то время, когда Сталин еще не умер.

Потом Темирканов. Его смелость, независимость, талант. Он, кстати, мог бы стать актером, блестящий импровизатор, замечательно пародирующий известных людей.

Родион Щедрин. Супермен, не в спортивном плане, человек удивительной точности во всем, в жизни, в сочинениях, в формулировках. Не признающий приближительности.

— «Легко на сердце от песни веселой». Как ваши песни отражаются на вашей жизни?

— По натуре я оптимист. Вообще, считаю, что если хоть одна мелодия у композитора куда-то вышла, это уже хорошо. Хотя многие композиторы, пишущие серьезную музыку, относятся к этому свысока, но случись что... А случается. Ведь Шостаковича в народе знали по романсу из кинофильма «Овод», который играл ансамбль скрипачей Большого театра. К чему автор относился с некоторой иронией.

Конечно, приятно, когда какие-то мелодии, несмотря на смену течений, вкусов, продолжают жить. И я знаю какие: те, что связаны с постоянными чувствами и настроениями, или безтекстовая, инструментальная музыка.

Беседовала Алиса ХМЕЛЬНИЦКАЯ.



С.Д.Шостаковичем.