

СОБЕСЕДНИК

Алеша ЦИММЕРМАН:

«У МЕНЯ В РЕПЕРТУАРЕ ВСЬ МУРНАУ...»

Февраль 2007, Берлин

Беседу ведет Александр Трошин

Международный кинофестиваль в Берлине—это не только огромная витрина *современного* кино, адресующегося к различным слоям зрителей, удовлетворяющего разные их потребности: кино эртертеймента и кино авторских высказываний, игровое и документальное, дорогостоящее и малобюджетное. Делая ставку на звезд и беспрюиришные жанровые структуры и—инновационное, открывающее новые территории на кинокарте и знакомящее с теми, кто пришел влить в него свежую кровь. Фестиваль такого класса и такого размаха (400 фильмов, если верить последнему каталогу)—так или иначе, богатая пища для критика и журналиста, чей предмет профессионального интереса и объект забот—текущий кинопроцесс. Однако у Берлинале есть безотказная приманка и для киноисториков: *ретроспективы*, персональные и тематические, которые проводятся здесь с 1977 года. Вспоминаю замечательные—составом и качеством отреставрированных пленок—программы второй половины 90-х—начала 2000-х годов, посвященные классикам немецкого кино: Георгу Вильгельму Пабсту, Фрицу Лангу, Фридриху Мурнау, а также кинематографистам, биографически связанным с Германией, с немецкой культурой—Уильяму Уайлеру, Эриху фон Штрогейму, Роберту и Курту Сьодмакам, Отто Преминджеру. Фантастически увлекательной предстала в 2000 году ретроспектива «Искусственные люди», для которой крупнейшие киноархивы мира (в том числе наш Госфильмофонд) прислали фильмы разных эпох со всевозможными механическими куклами, роботами, гомункулусами и франкенштейнами. Эти фантазии XX века, когда легкомысленно-смешные (как «Кукла» Эрнста Любича, лента 1919-го года), когда пугающие и принимающие трагический оборот (как в «Гибели сенсации» 1935-го года,

забытом шедевре нашего соотечественника Александра Андриевского) совсем по-особенному смотрелись, собранные вместе в современном мультиплексе, в окружении футуристической архитектуры на Потсдамерплатц, куда в тот год фестиваль переехал из Берлинского района Цоо. Содержательной, выстраивавшей в пространстве Берлинале дополнительные культурно-смысловые поля явилась пару лет назад программа, посвященная «Европейским шестидесятым», их протестам, иллюзиям, утопиям, любви. Соседями—не по календарю, а по общему переживанию времени, оказались в ней фильмы Годара, Шаброля, Сколимовского, Калатозова, Хуциева, Тарковского, Сабо, Бу Видерберга, Поланского, Янчо, Антониони, Формана и многих других авторов 60-х. (О берлинской ретроспективе «Европейские 60-е. Бунт. Фантазия. Утопия» наш журнал писал в № 60).

В прошлом году главными персонажами берлинской ретроспективы стали женские образы 50-х годов. В нынешнем—киногероини 1910–1920-х годов. Программа называлась «Сити-гёрлс. Женские образы в немом кино» и включала ленты с Астой Нильсен, Франческой Бертини, Гретой Гарбо, Луизой Брукс, Кларой Боу, Осси Освальда и еще многими звездами, сиявшими на киноэкране той эпохи. Из наших, российских, в ней были представлены Александра Хохлова в «Вашей знакомой» и Людмила Семенова в «Третьей Мещанской». Вдобавок были показаны две ленты Бауэра—«Тайны женской души» и «Дитя большого города», соответственно 1913 и 1914 гг., с уже забытыми сегодня актрисами Ниной Черновой и Еленой Смирновой. Все фильмы—их около тридцати—были сгруппированы в четыре раздела: «Девушки-работницы», «Пылкая молодежь», «Мужья и Жены» и «Судьба и страсть».

В рамках этой ретроспективы были и два специальных показа: реставрированная копия легендарного фильма Урбана Гада «Гамлет» с Астой Нильсен в заглавной роли, притом с живой музыкой, специально написанной немецким композитором и кларнетистом Михаэлем Риесслером и исполненной им вместе с ансамблем; и не менее легендарная «Кабирия» Джованни Пастроне, причем в двух версиях: немой, 1913 года, и озвученной, доснятой и перемонтированной, 1931 года; отдельное удовольствие для киноисториков—сличать их и сравнивать.

За исключением «Гамлета» (которому и площадку выбрали соответствующую—берлинский театр «Фольксбюне»), все прочие немые фильмы в нынешней ретроспективе озвучивало фортепиано (иногда, в дополнение к нему, скрипка), при этом пианисты демонстрировали различные подходы к этой специфической задаче. Самым ярким и самым убедительным из них был ветеран этого жанра, пианист и композитор Алёша Циммерман, известный не только в Германии, но и во многих других странах. С «Метрополисом», «Носферату» и другими немецкими киношедеврами он объездил разные города мира, играл и у нас—в Москве и Санкт-Петербурге. И, конечно, в родной Риге, откуда уехал в начале 1970-х годов, но куда периодически возвращается—«играть фильмы», как он предпочитает говорить. Живет он в Мюнхене, преподает в тамошней консерватории. И часто садится за рояль перед экраном в знаменитом мюнхенском Музее кино. Те, кто видели выпущенный к 100-летию кинематографа фильм Эдгара Рейтца «Ночь кинорежиссеров» (путешествие в историю немецкого кино, предпринятое кинематографистами разных поколений, собравшимися вместе в кинозале мюнхенского киномузея), наверняка помнят общие и средние планы с пианистом, врезаемые время от времени в цитаты из классических лент. Так вот это Алёша Циммерман, мой собеседник.

Как это началось?.. Кино меня интересовало еще с детства. Я помню себя в четыре или в пять лет, когда ходил на утренние детские сеансы. Понимал, наверное, что это неправда, что всё в фильмах понарошку, но детская фантазия заставляла меня все-таки после сеанса обязательно обойти кинотеатр с другой стороны и подождать там, когда выйдут актеры. Ощущение чуда оставалось, и это прошло через всю мою жизнь. Мне всегда кажется, что это не фильм, а какое-то волшебное действо.

Но выбрал я музыку, а не кино. Работал в Риге в музыкальном театре.

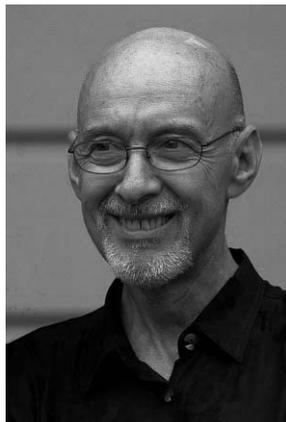
К немому кино я по-настоящему пришел... пожалуй, даже не в Риге, где я вырос и жил, а уже здесь, в Германии, в Мюнхене.

—*Наум Клейман рассказывал мне, что что-то подобное тому, чем Вы занимаетесь в мюнхенском Фильммузеум, Вы с ним устраивали и тогда, в Риге.*

—Да, но все-таки это было не совсем так, как здесь. И акции-то были единичные. Во-первых, если мне не изменяет память, тогда, лет тридцать—тридцать пять назад, и само-то немое кино не было столь привлекательным, с ним не работали так, как сейчас. Да и Музея кино в Риге не было. Он только пару лет назад открылся. Я, кстати, играл на его открытии.

По-настоящему же немое кино вошло в мою жизнь уже здесь, когда я однажды услышал замечательного здешнего музыканта, которому недавно исполнилось, но поверите, 102 года, и он еще играет. Я его услышал и захотелось самому этим заниматься. Кроме того я здесь стал чаще видеть фильмы того времени—и в записях, и на экране. И чувствовал, что должен это делать. Разумеется, работа с немым кино—не единственное, чем я занимаюсь, не основное. Ведь я еще преподаю в мюнхенской консерватории. Но свободное время я с наслаждением отдаю кино.

Началось это так. Я познакомился с Энно Паталасом, известным историком кино, ходил к нему в мюнхенский Фильммузеум, видел, какая серьезная работа там идет и сколько там фильмов. Однажды я ему позвонил и сказал: «У меня есть идея. Я хотел бы делать музыку к фильмам, но не так, как это обычно делается, не просто что-нибудь играть во время сеанса, а *писать* киномузыку, как это сделано к “Броненосцу “Потемкину”, к “Нибелунгам”, к “Метрополису”. Те композиторы, естественно, работали едва ли не с самого начала создания фильма, вместе с режиссерами, у нас же этого шанса нет, однако давайте подойдем к этому ответственно и творчески». Паталас сказал: «Да, это очень интересно, но сейчас мне некогда, я уезжаю, позвоните мне через пару недель». Я позвонил через пару недель, ответ был тот же: «Да, очень интересно, но...» Так продолжалось довольно долго. Я не отступал, чувствуя, что это правильный шаг—начать такую работу именно с ним. Я звонил ему периодически в течение трех лет—и всё как-то не получалось встретиться. Теперь он вспоминает об этом, и ему даже стыдно. Говорит: не может быть, чтобы я так упорно отмахивался...



Прошло три года, и вдруг он мне звонит. Говорит: у меня есть план—в уик-энд показать дважды «Потемкина» и один раз «Метрополис». Хотите попробуем? Я отвечаю: хорошо, но ведь существуют обе оригинальные партитуры. Как быть?.. Наверное, мне в этом смысле повезло, потому что я сразу столкнулся с гениальной, на мой взгляд, музыкой Эдмунда Майзеля к «Потемкину». Насколько я знаю (мне Наум Клейман рассказывал), музыку к «Потемкину» неоднократно предлагали написать Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу, но он, будучи человеком, который никогда не говорил ни «нет», ни «да», музыки этой все-таки не написал. Не написал, потому что не пишется—*еще раз!*—музыка к «Онегину»! Я уверен, Шостакович именно так рассудил. Потому, что он музыку Майзеля тоже знал и ценил.

Конечно, и в этой музыке есть вещи, которые я бы сегодня—если бы был Эдмундом Майзелем—сделал иначе. Но думаю, что у него просто времени не было. Ведь он ее написал и пошел дальше, больше к этому не возвращаясь. Кстати, он рано умер. Очень рано.

Ну вот... С этих сеансов в мюнхенском Фильммузеум все и началось. Теперь мне было бы стыдно играть так, как я играл тогда. Опыта было мало, все было вымучено.

—*Это какой же был год?*

—Не помню точно: 73-й, 74-й...

Ну а потом мы оба с Паталасом вошли во вкус. Я сделал музыку к «Носферату» Мурнау. Это была уже *моя* музыка. Всю фантазию, какая у меня в то время была, я вложил в нее. Было страшно. Я ведь не считаю себя композитором, я пианист. Композиции я не учился, овладевал ее законами уже в ходе этой практической работы. Мне было тогда лет тридцать или чуть больше. Все, что у меня было к тому времени, я выложил в этой музыке к «Носферату», и казалось, что уже никогда ничего больше не напишу, не напишу музыку ни к какому другому фильму. Однако сегодня у меня уже 200 или 300 партитур, я не считал, и я могу сразу работать над музыкой к трем фильмам одновременно. Это даже хорошо. Если я делаю одновременно два или три фильма, я работаю лучше, чем если я занят только одним фильмом. Наверное, это ненормально, но мне так легче. Если музыка к одному фильму у меня не идет, я думаю: хорошо, пусть полежит, займусь другим фильмом. И выясняется, что те свежие мысли, которые в одном случае никак не приходили, появляются здесь, на другом материале.

Вот так после «Носферату» и пошло. Я сделал музыку практически ко всему Мурнау. Потом очень увлекся Любичем. Просмотрев его ретроспективу... когда это было?.. уже в 80-х годах... я понял, что это гениальный режиссер, притом очень музыкальный. К его фильмам нельзя не писать музыку. Таким образом, у меня в репертуаре весь Мурнау, весь Любич, весь Ланг. Весь Эйзенштейн. Я думаю, что это была, пожалуй, самая увлекательная работа, потому что я просто кайфовал, как теперь говорит молодежь, когда делал музыку ко всем его фильмам.

—*У Вас, должно быть, сложились какие-то предпочтения. Вот Вы говорите: Любич, Эйзенштейн... А, скажем, раннее русское кино—Бауэр и другие?... С каким киноматериалом Вам всего интереснее работать?*

—Думаю, что это меняется от года к году. По крайней мере, раз в три года меняется. Я как-то спросил у Энно Паталаса—мы с ним очень дружим: кто,

по его мнению, самый крупный из немецких кинорежиссеров? Он говорит: это у меня меняется каждый год. Так вот у меня тоже.

Вчера, например, я играл довольно слабый фильм. Ну, да Вы же на этом сеансе были. «Мадам не желает ребенка» Александра Корды. Безусловно, есть и в этом фильме пара-тройка занятных сцен, любопытных пассажей. Но в принципе фильм заурядный. А я на него потратил больше времени, чем на какой-нибудь выдающийся. Если я уже сказал, что буду делать, на него трагичь больше сил и времени. В любом слабом фильме все равно что-то находишь. Ведь ни один режиссер, начиная работу над фильмом, не говорит себе: я сделаю плохой фильм. Каждый из них вкладывает в свою работу то, что имеет, вкладывает душу. Значит, и ты должен в этой картине что-то искать. Музыкакой порой можно выявить нераскрытый потенциал фильма. Музыка в кино играет едва ли не главную роль. А в немом особенно. Кино ведь не было немым до начала 30-х годов. Оно было просто «кино», нормальное кино. «Немым» оно стало, когда появился звук... Мне кажется, что если взять все элементы кино—режиссуру, актеров, оформление, и т.д., все пять или шесть столпов, на которых держится кино, мне кажется, что музыка—самый главный.

—Во всяком случае, она фильм собирает.

—Может собрать! И должна.

—Вы не один занимаетесь музыкальным оформлением немых фильмов. В ретроспективах, которые регулярно устраивает Берлинский кинофестиваль, я слушал разных музыкантов. И в нынешней ретроспективе тоже. Они демонстрируют иные подходы к этому делу. Приведу пример. Вчера я смотрел замечательный фильм Пала Фейюша «Одиночество», который, тем не менее, мне едва не испортил озвучивавший его музыкант. Нет, конечно, все равно не испортил—фильм-то гениальный. Но раздражал сильно. Он стал картину интерпретировать так, как ее понимает. А понимает ее банально—как нечто наивное. И заведомо устанавливает ироническую дистанцию, насытив свою музыку такими акустическими аттракционами. Буквальной звуковой иллюстрацией дверных звонков и всего, что в фильме «звучит». А, скажем, трогательную лирическую тему (сцена на пляже, пробуждающееся чувство, и т.д.) он решил перевести в иронический план, буквально царапая по струнам, синхронно со «скрипом песка», который перебирает рукой героиня, обьятая романтическим волнением и мечтами. Мне кажется, что подобные акустические иллюстрации—занятие бессмысленное.

—Я могу лишь согласиться с Вами. Мне кажется, что сегодня появилось много музыкантов, которые, благодаря тому, что немое кино становится все более популярным, думают, что вот это я тоже могу делать. И начинают делать. Рассылают свои супер-сделанные аудиозаписи всюду, куда только можно. Продюсеры слушают это и берут их. И они в буквальном смысле портят фильмы. Вариант, о котором Вы говорите, наверное, еще не худший. Играл бог знает что. Вот мне недавно рассказал нынешний руководитель мюнхенского Фильм-музеум. Мы сделали музыку к фильму «Натан Мудрый» по драме Лессинга (фильм 1922 года, с Вернером Краусом в главной роли). На мой взгляд, это лучшая за последние два года моя работа. Я отнесся к ней в высшей степени серьезно, насколько могу. Фильм не из гениальных, но достаточно хорошо сделанный. Подготовив его, мы обратились в несколько театров, зная, что они

готовят по плану этот спектакль, и предложили им своего рода пред-премьеру: показать фильм их абонементной публике. Дважды это сделали. Громадный успех. Мы получили публику, которая никогда в кино не ходит или ходит редко. Зачем, рассуждает она, идти в кино, когда скоро по телевизору покажут. А уж на немое кино—точно не ходит. Так вот успех был грандиозный. В прошлом году мы этот фильм показали на мюнхенском фестивале—тоже был большой успех. А затем этот фильм взяли еще на один фестиваль—какой-то фестиваль по теме, я не знаю. Озвучивал там картину местный органист. Хороший парень. Баха играет на большом органе. А время от времени сопровождает у них немые фильмы. Там есть пара кинотеатров, где стоят еще старые органы, так вот он играл на нем к этому фильму музыку в американском синкопированном ритме. А в фильме старинные битвы, крестовые походы... Представляете, какая абракадабра? И устроители фестиваля рассказывали, как он рассуждал: что вот в Мюнхене это, мол, было сделано очень академично, очень интеллектуально, а у нас пусть будет острее, динамичнее. И играл американский джаз... Падаб-тудаб-тудаб-тудаб... Видите, оказывается, все возможно.

А самое страшное, по-моему, что портит представление о немом кино, это импровизация, к тому же еще плохая импровизация. Я считаю, что импровизировать нельзя. Наверное, я очень консервативен, но убежден, что импровизировать можно только, посмотрев фильм раз двадцать и зная его наизусть. Во-первых, нужно знать, чего хотел режиссер. С ним можно соглашаться или не соглашаться, но надо знать, что он хотел, и в соответствии с этим выстроить свою концепцию: как сделаешь это ты? А просто так плестись за фильмом и иногда, быть может, что-то угадать, что-то проиллюстрировать, как вы говорите: песочек или дверной звонок... Это же примитивно. Этим же фильму не помогают. К сожалению, многие музыканты не хотят тратить 4–6 недель на подготовку фильма. А некоторые просто не умеют это делать. Так и получается.

Я же стремлюсь быть заодно с создателями фильмов. Все режиссеры, которыми я занимаюсь, они уже мои друзья. Я знаю их биографии, знаю, почему тот или другой сделал этот фильм. И тогда, конечно, легче работать, чем если ты всего этого не знаешь.

—Когда фильмом заданы какие-то очевидные ритмические структуры—танец, например. Он Вам уже задает рисунок, держит Вас в определенных рамках или Вы все-таки свободны?

—В принципе я свободен. Но, конечно, я исхожу из общей драматургии фильма или конкретного эпизода. Опять возвращаюсь к вчерашнему фильму—«Мадам не желает ребенка». Помните, там есть бал? Танцуют. Но ведь во время танца ничего не происходит. В таком случае мы и играем просто. Я пишу музыку, что называется, «в ноги», это я умею делать, у меня большой опыт. Но очень часто во время танца что-то происходит. Кто-то наблюдает за танцем и идут какие-то мысли. Ну, тогда мы играем не танцующие ноги, а героев, которые наблюдают этот танец. Тогда это может быть другая по характеру, по темпоритму музыка. Но мы ее смешиваем с танцем. И публике понятно, что героя сейчас увлек не ритм этого танца, а героиня, которая танцует или вообще где-то в сторонке с кем-то разговаривает... Иногда такие комбинации удаются очень здорово, иногда не очень.

В эти же дни я играл музыку к фильму Кулешова «Ваша знакомая», также участвующему в ретроспективе. Замечательная, кстати, история. Помните, когда героиня прибегает в редакцию и там... Вдруг пошел цех, закрутились механизмы печатных машин, и это накладывается на ее переживание. Так вот я смешал здесь две темы. Смешал ее драму с этими машинами. Т.е. я не все время играл машины и не все время—ее. Я менял тему, и на меня это действовало. У меня мурашки по коже бежали. Такая смесь всегда действует. А если бы я просто остался на машинах, иллюстрировал бы их, то была бы просто техника.

—*Вы с этим фильмом работали так же основательно, как с другими? По тому же принципу?*

—Музыку к этому фильму я не писал, это была импровизация, но импровизация выученная. Я точно знал, что я делаю. Я точно знал, что там будет телефонный разговор, я знал, что она придет в редакцию, что она, несчастная, сидит, ей в этот день не работалось. Помните? А потом звонок, и она на минуту ожила, а после сломалась, когда вспомнила, что статью не написала. Все это ты должен знать, тогда ты можешь музыкально это... не «оформить», нет, и не «аккомпанировать», а—интерпретировать.

—*Кстати, давайте уточним терминологию. Что же все-таки представляет собою Ваша работа? Если не «оформление», тогда что?*

—*Интерпретация.* Есть немецкое слово: *untermalen*. По-русски это как будет? Грунтовать, подмалевывать? *Untermalen*—это просто, когда идет показ мод, делать тон, настроение. Некоторые называют то, что я делаю, *untermalen*. Это единственное, что меня может вывести из себя. Потому что абсолютно не так. *Untermalen*—это что-то третьестепенное. Я же пытаюсь произведение интерпретировать. Кроме каких-то формальных вещей. Ну, скажем, танец. Или—машины, как в гениальном 5-м акте в «Потемкине». Тут техника диктует, и музыку в таком случае можно назвать «сопровождением». Хотя нет, это тоже *интерпретация*. Благодаря музыке Майзеля машины выявлены, выведены на первый план, определяют весь нерв сцены. Или возьмите «Третью Мещанскую», где тоже есть такие сцены: в типографии и на стройке Большого театра.

—*Как раз о «Третьей Мещанской», которую в нынешней ретроспективе Вы прекрасно сделали, я и хотел Вас спросить. Какие возможности дает музыканту эта картина? У нас «Третья Мещанская» в последние годы стала едва ли не самым притягательным материалом для музыкантов. DVD с этим фильмом продаются уже чуть ли не в трех вариантах—с разной музыкой. Почему-то эта картина сочтена музыкантами искушающим материалом.*

—Потому что это камерный театр. Характеры настолько четки, настолько выразительны и актеры настолько гениальны. И каждая деталь в оформлении. А сцены на улице? Москва просыпающаяся, Москва во время обеда, Москва во время дождя. Какая чудная сцена! Дождь. И Баталов приходит, промокший—дождь его ломает. Или же сцена, когда он укладывается в конторе спать. Это дает много возможностей думающему музыканту. Потому фильм и тянет к себе музыкантов. Другого объяснения не вижу.

—*Наверное, так... Однажды, на заре перестройки, когда телевидение стало включать в программы все, что попадало под руку, что оказывалось доступным, какой-то из телеканалов показал «Третью Мещанскую», но*

еще, видимо, не было средств, чтобы заказать музыку. Пошли по банальному пути: взяли готовую музыку, которая, как им казалось, подходила. Причем взяли запись концерта, где между отдельными частями музыки (или отдельными номерами) звучат аплодисменты. Видимо, никто не прослушал запись до конца, запустил как есть. Эффект очень странный. Возникает ощущение, что кто-то аплодирует персонажам после некоторых сцен. Я тогда записал этот фильм на VHS, и берегу эту кассету как еще один, притом неповторимый, вариант «интерпретации» фильма.

— Действительно, занятно. Я думаю, что музыка—плохая музыка—может фильм испортить, хорошая музыка может плохой фильм действительно поддержать и поднять. Ну, а «Третья Мещанская» относится к тем фильмам, которые ничто испортить не может. Есть в истории кино такие фильмы... Тот же «Метрополис», например. Его нельзя испортить. Его играют сегодня все, кому не лень, кто вообще не понимает, что такое музыка. У нас такие вещи случаются. Правда, теперь меньше, потому что появилась запись с оркестром. У меня же с «Метрополисом» особые отношения. Я играл его в году 93–94-м в Риге. Это происходило в кинотеатре «Рига», который для меня очень памятен, потому что там были ложи, а мы были еще студентами, и я там целовался с моей будущей женой. Поэтому этот кинотеатр—для меня место особое. И вот туда меня пригласили играть «Метрополис». Зал на 800 мест. Громадный успех. Потом я играл там «Метрополис» неоднократно. Мне и сейчас звонят из Риги и просят опять приехать: открывается Музей кино. Спрашиваю: какой фильм? Снова «Метрополис». Ну почему же опять «Метрополис»? Есть же столько хороших фильмов! Нет, говорят, будет «Метрополис». Что ж, я приехал. И снова абсолютно переполненный зал в том же кинотеатре «Рига». Мне объяснили: прошло 10 или 11 лет, и пришло новое поколение, которое хочет видеть этот фильм.

— *Вчера мы с Вами по дороге из кинотеатра обсуждали музыку к «Гамлету» с Астой Нильсен, показанному за три дня до этого в театре «Фольксбюне». Я пожалел тогда, что у меня не было с собой магнитофона: Вы высказали очень интересные соображения. Я хотел бы, чтобы, хотя бы вкратце, Вы повторили свои претензии к этой работе музыкантов.*

— Да, я тогда сказал Вам, что поначалу мне было как-то неловко. Это была не та музыка, какую я себе представлял. Но она профессионально сделана, и через 15–20 минут я с ней примирился. Но потом почувствовал, что музыка не всегда адекватна тому, что происходит на экране. Аста Нильсен, будучи большой актрисой (хотя она не моя любимая актриса, но это не имеет никакого значения, все равно большая), она все время находила какой-то контакт с публикой. Часто смотрела в объектив, что не случайно. Она хотела публику иметь своим союзником. Мы-то, мол, с вами знаем, что я женщина и что с Офелией у меня ничего быть не может... Между тем в музыке этот второй план начисто отсутствовал. Здесь должен был быть какой-то, я был сказал, шостаковичевский или прокофьевский сарказм. Ничего подобного в музыке не было. Конечно, я это понял только потом, когда проанализировал свои впечатления. А на сеансе, хотя и свыкся с этой музыкой, она все-таки меня никак не увлекла, и это грустно. Притом что технически, повторяю, музыка сделана хорошо. Она ведь комбинированная. Помните? Там идет за-

пись, и на запись накладывалась живая музыка, что, в общем-то, хорошо. И, кстати, трудно сделать. А может, и не трудно. Может, это уже дело техники. Нам представили это как импровизацию. Но я по музыкантам видел и слышал, что все было написано и выучено. Просто у них были какие-то моменты свободы, в пределах которых они могли импровизировать. Я тоже часто так делаю. Например, в той же «Третьей Мещанской». Там у Сабрины, скрипачки, есть соло, в котором четыре такта выписаны, а затем указано: «еще четыре такта примерно в таком же духе». Конечно, и эти четыре такта ты можешь написать, не оставив никакой свободы исполнителю. Но если ты все-таки оставляешь, и исполнительница знает, что тут она должна играть самостоятельно, но с экраном вместе, это намного сильнее. Это очень интересный момент. Музыкантам это дает ту самую свободу, которая их привлекает, и они с удовольствием играют со мной. Ведь когда они играют в театре оперу, у них этого нет, а им хотелось бы. Хотелось бы сыграть что-то свое.

Кстати, музыкой к фильмам я увлек очень многих хороших музыкантов.

—Школа складывается?

—Складывается. «Школа», может, это преувеличенно, но какой-то круг складывается. Я вот, например, очень люблю работать с молодыми музыкантами, с ними я себя чувствую как-то моложе. Кроме того, что я работаю с моей дочерью, Сабриной, у нас еще есть два великолепных перкуссиониста: один работает в филармонии, другой—в Оперном театре в Мюнхене. Прекрасные музыканты, и они часто меняют свои спектакли на мой фильм. Если, допустим, я с ними договариваюсь, то они как-то устраивают, чтобы освободиться в театре. Они это делают с громадным удовольствием, потому что чувствуют ту свободу, которую я им даю, но в рамках общей концепции. У них в партитуре стоят не только ноты, а стоит еще и характер действия. Ударные—у меня не только барабаны, но и вибрафон, ксилофон и т.п.—дают много красок. И иногда я даже целые сцены делаю на них. Допустим, героиня идет с каким-то одним инструментом. А герой—с другим. Это тоже является частью интерпретации.

—*Минувшей осенью в Риге, где проходил международный кинофорум «Арсенал», был устроен специальный показ ленты Бауэра «Умирающий лебедь» (1916) с Верой Каралли в главной роли—про балерину, которая позирует художнику, одержимому идеей фикс написать образ смерти. Фильм сопровождался живой музыкой: инструментальное трио (фортепиано, скрипка и виолончель), расположившееся перед экраном, и хор Латвийской государственной оперы—на балконе. Музыка и изображение то жили унисон, то как бы расслаивались, и музыка будто опережала экранную фабулу знанием того, что произойдет, проговариваясь виолончельным сомнением. А на пиках мелодрамы взметался расположенный за нашими спинами (я сидел как раз на балконе) хор, и сопрано уже в открытую озвучивали вокализмами тему роковой любви и неотвратимого исхода. Действо было весьма эффектное, но странное. Я невольно думал о том, что происходит со звуком, разложенным в пространстве. Звук неизбежно отделялся, отслаивался от экрана. Подобно тому, как это порой происходит с Долби, которое, признаюсь, терпеть не могу. Любопытно, что такие опыты начинают входить в практику. Не так давно немцы сделали нечто странное с эйзенштейновским «Александром Невским», показав его у нас в Большом театре: экрану,*

задвинутому вглубь сцены, оставили только диалоги, а музыку, убрав из фонограммы, передали огромному оркестру, занявшему авансцену. Получилось, на мой взгляд, что-то неудобоваримое.

— Да, я знаю об этом опыте. И о других подобных. Однажды такое происходило в Мюнхенской филармонии, как раз с «Носферату». На меня это произвело страшное впечатление. Если бы я не сидел далеко от прохода, я бы ушел, хотя никогда из кино не уйду. Но тут... Перед экраном расположился оркестр. Пюпитры их были освещены так, что половина экрана тонула в этих отблесках. Они что-то играли. Я даже не помню, хорошая была музыка или плохая. И где-то там, в глубине эстрады, что-то делал фильм.

— Дело даже не в том, что перед тобой музыканты, и это отвлекает. Дело в том, что происходит расслоение экрана и музыки, которая, по идее, должна с ним сливаться.

— Ну, да. Мы ведь стремимся слиться с экраном, а не разъединиться. Я думаю, что это просто мода. Допустим, Филипп Глас—он считает, что мало публике просто музыки, и сопровождает ее слайдами. Сегодня композиторы пытаются писать не для кино, а показывать музыку с картинками. Не знаю, отчего это. Мало таланта, что ли? Мне кажется, что музыке Шостаковича, или Чайковского, или Моцарта, картинки не нужны, достаточно сильное впечатление оставляет сама музыка. Я не думаю, что это поветрие войдет в практику.

— Вы сказали: у Вас уже 200 или 300 партитур. Что еще, кроме Эйзенштейна и Роома, из российского кино?..

— Российского меньше. Я же все время работал с мюнхенским Фильм-музеум. Когда отмечалось столетие Эйзенштейна, мы сделали всего Эйзенштейна. У меня на эту работу было достаточно времени, примерно полгода, и я сделал все его фильмы. Из российского кино... ну, конечно, оба барнетовских фильма 20-х годов: «Девушка с коробкой» и «Дом на Трубной».

— Тоже очень «вкусный» материал.

— Да, замечательный! Столько возможностей, самых разных! Какой-то там гротеск! Это дает пищу для музыки.

А так у меня, в общем-то, почти весь немецкий репертуар. С ним нас приглашают в разные страны. В прошлом году мы сыграли 18 фильмов в Токио. Каждый вечер по два. Всего Ланга и всего Мурнау. Такого мы еще никогда не делали, чтобы одного режиссера играть подряд в течение десяти дней. И я заметил, что у меня не так уж много повторов.

Сейчас я играю почти пятый вариант «Носферату». Каждые четыре года я меняю музыку. Практически заново ее делаю. Фильм меня fasciniрует, и я каждый раз говорю себе: вот этого я тогда не знал, и не было этого опыта, теперь я сделаю это иначе. Меняю основные темы и потом начинаю обрабатывать.

В Токио мы работали в большом филармоническом зале на 800 мест, и каждый раз он был полон. Там сумасшедшая публика, она заряжала. Потом устроители этой ретроспективы заказали нам Любича. Мы сделали и его. В этом году нас опять пригласили. Но вот так, чтобы всего Ланга за 10 дней, было всего один раз. И Вы знаете, какой фильм имел самый большой успех? «Нибелунги». Ну, так там и музыка грандиозная. Ее написал Готфрид

Хуппертц. Он работал с Лангом и на «Метрополисе». У Хуппертца просто невероятное количество красивейших тем. Это композитор, который щедро выдавал темы одну за другой, это вам не Брамс, который жалел темы. Так что с Хуппертцем я имел самый большой успех.

—*А кстати... Если к фильму, с которым Вы работаете, уже была в свое время сочинена музыка и доступна партитура, Вы обращаетесь к ней?*

—Если есть оригинальная музыка, и она мне нравится, я играю ее. Это мне доставляет большое удовольствие. Иногда я рассказываю публике, что буду играть в данном случае оригинальную музыку. Это делают немногие, потому что это трудно, ее надо как минимум выучить. Например, я играю оригинальную музыку Майзеля к «Потемкину», с некоторыми коррективами. Ведь она написана для оркестра в 25–30 человек, и в ней есть вещи, которые на рояле не звучат, если их взять такими, как у Майзеля. Значит, нужно их обработать для рояля, что я и делаю. Музыку к «Нибелунгам» я тоже адаптировал для рояля. Исключительно для рояля, без каких-либо других инструментов. Потому что тут или нужен оркестр, или рояль. С ансамблем это всё звучало бы немножко иначе.

Вообще же я намерен создать квинтет. Классический струнный квартет плюс рояль. Струнный квартет—это практически оркестр. Если Вы слушаете струнные квартеты Шостаковича, то убедитесь в этом. Скрипка у меня уже есть—это моя дочь Сабрина.

—*Она давно с Вами работает?*

—Со студенческой поры. Уже десять лет. Как-то так само собой началось. Она большой любитель кино. И любит делать музыку к нему. Кроме своих основных дел—она ведь делает еще камерную музыку.

С небольшим ансамблем, в 6 человек, мы сделали для DVD музыку к фильму «Доктор Мабузе, игрок», и она зрителям запомнилась. Есть такая немецкая актриса—Франка Потенте, да Вы ее, наверное, знаете, она снялась в фильме «Беги, Лола, беги». Сначала она мне как-то не понравилась, я находил ее высокомерной. Но однажды ведущие кинокритики, режиссеры и актеры должны были назвать лучшие фильмы на DVD, которые вышли в течение года, и она назвала лучшим «Доктора Мабузе» с нашей музыкой. С тех пор я ее полюбил.

—*А что Вы еще сделали для DVD?*

—Две части «Мабузе», потом «Голем—как он пришел в мир», затем «Натана Мудрого»... Несколько фильмов Любича немецкого периода. Да, еще фильм «Священная гора» Арнольда Фанка с Лени Рифеншталь, он скоро выйдет на DVD. Мы здесь такие эффекты использовали! Причем не электронными средствами, а живыми инструментами. Очень выразительно звучит. Там горы, лед... И у нас—вибрафон, ксилофон... Все это создавало нужную атмосферу. Наверное, на синтезаторе сделать это было бы легче, но мы пошли таким вот путем. Мы себе сказали: они там снимали по-настоящему, без трюков, и мы тоже обойдемся без подмен.
