

Демченко Александр Иванович
доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории
исполнительского искусства и музыкальной педагогики
ФГБОУ ВО «Саратовская государственная
консерватория им. Л.В. Собинова»
E-mail: alexdem43@mail.ru
Demchenko A.I.
Doctor of Arts (Ph.D.),
Professor of the Music History Department
"Saratov State Conservatoire. L.V. Sobinov»

ОДИН ИЗ ОПЫТОВ СОЗДАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КАРТИНЫ МИРА

К 85-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А.Г.ШНИТКЕ

ОЧЕРК ВТОРОЙ

Аннотация. Глубина художественного осмысления жизненных процессов, присущая Альфреду Шнитке, позволила ему создать поистине всеобъемлющую картину мира. Её основные ракурсы могут быть сформулированы следующим образом: мир личности как самой по себе, так и в её сложных отношениях с окружающим миром, девальвация этико-эстетических идеалов, дискредитация красоты и поэзии бытия, дисгармония человеческого существования в социально-историческом контексте второй половины XX века.

Ключевые слова: творчество Альфреда Шнитке, картина мира, ключевые проблемы.

ONE OF THE EXPERIENCES OF CREATING A MUSICAL PICTURE OF THE WORLD

TO THE 85TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF A. G. SCHNITTKE

THE SECOND ESSAY

Annotation. The depth of artistic understanding of the life processes inherent in Alfred Schnittke, allowed him to create a truly complete picture of the world. Its main angles can be formulated as follows: the world of the individual as such and in its complex relations with the surrounding world, the devaluation of aesthetic

and ethical ideals, discrediting the beauty and poetry of life, the discord of human existence in the socio-historical context of the second half of the XX century.

Key words: creativity of Alfred Schnittke, image of the world, key problems.

В предыдущем очерке речь шла о присущей Альфреду Шнитке глубине осмыслений жизненного процесса, что позволило создать всеобъемлющую картину мира. С этой точки зрения были рассмотрены такие аспекты, как мир личности как самой по себе, так и в её сложных отношениях с окружающим миром, проблема девальвации этико-эстетических идеалов в условиях существования XX столетия и созвучная ей проблема дискредитация красоты и поэзии в контексте бытийных процессов прошлого века.

Ещё одна из основополагающих проблем, поднятых в творчестве Шнитке и опять-таки связанных с использованием полистилистики, состояла в констатации нескончаемой и непреодолимой *дисгармонии человеческого существования* второй половины XX века.

Память о прошлом позволяла со всей очевидностью фиксировать неблагополучие жизни в настоящем и крушение гуманистических устоев, к которому так или иначе подталкивал современный порядок вещей.

Гармония человеческого существования, гибнущая под прессом урбанизации и катаклизмов, сотрясавших жизнь недавно прошедшего столетия – эту тему композитор часто разрабатывал в формах историко-философского исследования, путём сопоставления классического и современного звукового материала в ситуации их заведомой несовместимости.

Предельно компактное, концентрированное воплощение подобной концепции находим во II части Третьей симфонии (1981), где такое сопоставление реализовано глубоко по смыслу, впечатляюще по форме и блистательно в техническом отношении.

В её многослойном аллюзийном материале слышатся явственные отзвуки Бетховена, Мендельсона и особенно Вагнера. Но безусловно доминирующим является моцартовское начало как сублимированное выражение разумного, кристально чистого и прекрасного.

Композитор добивается этой сублимации благодаря инициативной работе с фразой, извлечённой из темы главной партии I части моцартовского Концерта № 12 для фортепиано с оркестром (*A-dur*), и следует подчеркнуть, что изменения, вносимые Альфредом Шнитке, заметно усиливают исходную выразительность.

Былая гармония мира передаётся здесь именно через моцартовское начало с выявлением таких его качеств, как лёгкость, светоносная ясность, очаровательное изящество, благодаря чему великолепно воссоздаётся дух незамутнённой ясности, лёгкости и неизъяснимой прелести.

Дополняющий образ – репрезентация строгого нравственного императива (звучит как веление долга), и для его реализации композитор избирает стилизацию хорала медных духовых инструментов, ориентированную на вагнеровскую героику.

Так воссоздаётся лик прежних времён, когда определяющими были идеалы красоты и возвышенности. Но уже в ходе экспонирования этого тематизма возникает опять-таки своего рода коррозия – появляется как бы разъедающая изнутри «ржавчина», порождаемая деформацией музыкального материала, которая осуществляется посредством диссонантных наложений.

Затем следует почти шоковый удар оркестровой массы, её мощный энергетический взрыв, чем воссоздаётся клокочущий вулкан «бешеной» жизнедеятельности XX столетия. Лик современного мира связывается со всё сметающим на своём пути потоком взрывчато-пульсирующей энергии, с оглушительным грохотом зловеще агрессивной маршевости, напоминающей о

милитаристских шествиях («рычащие» эффекты духовых) – так рисуется некая клоака, в которой нет места естеству и покою.

Всё это осуществляется путём коренной метаморфозы исходного, классического тематизма, и его совершенно убийственная трансформация происходит на кульминации, когда звучание моцартовской темы превращается в оглушительный, нестерпимо грохочущий, чудовищный в своей разнузданности марш-шабаш, в своего рода оргию бесчинств, напоминая о фашистских сборищах.

Суть подобных трансформаций, доводимых до грани кошмара, читается совершенно однозначно: вот каким когда-то был человек и вот во что он превратился теперь. Или иными словами: бывшая гармония человеческой цивилизации, сметаемая натиском дьяволиады XX века.

Следовательно, на основе полистилистики в музыкальном искусстве организуется диалог эпох, высвечивающий столь характерный для современного сознания угол зрения: прекрасное прошлое и отталкивающее настоящее.

И если уж до конца актуализировать смысл описанных метаморфоз, то их конечная цель состоит в том, чтобы вскрыть механизм с помощью которого осуществляется разрушение разумного, гуманного человеческого мира в условиях нынешнего существования.

Рассмотренная часть в драматургическом отношении представляет собой основной конфликтный узел Третьей симфонии и её *эпицентр*, выводя в контексте целого к более широкой проблеме крушения гуманизма как такового. Этому эпицентру предшествует разворот всеобщего бытия в его эволюции от пантеистической праматерии к нынешнему состоянию (происходящее в I части подробнее будет освещено в следующем очерке).

И, отталкиваясь от эпицентра, развивая его идею, две следующие части воссоздают зримое противостояние двух кардинальных сущностей современного мира – внечеловеческого и человеческого. Их олицетворениями вы-

ступают всеотчуждающий Моло́ х индустриальной эры, с одной стороны, и страждущий голос высокой духовности, символизирующий идеалы гуманизма, с другой.

Действительно, III часть категорически отторгает всё человеческое своей установкой на объективистски-внеличный дух, который овеществляется через сугубо рационалистическую, формализованно-конструктивную основу (в опоре на серийные принципы) и подчёркнуто «холодную», но экспансивную интонационно-тембровую палитру, что начинается с открывающего эту часть громового сигнала-провозглашения, напоминающего ревущий гудок океанского лайнера.

Ландшафт техногенной цивилизации панорамируется в формах неумолимо-тяжёлого хода урбанистической машины (исходное *Allegro pesante* и при господстве медных духовых). Эта машинная армада постепенно «раздувает пары́» путём фактурного разрастания, динамического нагнетания, учащения ритма и темпового ускорения, доводимого до ураганного вихря, когда зримой становится ассоциация с бешено мчащимся локомотивом.

Прообразом данного «симфонического движения» служил, конечно же, «Пасифик 231» А.Онеггера, однако насколько более обобщённым и зловеющим образ неотвратимо разгоняющейся механизированной громады предстал под пером Шнитке!

Как и следовало этого ожидать, финал выступает в качестве медитирующей реакции на катастрофические события предшествующих частей. Это печальное напоминание о человеке и человечности, которая так нуждается в защите и поддержании. Очередная и столь типичная для композитора обширнейшая «акватория» напряжённых осмыслений одухотворена мотивом *BACH*, который становится интонационным ядром части.

Это царство глубоких, сокровенных раздумий покоится на нескончаемо-бесцезурном длении интонационного потока, который со времён Вагнера

принято именовать «бесконечной мелодией». Она обнаруживает некоторую близость к медитативным страницам Малера (например, из Восьмой симфонии), но в целом её стилистика оказывается как бы вне времени и пространства, что связано с желанием обрести некую вечную истину.

Изредка набегающие на это *Adagio* фатальные тени звучат предостережением бедствий и катаклизмов, но человечески-разумное при всей своей хрупкости (парящие в высоком регистре струнные с присоединением *Fiati*) удерживает свои позиции. И то, что в конце II части после разрушительной кульминации оставалось только призрачным отзвуком-миражом (проведение моцартовской темы у рояля *solo*), в финале получает более прочные основания.

Его эпилог открывается реминисценцией пантеистического пейзажа I части – её тема звучит у флейты с кристальной ясностью и чистотой. Затем ниспадающими каскадами проводится вагнеровская тема из II части. Завершая характерную для данной Симфонии систему тематических арок и напоминаний, скрепляющих целое в прочный монолит, эти две темы знаменуют ситуацию тихого просветления, дарующего робкую надежду на то, что даже в столь дисгармоничном и губительном мире «*всё образуется*».

* * *

Анализ Третьей симфонии, которая явилась, пожалуй, лучшей и наиболее показательной у Шнитке в этом жанре, естественно подводит к рассмотрению двух завершающих концептов его творчества: негативное обличье современности и возможность позитивной альтернативы.

Из предшествующего изложения со всей очевидностью явствует, что лик своего времени Альфред Шнитке раскрывал далеко не в идиллическом наклонении. Начнём с напоминания о тех моментах, которые выше затрагивались уже не раз.

Очень многое в художественной системе композитора воссоздавалось на базе полистилистики, и стержневым для его полистилистической практики являлось следующее: посредством кардинальных метаморфоз звукового образа провести сравнение идеализируемого прошлого и критически оцениваемого настоящего. То есть путём полистилистических противопоставлений и столкновений Шнитке заострял воплощение противоречивости современного бытия.

Присоединим к этому столь характерные для его музыки чрезвычайно резкие контрасты. Их значимость выразительно подчеркнул С.Волков: *«Это музыка полярных противоположностей, кричащих контрастов: громкое и тихое, высокое и намеренно пошлое, аскетически сдержанное и вызывающе роскошное»*.

Таким образом констатируется тот факт, что вводятся контрасты нередко несовместимые, перерастающие в антитезы, и это служит обрисовке существования в условиях исключительного напряжения сил, нервов, эмоциональной жизни.

Пребывание в плотной осаде тревог, конфликтов, катаклизмов и катастроф подводило к мысли о всесии разрушительных тенденций. Мысли подобного рода были у композитора совершенно осознанными. Так, в отношении Первого квартета (1966) он отмечал: *«В его форме есть идея нарастающей деструкции»*.

Поднимая труднейшие, болезненные вопросы нынешнего бытия, воссоздавая атмосферу высочайших напряжений, сильнейших негативных разрядов, всякого рода деформаций и дисгармоний, Шнитке неизбежно приходил в своих взглядах на современность к весьма пессимистическим выводам, что закономерно делало колорит его музыки господствующе сумрачным.

Ещё раз вернёмся, вероятно, к самому знаменитому произведению Шнитке, каким оказался его *Concerto grosso № 1* (1977), что не случайно, по-

сколькx здесь сплелось очень многое из самого характерного для творчества композитора:

- личностная проблематика в её переkreщивании с «глобализмом»,
- дисгармония мира и человека,
- трагизм в варианте неразрешимых противоречий,
- негативные представления о жизнеустройстве,
- пессимистическая окрашенность и т.д.

Осью смысловой драматургии становится в данной композиции одна из магистральных антитез, которая уже затрагивалась выше: *«рефлексия – энергетика»*.

Именно с рефлексией связаны здесь сложнейшие процессы личностного существования. В различных своих гранях она присутствует практически во всех разделах произведения, но с наибольшей концентрированностью и типизированностью представлена в I и III частях. При всём их различии общее состоит в следующем.

До предела усложнённое и до болезненности противоречивое сознание интеллектуала второй половины XX века базируется главным образом на абсолютно субъективных ощущениях, насквозь пронизано духом внутренних сомнений и колебаний, исполнено душевной неудовлетворённости и тоскливой томительности.

Этим тягостно-мучительным состоянием определяются общий сумеречный колорит, заторможённая ритмического пульса, «тягучие» хоральные звучности, вопрошающе-взывающая речитация, ламентозно-стонущие мотивы, интонационные «оползания».

Описанный образно-смысловый стержень дополняется, с одной стороны, наплывами жгучей экспрессии, обнажающей внутренние терзания, вплоть до «скрежета зубовного» и неврастенической расхристанности, а с другой стороны – мерцаниями потаённо-инстинктивного, смутного, зыбкого,

невнятного, зашифрованного, что несомненно было связано с погружением в глухие «потёмки» подсознания.

Противостоящая рефлексии энергетика сконденсирована во II, IV, отчасти в недавно рассмотренной V части, и здесь она очень разная.

Во II части это примерно то же, что было выявлено в Виолончельной сонате: возбуждённо-хаотичное, беспорядочное движение, лихорадочно мчащийся полусумовой поток, судорожно мельтешащий ворох суеты-маеты под видом нарочито бодрой жизнедеятельности (вкрапления осмысленных иллюзийно-барочных импульсов мгновенно гаснут и искажаются).

В IV части делается попытка вырваться из психологического цейтнота всепоглощающей рефлексии и зряшного жизненного бега. Это осуществляется в редком для эстетической системы Шнитке типе образности – на волевом подъёме, в героизированной патетике, с постепенным заострением конфликтного накала.

Общее обозначение части – *Cadenza*, и она завершается *каденцией* в прямом значении этого слова (благородство её барочного контура подчёркнуто включением неаполитанской II ступени), подводя к смысловой кульминации цикла, которой становится следующая часть.

Но, как мы уже знаем, эта следующая часть отнюдь не приносит желанного удовлетворения. И финал («*Postludio*») подтверждает безрезультатность всего и вся. Его открывает тема приготовленного рояля, но если в начале I части («*Preludio*») она звучала достаточно «человечно», тихо и опечаленно, то теперь, в форсированной динамике (*ff*), её «охрипший», надорванный голос воспринимается не только как нечто обезличенное, лишённое естественного смысла, но и как олицетворение «костлявой».

Вот почему вполне закономерно, что после столь фатального знамения продвигавшаяся к финишу общая концепция беспутья, потерянности и «расстроенности» мироздания завершается своего рода аннигиляцией звуковой

материи – она рассыпается в осколки, призрачные отголоски, эфемерные блики (дематериализация образа на *pp* высочайших флажолетов).

* * *

Дисгармония – это, пожалуй, главный диагноз, который поставил композитор своему времени. Поставил именно как диагност, а не просто как художник, отразивший в созданных им творениях своё собственное мироощущение, поскольку, как личность, Альфред Шнитке был достаточно гармоничен и отличался на редкость ясным интеллектом.

И если доверять его «диагностике», то как раз в вопиющей дисгармоничности следует искать корень бедствий современного мира и человека. Причём получается так, что дисгармоничность выступает как следствием, так и причиной этих бедствий.

Негативное обличье своего времени Шнитке фиксировал настойчиво, многократно и своего рода апофеозом его «штудий» в этом направлении следует считать Первую симфонию, которая стала пиком авангардных исканий композитора.

В авторском предисловии к ней читаем следующее.

«Сочиняя симфонию, я параллельно четыре года работал над музыкой к последнему фильму Михаила Ромма “Я верю (Мир сегодня)” – этот двухсерийный фильм вышел на экраны под названием “Мир сегодня (И все-таки я верю)”. Вместе со съемочной группой я просмотрел тысячи метров документального материала.

Постепенно они складывались во внешне хаотичную, но внутренне строго организованную хронику XX века: прометеевская дерзость научных и технических завоеваний, грандиозные военные и социальные потрясения, борьба сатанинского зла и непреклонного, самоотверженного духа».

В отличие от описанного здесь замысла фильма, в симфонии господствует хаос (он заявлен, начиная со вступительного раздела *Senza tempo* с его

алеаторическим «беспределом») и *«сатанинское зло»*, поскольку противоветсы этому слишком слабы и эпизодичны, а возникающие островки забытой человечности тут же смываются мутным потоком *«лжи и коварства»*.

Нарочитая бесформенность формы и произвольный монтаж всевозможных моделей и противопоставлений (как по горизонтали, так и по вертикали) приводят к тому, что перед слушателем разворачивается не только и не просто картина хаоса современной жизни, но и то, что можно определить названием известной американской киноленты *«Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир»*.

Безумие мира выражает себя либо через фантазмагорию деструкции и алогизма, либо через скверну глумления и вульгаризации. В невероятно пёстром, вопиюще разнородном калейдоскопе смешиваются всевозможные, несовместимые между собой временные и стилистические пласты: от барокко и высокой классики до фанфаронской бравуры советского марша и зарубежного шлягера второй половины XX века.

Мелодии и ритмы прозаизированного бытового обихода (опереточный канкан, музыка цирка и кафешантана, танцы типа фокстрота или «Летки-Енки», джазовая импровизация и т.п.) трактуются в нарочито утрированном виде, с привнесением грубых натуралистических эффектов, что откровенно намекает на «ширпотреб» массовой культуры и в частности осязаемо передаёт атмосферу бульварного эпатажа и ресторанного угара.

Бесчисленное множество разноликих реминисценций музыки XVIII–XIX столетий (от Бранденбургских концертов Баха и «Прощальной симфонии» Гайдна до «Голубого Дуная» Штрауса и «Смерти Озе» Грига) подаётся чаще всего в открытой деформации, с сильнейшим «засорением» и «загрязнением» (иностилевые наслоения и насыщение материала нарочитой фальшью) или в пародийно-огротескованном виде (искажение или даже извращение исходного образа).

Можно говорить о заведомо некорректном обращении с цитируемым материалом (с наибольшей очевидностью в препарации тематизма финала Пятой симфонии Бетховена, похоронного марша шопеновской Сонаты *b-moll* и I части Первого фортепианного концерта Чайковского), однако следует понять и стремление автора самыми резкими штрихами очертить нигилистическую, аморальную подоплеку XX века, его склонность к антикультуре.

То, что он дипломатично обозначил как «различные критические состояния современного мира (войны, социальные потрясения, болезни, издержки цивилизации, психологические “сломы”», на самом деле вылилось в изображение всеобщего распада и всемирного «сумасшедшего дома».

* * *

Акцентировано критический взгляд на XX век, как век, несовместимый с позитивными ценностями, получил позднее более локальную, но не менее пристрастную проекцию в опере «Жизнь с идиотом» (1991).

Локализация начинается с того, что композитор отталкивался здесь главным образом от сатирических традиций ранней оперы Шостаковича «Нос», а также отчасти опирался и на опыт «Мёртвых душ» Щедрина. Разумеется, всё это кардинально переосмыслено, и переосмыслено в духе злой карикатуры на «советский образ жизни».

«Советизированность» спектакля подчёркнута введением пародированных мелодий революционных песен и «звонкой» пионерской песни «Грачи прилетели». С той же целью заимствуются некоторые приёмы из арсенала соц-арта, что в частности отмечено нарочитой казёнщиной текстов.

Либретто В.Ерофеева, сделанное по его одноимённому рассказу, вовсе не предполагало намёков на *Ленина* – это произошло случайно, когда по необходимости И.Кабаков (художник первой постановки, проходившей в Амстердаме) предложил чернокожему исполнителю партии *Вовы* (опять-таки совпадение) маску человека, наиболее известного в Голландии как русского.

У такой сценической «находки» есть все шансы, чтобы закрепиться в качестве устойчивой традиции постановок данной оперы.

Каждый из персонажей («Я», Жена, Вова, Сторож, Марсель Пруст) живёт, в сущности, «сам по себе», изолирован от остальных, обречён на отсутствие каких-либо контактов и тем более на отсутствие понимания со стороны других. Общее для них состоит в том, что под воздействием идиота Вовы (вся его партия сводится к единственной бесконечно повторяемой реплике-выкрику «Эх!») в идиотов превращаются и остальные.

Нарастание абсурда сопровождается заострением гротеска и вульгаризацией звукового материала. Гротеск предстаёт здесь в опоре на форсаж «выразительности», включая невероятно завышенные регистры вокальных партий, что приводит к истошному крику. А один из моментов вульгаризации – доведённое до предельной пошлости танго из *Concerto grosso № 1*.

В результате складывается отталкивающее, отвратительное зрелище, цель которого – зафиксировать безумие современности в её отечественном варианте (как выразился один из слушателей, это опера о сумасшедших и для сумасшедших). Конечный смысловой эффект данного произведения А.Ивашкин отметил определениями «безнадёжная, жестокая, гнетущая фантасмагория» и «картина сатанинского разгула зла».

«Жизнь с идиотом» явилась крайним пунктом той траектории творческих интересов Шнитке, которая была хотя бы опосредованно связана с отображением опять-таки локальной ситуации, касавшейся главным образом нашей страны. Речь идёт о так называемой стагнации 1980-х годов.

Начинался необратимый кризис социалистической экономики, идеологии, политической системы, близилось крушение «светлого царства коммунизма», которое воздвигалось на протяжении почти столетия (если вести отсчёт от первых зарниц рабочего движения в России).

Выше, в ходе рассмотрения антитезы «рефлексия – энергетика», отмечались *allegri*, наполненные лихорадочным движением, создающим видимость исключительной активности, а на самом деле формализованным, ничьёмным, лишённым целей и смыслов – таково одно из преломлений процесса стагнации.

В призме ряда сочинений композитора данный исторический этап предстаёт как время жизненного перепутья, а точнее – беспутья, когда многое накрывается мглой неопределённости и невнятицы, погружается в мрак и глухоту. Этому сопутствует ощущение застоя, тупика, прозябания, истощанности.

Сказанное по-разному преломилось в большой череде произведений, преимущественно относящихся к первой половине 1980-х годов: оркестровая «Пассакалья» (1980), *Concerto grosso № 2* (1982), Четвёртая симфония (1983), Четвёртый скрипичный концерт (1984), *Concerto grosso № 3* и Альтовый концерт (оба 1985).

* * *

Всесилие негативизма, отмеченное в музыке Альфреда Шнитке, конечно же, имело свои границы. Да, как «диагност-патолог», он был беспощаден в своих оценках состояния современности и вместе с тем ему чаще всего присуще открыто болевое переживание происходящего с миром и человеком. И потому на страницах его сочинений разворачивается нескончаемая битва добрых и злых начал, света и мрака жизни.

Именно это и является смысловой осью творчества композитора, составляя генеральный и, как правило, неразрешимый проблемный узел его художественной концепции. При всём уже не раз отмечавшемся всепроникающем скепсисе и мрачном взгляде на бытийные процессы, одно из проявлений подлинно гуманистической позиции заключалось в неустанном поиске позитивных опор.

В числе самых ярких примеров подобного стремления – Концерт для фортепиано и струнных (1979). Возможно, не случайно Шнитке создавал это произведение с мучительным напряжением, дважды переделывая оркестровую партитуру. Можно догадываться, что это было связано с желанием в полной мере воплотить дух мужественно-волевых преодолений и в конечном счёте обеспечить прорыв к утверждающему итогу.

Помимо совершенно характерной для себя и подробно освещённой выше такой личностной доминанты, как углублённо-сосредоточенная медитативность, автор находит опору и в захватывающем порыве созидательной деятельности.

Разворачивающаяся в центральном разделе Концерта токката не может не увлечь мощным динамизмом, бурным кипением трудовых усилий и тем вихревым потоком, в котором мчится, наращивая скорость, «локомотив» урбанистики. Между прочим, подобно музыке начального медитативного раздела, здесь вновь возникают переключки с Четырнадцатой сонатой Бетховена – на этот раз с фактурно-двигательной формулой её финала.

Пожалуй, ещё важнее найденная здесь духовная опора. Дважды, в кульминационных зонах Концерта (условно в «экспозиции» и «репризе»), делаются попытки прорыва к истине жизни. Страстная, жгучая жажда прозрения ищет для себя путь с невероятным напряжением, через невероятные трения и тернии, выходя к утверждению искомого.

Это искомое овеществляется в истовом молитвенно-заклинательном распеве, значимость которого подтверждается звоном колоколов. Имея в виду подобное, композитор в аннотации к произведению метафорически писал о *«солнечных восходах православной церковной музыки»*.

Стремление выдвинуть позитивные противовесы побуждало Альфреда Шнитке время от времени апеллировать к *чувству юмора*, которое предстаёт в его творчестве ненадёжным, но всё-таки неким спасательным кругом среди

треволнений жизни. Один из показательных опытов в этом направлении – «Тихая ночь» (1978), обработка немецкой песни «*Stille Nacht*» для скрипки и фортепиано.

В качестве жанровой модели здесь выбран ноктюрн-пастораль, стилевой моделью стало нечто общеклассическое (в диапазоне от Моцарта до Малера). Сутью же является то, что лучше всего обозначить русским словом *ёрничество*. Но ёрничает композитор достаточно деликатно, с забавно-питtoresкными *glissandi* и интонационными «занозами», как бы набрасывая зарисовку человека, находящегося «под шафе».

Своё наиболее полное выражение юмористическое начало получило у Шнитке в оркестровой «Гоголь-сюите» (1981). Окончательно и с таким названием это сочинение складывалось довольно долго: от «Ревизской сказки» (сюита из музыки к одноимённому спектаклю Театра на Таганке, 1974), а затем через «Сюиту по Гоголю» и «Сюиту на сюжеты Гоголя», а также через транскрипцию для двух фортепиано (позже появилась хореографическая фантазия на темы Гоголя «Эскизы», 1985). В результате возникло одно из редких для композитора, наиболее жизнерадостное его сочинение.

Эта остроумная изобретательная *buffa* характеристически-бытового плана, пронизанная озорством пересмешничества, основана главным образом на юмористическом преподнесении различных «стандартов» театральной музыки.

Пожалуй, наиболее интересное здесь связано со стилизацией классики и более поздних стилевых манер в их пародийном преломлении: Бетховен (№ 1), Гайдн (№ 2), Чайковский (№ 6), а также Шостакович (№ 8) и Гаврилин (№№ 3, 4, 7).

Кроме того, на потеху выставляется «оперетка» жизни, корнями своими уходящая в стихию обывательщины. Тогда на передний план выходит нескрываемая издёвка, а её средством становится доводимая до карикатуры ут-

рированная подача избитых клише низменного музыкального быта (основными предметами «дешёвки» становятся вальс, а вслед за ним – танго).

В целом, «Гоголь-сюита» оказалась кульминацией и с точки зрения использования тех специфических приёмов, которые позволяют говорить о жанре музыкального «капустника». Другая кульминация, появившаяся за год до «Гоголь-сюиты» – Три сцены для сопрано и инструментального ансамбля.

В более рассредоточенном виде приметы этого бурлескного жанра представлены, например, во всех версиях инструментальной фантазии «*Mozart à la Haydn*» и в оркестровой композиции «(He) сон в летнюю ночь». И при всех оговорках по части негативизма, хэппенинг Первой симфонии по форме и «ёрническому» запалу также представляет собой гигантский «капустник».

* * *

Своё наиболее глубокое и проникновенное выражение присутствующая в музыке Шнитке позитивная альтернатива получила в завершающих некоторые его произведения зонах *катарсиса*. Эти по своей драматургической функции «послесловия» становятся у композитора и средоточием гуманизма.

Первым таким светочем надежды и человечности стал финал Фортепианного квинтета (1976). На пути к нему, в двух предыдущих частях возникает горделивое стремление преодолеть трагизм и душевную слабость всплесками волевой решимости. Но это удаётся только в завершающей части и совершенно иным путём.

Процесс изживания остроты субъективных переживаний, мучительной депрессии, саднящей душевной боли раскрыт с поразительной осязаемостью.

Монтажное сцепление обрывочных реминисценций тематического материала предшествующих частей в соединении с идущим от кинематографа приёмом наплыва выполнено таким образом, что зыбкие, призрачные воспо-

минания постепенно истаивают в туманной дымке – композитор «гасит» смуту и экспрессию этих тем, как бы стирая из памяти тягостные отголоски былого.

Чудо просветления совершается благодаря «серебряному напеву», который интонируется в высоком регистре фортепиано. Этот хрустальный «колокольчик» с его родниковой чистотой предстаёт как сказочное видение, чарующее своей безыскусностью и наивной безмятежностью.

Обозначение *Moderato pastorale* не случайно и потому, что перед нами отчётливая аллюзия на тему финала Шестой («Пасторальной») симфонии Бетховена – как помним, эта часть носит название «Пастушеская песнь на берегу ручья».

Мягкая лучезарность тональности *Des*, в которой излагается этот наигрыш, дополнительно бросает на него отсветы божественного, вот почему правомерно впечатление: «*Des-dur*'ная тема венчает произведение воплощением неземного света» (Е.Чигарёва).

Слышимый в данной теме голос соприродного естества рождает упование на свет жизни – пусть не жизни в целом, но хотя бы в её соприкосновении с извечными гранями окружающего бытия.

Эта мелодия проводится неизменно четырнадцать раз, и в её убаюкивающей магии многоповторности чувствуется пульсация неумирающей жизни, «капель» нескончаемого Времени («хрустальные часы вечности» – так Шнитке говорил об одной из тем Шостаковича).

Уводя в «зачарованную даль» (если воспользоваться речением А.Блока), хрустально-звончатое *ostinato* дарует желанный проблеск «в конце туннеля», мудрое приятие жизни («*Всё пройдёт*» ветхозаветного царя Соломона) и возвышенно-умиротворяющий дух всепонимания и всепрощения.

Катарсическое начало могло вторгаться в качестве нравственного императива – тихого, но потому психологически ещё более весомого. В

Concerto grosso № 2 (1982), после множества «безобразий и бесчинств» и после очередного приступа экспансии всякого рода скверны и беспардонщины, на грани финала-коды следует резкий прерыв форсированной звучности и начинается поистине сокровенное действие (*Andantino*).

Проникновенный «грудной» голос альтовой флейты звучит на глубокой педали квартета струнных, которые вводятся впервые и только здесь, после примерно 22 минут предшествующей музыки. На этот голос отзываются солисты (скрипка и виолончель), и теперь даже их «жестокий романс», о мелодраматизме которого говорилось выше, предстаёт глубоко одухотворённым, строгим и облагороженным.

Выпестованный таким образом лик истины, тишины и покоя ярко демонстрирует возможности Шнитке, наряду с мастерством запечатления «разбоя» мерзости и глумления, создавать неотразимо вдохновенные оазисы духовной чистоты и красоты.

При всём том необходима определённая оговорка. Да, происшедшее очищение выводит из хаоса дисгармонии, однако в этот катарсис изредка привносятся чуждые наслоения (стучащие тембры, угрожающие наплывы диссонирующего звучания оркестра), а в самом конце возникает вопросительность и проставляется «многоточие».

И хотя главенствует аура надежды на доброе, светлое, всё же несомненно и то, что позитивный исход завоёвывается нелегко. Следовательно, приходится признать сакраментальное: Шнитке есть Шнитке. А это означает, что и его катарсические «финиши» чаще всего отличаются смысловой двойственностью.

Типичным примером подобной амбивалентности может служить Виолончельная соната (1978). Казалось бы, уже в её I части в сознании героя произведения вырисовывается то, что можно воспринимать в качестве жизненной опоры: ключевой по своей драматургической роли просветлённо-

ностальгический распев «волжских страданий» – опора тем более прочная, что в проведении у виолончели он поддержан хоралами фортепиано.

В финале этот образ далёких, манящих воспоминаний постепенно выводит из противоречивого состояния мучительных осмыслений и в начале коды звучанием «хрустальных колокольчиков» (у фортепиано) высвобождает от высоких напряжений и скорбной настроенности.

Тем не менее, при всей жажде целительного успокоения, к концу Сонаты подспудное воздействие рефлексии если и не сводит его на нет, то, по крайней мере, создаёт ощущение эфемерности и несбыточности. Всё застывает в неведении и беспомощности, вопросы остаются без ответов, растворяясь в «беззвучии» – характерна длительная завершающая педаль с сумрачным мерцанием низкой II ступени...

Такова в общих чертах воссозданная выдающимся композитором картина мира, какой она виделась ему во второй половине XX века. В картине этой можно усматривать немало субъективно-пристрастного, а порой и гиперболизированного, но, как утверждал Владимир Маяковский, на то искусство и есть «увеличительное стекло», чтобы давать нам возможность пристальнее взглянуть в происходящее в нас и вокруг нас.

Литература

1. Демченко А.И. Альфред Шнитке: на грани тысячелетий / Искусство на рубеже эпох. - Ростов-на-Дону, 1999.
2. Демченко А.И. Альфред Шнитке - гений из Энгельса // Практический журнал для учителя. 2013, № 7.
3. Демченко А.И. Мир личности в творчестве Альфреда Шнитке/Альфреду Шнитке посвящается. Вып.9. - М., 2013.
4. Демченко А.И. Духовная составляющая музыки А.Шнитке // Общественные науки. - 2012, № 2.
5. Демченко А.И. Альфред Шнитке: художник и эпоха. - Саратов, 2010.