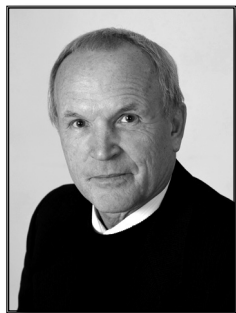


УДК 78.071.1(470)

Альфред Шнитке и авангард

Демченко А. И.

Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова», Саратов



Автор исследует эволюцию творчества Альфреда Шнитке, одного из самых значительных художников XX века. Авангардный поиск, которому посвятил себя Альфред Шнитке в 1960-е и начале 1970-х годов, основывался на процессе технического «перевооружения», расширения круга выразительных средств, необходимых для разработки кардинально иного круга образов, адекватно отвечающего в корне меняющемуся миропониманию. Именно этим объясняется концентрация новизны композиторских подходов А. Шнитке. При написании любого сочинения им использовался большой «мультимедийный» комплекс соответствующих способов композиции. Автор сосредотачивает внимание на выработке А. Шнитке собственного индивидуального почерка, который выражался в стремлении к максимальной заостренности всех параметров музыкальной выразительности. В статье подчеркивается, что наиболее очевидным это было в сфере интонирования, нередко заведомо угловатого по рельефу и перенасыщенного гипертрофированно широкой интерваликой, и особенно отчетливо представало в сочетании с «колким», беспедальным звучанием фортепиано в его взаимодействии со струнными инструментами. Композитор противопоставлял ударную природу, ясность атаки и ступенчатость фортепианного звука вязкому, ползущему по хроматике и микрохроматике legato струнных.

ставлял ударную природу, ясность атаки и ступенчатость фортепианного звука вязкому, ползущему по хроматике и микрохроматике legato струнных.

Ключевые слова: авангард, композиция, музыкальная выразительность, интонирование, усложненная музыкальная ткань.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 52-57)

Alfred Shnitke and vanguard

Demchenko A. I.

Federal state educational establishment of higher professional education «Saratov State Sobynov Conservatoire (Academy)», Saratov

The author studies the evolution of Alfred Shnitke's, one of the most prominent XX century artist's, creative work. The vanguard search, which Alfred Shnitke devoted himself to in the 1960-ies – early 1970-ies, was based on the process of technological «reequipment», on widening the area of expressive means, necessary for the development of a cardinaly different circle of images and corresponding the drastic changes in understanding the world. All this explains the concentration of the novelty of Alfred Shnitke's composer approaches. While composing any piece of music he used a large «multimedia» complex of corresponding means of composition. The author concentrates his attention on the elaboration by A. Shnitke of his own individual style, which was expressed in the strive for maximal sharpening of all the parameters of musical expressiveness. It is stressed in the article that it was most distinct in the sphere of intoning, often rather awkward in its relief and overfilled with excessively wide intervals, which was most distinct connected with sharp pedallless piano sound in its cooperation with string instruments. The composer contrasted the beat nature, clearness of the attack and step like character of the piano sound with soft, crawling along the chromatics and microchromatics legato of the string.

Key words: vanguard, composition, musical expressiveness, intoning, complicated musical tissue.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 52-57)

Альфред Шнитке – один из самых значительных художников XX века. Авангардный поиск, которому он посвятил себя в 1960-е и начале 1970-х годов, основывался на процессе технического «перевооружения», расширения круга выразительных средств, необходимых для разработки

кардинально иного круга образов, адекватно отвечающего в корне меняющемуся миропониманию. Этим объясняется концентрация новизны композиторских подходов А. Шнитке. При написании любого сочинения им использовался большой «мультимедийный» комплекс соответствующих

Адрес для корреспонденции: 410031, г. Саратов, Трудовой пер., д. 3/19 – 105,
тел. 8 (845-2) 28-46-23 – А. И. Демченко

способов композиции. Пребывание в системе привычных средств и приемов явно тяготило самого А. Шнитке. Вот почему он начинает исключительно активный поиск «собственного лица», и с этим практически навсегда рушится его внешнее благополучие. Объяснение общеизвестно: молодой композитор пошел по «опасному пути» художественных экспериментов авангардного толка, что никак не поощрялось официозом.

Цель статьи – выявление приемов и выразительных средств в композиторской деятельности А. Шнитке.

Исходная фаза творчества. Училище, консерватория, аспирантура, первые годы преподавательской деятельности – это было для Альфреда Шнитке время жизненной гармонии и благополучия. Общий сугубо позитивный настрой мироощущения, неистощимое трудолюбие, исключительная любознательность, неустанная работа над собой, настойчивое овладение композиторскими навыками и умениями, целеустремленность, неуклонный профессиональный рост в избранном деле и даже его внешний вид в те годы складывались в типаж «настоящего человека» по меркам советского образа жизни конца 1950-х – начала 1960-х годов.

Совершенно благополучной была и исходная фаза его самостоятельного творческого пути. К поступлению в консерваторию Альфред подготовил два сочинения – романс на стихи А. Пушкина «Редет облаков летучая гряда» и Поэму для фортепиано с оркестром. В годы учебы в консерватории писал все больше и больше. Из наработанного тогда выделился созданный на IV курсе Первый скрипичный концерт (1957). Его дипломной работой стала оратория «Нагасаки» (1958), вслед за ней появилась кантата «Песни войны и мира» (1959), и в скором времени по заказу Союза композиторов он начал работать над оперой «Одиннадцатая заповедь», предназначенной для Большого театра (эта опера так и осталась незаконченной, написанной только в клавире, поскольку сам автор считал ее неудачной).

Кантата «**Песни войны и мира**» стала первым опубликованным произведением А. Шнитке. Посвятив ее событиям Великой Отечественной войны, он положил в осно-

ву тематизма несколько русских народных песен. В их разработке иногда ощутима некоторая острота и свежесть выразительных средств, но как далеко это от того, что вскоре станет характерным для стилистики произведений «новой фольклорной волны» и уже в полной мере заявило о себе в созданном в том же 1959 году вокально-симфоническом цикле С. Слонимского «Песни вольницы». А. Шнитке в своей кантате оставался по преимуществу в русле устоявшейся для советской музыки тех лет традиции, вплоть до отчетливых переключек с национально-патриотической эпикой Ю. Шапорина и М. Коваля.

Несколько иначе обстояло дело с ораторией «**Нагасаки**» (об атомной бомбардировке японского города). В последующем композитор относился к ней с теплотой и многие годы хотел сделать вторую редакцию. В этом желании его поддерживал и отзыв Г. В. Свиридова, высоко оценившего ораторию на заседании выпускной экзаменационной комиссии, которую он возглавлял. По словам Г. Свиридова, А. Шнитке проявил себя здесь как художник-гуманист. Его привлекла в избранной теме не столько внешняя сторона (изображение взрыва атомной бомбы и последовавших затем потрясений), сколько внутренняя сущность изображаемых событий – драма народа, ставшего жертвой бесчеловечной бойни. Об этих глубоких переживаниях народа повествует величественная, скорбно-напевная музыка крайних частей оратории, порученная хору в сопровождении оркестра с органом. Эти эпизоды оратории, как и траурно-проникновенные женские соло, оставляют яркий эмоциональный след в сознании слушателя.

Отметил Г. Свиридов и трагически сгущенные эмоции горя, ужаса, что впоследствии не раз акцентировали писавшие об этой оратории. У автора наглядно воплощены трагедия бесчеловечного разрушения и уничтожения жизни. Средства симфонического оркестра взяты на пределе экспрессии, но в них не происходит обновления звуковой материи. В приведенной оценке важна завершающая фраза, подчеркивающая сохраняющуюся у А. Шнитке тех лет традиционность мышления.

Только подспудно можно было уловить перспективную для начинающего автора

склонность к масштабности мышления и «болевым» проблематике. В целом же, при всей несомненной его талантливости и приобретенном профессионализме, еще не могло идти речи о самостоятельности стиля и оригинальности творческого почерка. Следовательно, сделанное тогда придется расценивать как предварительный этап. Особенность данного этапа состояла и в том, что А. Шнитке пока что оставался вполне «правоверным». Это в немалой степени шло от всей предшествующей жизни и семейного уклада: отец был коммунистом и атеистом, мать в свое время активисткой Ленинского комсомола, а затем типичной добросовестной школьной учительницей.

Художественный авангард А. Шнитке. На определенном этапе своего творческого становления, в достаточной степени овладев навыками традиционного композиторского письма, он вознамерился постичь все секреты принципиально новой музыкальной «технологии» XX века, которую связывали с представлениями о «чуждых советскому народу» модернизме и художественном авангарде.

Впервые такое стремление проснулось еще на последнем курсе музыкального училища, когда, прослышав о «вредоносной», «реакционной» додекафонии Шёнберга, Альфред тайком начал ученические пробы в этой технике. На консерваторской скамье и в годы аспирантуры поиски нового были сугубо подспудными, проходили в основном «нелегально». Это было главным образом время накопления впечатлений соответствующего рода: встречи с приезжавшим в СССР итальянским композитором-коммунистом Луиджи Ноно, премьеры некоторых сочинений «первопроходца» советского авангарда Андрея Волконского, будоражащие своей смелостью инициативы старшего товарища по консерватории Эдисона Денисова и т. п. Происходившее количественное накопление привело к взрыву, когда А. Шнитке открыто вступил на путь резко выраженного авангардного эксперимента, что вызвало полную стилевую переориентацию.

Из высказываний самого А. Шнитке: *«В шестидесятые годы, особенно с 1963 по 1968, я занимался собственным «ликбезом». Я изучил очень много сочинений Штокхаузена, Булеза, Пуссёра, пытался понять их тех-*

нику, пытался «присвоить» их технику, то есть все это перенять, научиться и адекватным образом мыслить. Это диктовало и определенную эстетику, которую я некоторое время принимал и пытался себя в нее втиснуть... Гипноз рациональной техники был тогда сильнейшим. Это было мне необходимо тогда: как-то дисциплинировать свою работу».

Так или иначе, это была «вторая консерватория» или, по М. Горькому, «мои университеты». Преодолевая неописуемые трудности, всеми правдами и неправдами А. Шнитке добывал ноты и звукозаписи того, что было в нашей стране под гласным и негласным запретом, и изучал это запретное самым тщательнейшим образом, досконально, оставляя на полях партитур множество пометок. Чарльз Айвз, Эдгар Варез, Бела Барток, Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, Антон Веберн, Оливье Мессиа́н, Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Джон Кейдж, Анри Пуссёр, Луиджи Ноно, Лучано Берлио, Дьёрдь Лигети, Янис Ксенакис, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий – таков далеко не полный список тех авторов, музыка которых прошла через аналитическое сознание А. Шнитке. В истории музыкального самообразования известен, пожалуй, единственный подобный пример столь невероятного прилежания – это Иоганн Себастьян Бах, у которого А. Шнитке также многому научился и которого почитал для себя высшим авторитетом.

Разумеется, аналитически освоенный чужой опыт рано или поздно получал практическое применение в собственных сочинениях композитора. В них, как в гигантской лаборатории, были испытаны додекафония и серийная техника, ультрахроматика, пуантилизм и алеаторика, сонорика и микрополифония, современные варианты гетерофонного письма, кластеры и многое другое. Один из каналов поиска новых выразительных возможностей был связан с выходом к ресурсам других видов искусства. В этом свою полезную службу сослужили завязавшиеся активные контакты композитора с театром и особенно с кинематографом. Здесь же стоит упомянуть и об «эксклюзивных» пробах, подобных сценической композиции для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано и хора «Желтый звук»,

выполненной в согласии с оригинальной идеей цветовой драматургии Василия Кандинского.

Самое замечательное в происходившем процессе заимствования и «присвоения» состояло в том, что в руках А. Шнитке «чужое» становилось «своим», получая самобытное художественное наполнение. Так что вскоре «плоды просвещения» стали совершенно очевидны. Благодаря напряженным исканиям композитор к середине 1960-х годов обрел самостоятельность стиля. Тогда же Э. Денисов публично высказался о самом высоком ранге музыкального дарования своего единомышленника: «Он уже сейчас законченный композитор с блестящей техникой, с яркой индивидуальностью, с огромным композиторским темпераментом, с великолепной формой». И, говоря о **Втором скрипичном концерте** (1966): «Это такое же совершенное сочинение, как сочинения Прокофьева и Шостаковича, это наша будущая советская классика». Можно добавить, что, по мнению В. Холоповой, А. Шнитке как композитор родился во **Втором скрипичном концерте**.

Хотя следует признать, что с точки зрения собственно художественных результатов эффективность творчества А. Шнитке в 1960-е годы вряд ли была сопоставимой с тем, что принесут следующие десятилетия, и к справедливо отмеченному Э. Денисовым Второму скрипичному концерту можно присоединить относительно небольшое. Это было вполне закономерно для этапа интенсивного экспериментирования и неизбежных блужданий (в данном отношении симптоматично появление балета под названием **«Лабиринты»** (1971).

Теперь зададимся вопросом: почему А. Шнитке должен был пережить «болезнь левизны», пройти полосу новационных увлечений и что, по сути, дало ему приобщение к отечественному и мировому авангарду? В самом общем плане ответ видится в следующем: во-первых, в ходе свободного художественного эксперимента композитор находил определяющие для себя образы и приемы и формировал облик главного героя своей музыки, а во-вторых – у А. Шнитке складывается жизненная позиция, так много определившая в его общехудожествен-

ной концепции. Остановимся на сказанном подробнее.

Авангардный поиск А. Шнитке. Безудержный авангардный поиск, которому почти всецело посвятил себя Альфред Шнитке в 1960-е и начале 1970-х годов, мог показаться на первый взгляд самодовлеющим – эксперимент ради эксперимента.

Однако на самом деле за всем этим скрывалась серьезная внутренняя мотивация. Процесс технического «переворота», активнейшее расширение круга выразительных средств были необходимы для разработки кардинально иного круга образов, адекватно отвечающего в корне меняющемуся миропониманию. Отсюда – сгущенная концентрация новизны композиторских подходов. Это, в частности, могло выражаться и в том, что при написании какого-либо сочинения использовался большой «мультимедийный» комплекс соответствующих способов композиции. Допустим, **«Диалог»** для виолончели и семи исполнителей (1965) создавался с применением серийной техники, четвертитонового письма, пуантилизма, алеаторики и ряда других новейших приемов.

Вырабатывая свой индивидуальный почерк, А. Шнитке стремился к максимальной заостренности всех параметров музыкальной выразительности. Наиболее очевидным это было в сфере интонирования, нередко заведомо угловатого по рельефу и перенасыщенного гипертрофированно широкой интерваликой, и особенно отчетливым представало в сочетании с «колким», беспедальным звучанием фортепиано (один из примеров – **«Импровизация и fuga»**, 1965), а тем более в ситуации его взаимодействия со струнными инструментами, где композитор противопоставляет ударную природу, ясность атаки и ступенчатость фортепианного звука вязкому, ползущему по хроматике и микрохроматике legato струнных.

На данном этапе А. Шнитке во многом продвигался по пути всемерного усложнения музыкальной ткани. Начнем с только что упомянутой микрохроматики, которая в равной мере вводилась как по горизонтали, так и по вертикали. Сошлемся на **Concerto grosso № 1** – произведение более позднего времени (1977), когда композитор в полной мере использовал и развивал технические

достижения раннего периода. Микрохроматика представлена здесь очень широко. Например, в III части на ней основаны линии всех 12 пультов скрипок. Кульминационное проведение темы подготовленного рояля в V части идет на «свербящей» ультрахроматике кластерной педали струнных, начиная с аккордового комплекса в объеме малой децимы, заполненной 11 полутонами и 9 четвертитонами. Завершающая все произведение гаснущая аккордовая педаль – опять-таки кластер, перенасыщенный «ультрахромами» (большая нона заполнена 10 полутонами и 9 четвертитонами).

Только что дважды был упомянут кластер. В системе столь характерной для музыки XX века так называемой эмансипации диссонанса кластер выступает у А. Шнитке как сублимация диссонантности.

Мало того, что в его творчестве диссонирование как таковое достигло исключительной степени интенсивности и остроты, абсолютную эмансипированность приобрел у него и кластер. Используемый главным образом в ипостасях сонорно-шумовых напластований и звуковых «шлепков» или «клякс», он по-разному служит раскрытию сверхнапряжений и конфликтов современного бытия.

Целям воплощения трудных, противоречивых жизненных процессов служит и столь свойственная опусам А. Шнитке исключительная сложность фактуры в целом. Он организует ее либо путем свободного сочленения множества самостоятельных звуковых линий (авангардный тип полифонии), либо средствами новаторски трактованных принципов гетерофонии (расслоение унисона с превращением его в утолщенно-диссонантную вибрирующую массу), либо на основе заимствованной у зарубежных современников техники микрополифонии.

Для иллюстрации последнего из названных приемов еще раз обратимся к **Concerto grosso № 1**. Его II часть начинается вариантом сверхмногоголосия, построенного следующим образом: тема излагается каноном на 14 голосов, причем каждый из 6 пультов первых скрипок и 6 пультов вторых скрипок вступает через восьмую – в условиях очень быстрого темпа это напластование звуков рождает впечатление гудящего роя. В последующем развертывании подобное

каноническое «расползание» увеличивается количественно (до 20 голосов) и еще более усложняется по своей диссонантной вертикали ввиду имитации в различные интервалы.

Нечто аналогичное могло происходить и в вокально-хоровой сфере, где для композитора, в отличие от инструментальной музыки, возникает множество ограничений, определяемых естественными законами певческого интонирования. Временами, исходя из специфического художественного замысла, А. Шнитке отказывался подчиняться этим законам. Один из таких случаев – большая композиция **«Миннезанг»** (1981), написанная для 52 хористов так, что они, в сущности, выступают в качестве солистов-вокалистов, автономные звуковые линии которых образуют исключительно сложную полифоническую структуру (по мнению А. Ивашкина, виртуозное хоровое письмо здесь «становится предельно изощренным»).

В известной мере это было продиктовано особым строем подлинных текстов и мелодий миннезингеров XII–XIII столетий. По признанию А. Шнитке, ему хотелось создать картину какого-то магического колдования, которое происходит на основе этой музыки. И непонятный даже современному немцу текст на древненемецких наречиях – не имеет значения, превращается в фонемы, выражая не нечто сюжетное, а какое-то настроение.

По самооценке композитора, кульминацией сериализма стала у него **«Музыка для камерного оркестра»** (1964), где все подчинено числу 13: в ансамбле 13 инструментов, в каждой части по 13 разделов, в основе всего лежит серия из 13 звуков. Следует признать, что «магия числа» вообще чрезвычайно занимала его воображение и представала в самых различных ракурсах. Допустим, **Фортепианный квинтет** (1976), подразумевающий наличие пяти исполнителей (две скрипки, альт, виолончель и фортепиано), написан именно в пяти частях.

Ratio, точный расчет, детальная продуманность, как правило, лежат и в фундаменте формообразования сочинений А. Шнитке. Он выработал искуснейшую композиционную технику. Произведение у него чаще всего основано на очень определен-

ном, тщательно отобранном тематическом ресурсе (вплоть до монотематизма), который отрабатывается концентрированно и целеустремленно. Отдельные сочинения представляют собой чистейшего рода конструкцию, где все подчинено художественной реализации какой-либо «формулы». В этом ряду одна из самых излюбленных моделей была связана с драматургической идеей «crescendo – diminuendo», когда звуковой поток постепенно разрастается по фактуре и динамике, а после кульминации столь же постепенно истает – угасает: процесс-волна, движение которой рассчитано до мельчайших подробностей (в числе примеров – оркестровый «Ритуал», посвященный 40-летию освобождения Белграда, 1985).

Столь ярко выраженный примат рационалистического начала был только одной из граней его интеллектуализма. В их ряду находим, к примеру, пристрастие к формированию тематизма на основе монограмм музыкантов. Помимо многократно использованной «идеально музыкальной» фамилии Баха (*BACH*) и близких к ней инициалов Дмитрия Шостаковича (*DSCH*), А. Шнитке настойчиво подмечал латинские буквенные аналоги у тех, с кем соприкасался в своей творческой жизни. Так, в Альтовом концер-

те (1985), посвященном Юрию Башмету, он зашифровал его фамилию. В отдельных произведениях встречаем целые цепи подобных кодов. Скажем, в *Concerto grosso № 3* (1985) пять монограмм превращены в пять тем-серий, а в Четвертом скрипичном концерте (1985) практически весь материал выведен из следующих монограмм: *Гидон Кремер, Альфред Шнитке* и в финале – *Эдисон Денисов, София Губайдулина, Арво Пярт*.

Заключение. Просматривая ноты сочинений А. Шнитке, нередко сталкиваешься с невероятной сложностью и изощренностью композиторского письма, в чем-то напоминающего исключительную сложность компьютерной технологии, если попытаться вникнуть в ее внутреннюю сущность. Описанная обостренность и усложненность художественного выражения во многом проистекала из подчеркнута интеллектуального мышления, горизонты которого столь интенсивно раздвигал в себе и своем творчестве А. Шнитке тех лет. Соответственно этому доминирующей для него являлась тогда додекафонно-серийная техника со свойственным ей большим кругом регламентаций, требующая строго математического подхода, основанная на всякого рода исчислениях.

Поступила в редакцию 06.01.2012 г.