

## **Постмодерн Альфреда Шнитке (к 80-летию со дня рождения композитора)**

**Демченко А. И.**

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

*Достаточно расхожее понятие Постмодерн до сих пор остается в ряду наиболее дискутируемых. Но нижнюю границу этого художественно-исторического периода теперь все чаще определяют с середины 1980-х годов. Именно с этого момента начиналась завершающая фаза творческого пути Альфреда Шнитке, который среди творцов искусства всегда был одним из наиболее чутких к веяниям времени.*

*Выдающийся композитор много размышлял о вызревавших тогда кардинальных переменах и раньше многих других стал прозревать горизонты Постмодерна (иногда в отношении этой художественной ситуации употребляют обозначение поставангард, в чем есть свое рациональное зерно, однако данное понятие не способно охватить всю многоликую структуру происходящего процесса). В поздних его произведениях, созданных на пороге XXI столетия, складывался новый, неизмеримо более объективный стиль, сбалансировано синтезирующий личностное и общезначимое, муку и благо бытия.*

*Как это зачастую происходило и на предыдущих стадиях творческой эволюции композитора, эстетика данного периода подспудно, в той или иной степени подготавливалась задолго до середины 1980-х годов. Классика, которая так часто подвергалась в творчестве Шнитке «нападениям» («коррозия», гротескная деформация, искажение исходного образа до неузнаваемости), тем не менее с самого начала обнаруживала свою жизнестойкость. Уже на ранней стадии самостоятельного творчества, во времена авангардистского «буйства», композитор вводил оцутимые противоресы этим атакам.*

**Ключевые слова:** авангард, постмодерн, классика, творчество Шнитке.

## **Alfred Shnitke's Postmodern (in Honour of the Composer's 80<sup>th</sup> Birthday)**

**Demchenko A. I.**

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

*A rather common concept of Postmodern is still among most debatable ones. However, the bottom borderline of this art and historical period is nowadays frequently determined from mid 1980-ies. It was from then that the final phase of Alfred Shnitke's creative path started. Among art creators he was always one of the most sensitive to changes of time.*

*The outstanding composer thought a lot about the then ongoing cardinal changes and before many others foresaw horizons of Postmodern (this art situation is sometimes referred to as post vanguard which is to some extent correct; this concept, however, can not embrace the whole variety of the structure of the ongoing process). In his late works, created at the threshold of the XXI century, a new much more objective style shaped, which synthesized the personality and the society relevant, suffering and the good of being.*

*As it often happened at the previous stages of the creative evolution of the composer, aesthetics of the period was not evidently, to some extent prepared long before mid 1980-ies. Classics, which was often attacked in Shnitke's creativity («corrosion», grotesque deformation, distortion beyond recognition of the original*

*image), still manifested its life stability. Already at the early stage of his creativity, during vanguard «storming», the composer introduced powerful counteractions to these attacks.*

**Key words:** *vanguard, Postmodern, Classics, Shnitke's creativity.*

В опоре на апробированные им ресурсы полистилистики (от молитвенных песнопений до актуального музыкального быта) композитор со временем неуклонно продвигался ко все более объективному видению мира и его все более безусловному приятию. Начался вполне осознанный отход от всего чрезмерного, «вздорного», наносного. На одной из встреч со слушателями в 1981 году он сказал: *«Теперь я считаю случайное, импровизационное и нервное явлениями нежелательными, даже негативными. Они присутствуют в моей музыке и сейчас, но уже не самодовлеющими, а побочными моментами и появляются в силу неизбежности»*. При этом в высшей степени показательным становится то, что во многих произведениях этого периода Шнитке уже не испытывает надобности в полистилистических приемах, добивается достаточной однородности музыкальной ткани и, таким образом, утверждает ценность *моностилистики*.

Цель статьи – анализ творчества Альфреда Шнитке в контексте современного музыкального мышления.

Можно напомнить о происходящем во **Второй скрипичной сонате**, где насквозь субъективной, предельно эгоцентричной стихии «экстремистского» свойства (атональный склад, абсолютное господство хроматики, резко диссонантная вертикаль, «колючий» ритм, разорванный большими паузами) противопоставлено возвышенное, этически строгое начало (неоклассический контур хоральной фактуры, аккордика терцовой структуры и соответствующие гармонические кадансы). Основной груз противостояния возлагается здесь на мотив *BACH*, который олицетворяет сферу взыскующей мысли, сосредоточенные размышления о самом важном. Его появления в потоке индивидуалистического неистовства побуждают задуматься и даже одуматься.

Классическое в своем позитивном ореоле могло выступать со всевозможными функциями. Вот два разноплановых примера. Пасторальный, родниково-чистый, безыскусный наигрыш в **финале Фортепианного квинтета**, чрезвычайно близкий «Пастушеской песне» из Шестой симфонии Бетховена, многократно повторяется под «капель времени» бесконечно выстукиваемого репетиционного тона и приносит с собой желанную просветленность, умиротворение (этот «хрустальный колокольчик» позже напомнит о себе в Первой виолончельной сонате).

Звуковое пространство **I части Третьей симфонии** разворачивается в три гигантские волны постепенно разрастающейся пантеистической стихии, и они увенчиваются на гребнях-кульминациях могучими провозглашениями, выдержанными в австро-немецкой традиции (обобщающий симбиоз подобной образности, встречающейся у Бетховена, Вагнера, Брукнера, Малера). Эти героические императивы как бы формуют из колыханий всеприродного хаоса нечто определенное, упорядоченное и выступают олицетворением человечески-разумного начала, которое являет собой венец эволюции органического мира.

Выходы на «позитив» оказывались возможными даже через «низкие» жанры. Достаточно припомнить **финал Третьего скрипичного концерта**. Звучащая здесь «страдальная» облагорожена «золотым ходом» валторн (следует заметить, что этой классической формулой Шнитке пользовался неоднократно) и шубертовско-малеровской психологической светотенью мерцаний мажоро-минора. Однако сутью напева остается та незатейливая и донельзя грустная меланхолия, которая корнями своими уходит в просторечную, а то и откровенно обывательскую среду. И в слегка постанывающей речитации скрипичного *solo*, вьющейся вокруг этого напева, прослушивается тихая ностальгия по «однотажной России», живущей без интеллектуальных изысков и духовных перенапряжений, ностальгия по провинциальной глуши с ее маленькими радостями и такой вот «сладкой слезой».

**Почерк композитора.** Начиная складываться его собственная классика, базирующаяся на общезначимости содержания, на размеренно-поступательном драматургическом развертывании и на сдержанности, уравновешенности, просветленности образного строя. Определяющими критериями становятся незамутненная кристалличность и высокая простота, дух благородства, гармоничности и красоты. Об этом уже в 1989 году говорил Г. Рождественский: *«То, что трогает более всего – мудрость, ясность и простота. Поражает его способность напомнить нам, что такое трезвучие – это поразительно!»* О том же вполне отчетливо сказал и сам Шнитке, хотя и в метафорической форме: *«Мое музыкальное развитие сходно с развитием некоторых коллег и друзей – от фортепианного романтизма, неоклассицистского академизма до эклектичного синтеза (Орф и Шёнберга). Затем я*

обратил внимание на очевидные преимущества определенного самоограничения. Прибыв же на конечную станцию, я решил покинуть столь переполненный поезд. И с тех пор стараюсь ходить пешком».

Это «пешком» он сумел с законченной полнотой реализовать в целом ряде своих поздних произведений. Остановимся на некоторых из них.

В балете «Пер Гюнт» (1987) через ибсеновский сюжет о беспокойном искателе композитор вновь и вновь возвращается к мысли о преодолении «вздора», то есть всего наносного и чрезмерно конфликтного, что отличало реальность второй половины XX века. Вслед за Шнитке в постановке Джона Ноймайера фигура главного персонажа истолкована соответствующим образом: мятежный странник, которому в финале даровано неземное блаженство бесконечного *Adagio* с верной Сольвейг. В целом, это масштабнейшее звуковое полотно воспроизводит развернутую картину мира, вбирающую в себя практически всю полноту проявлений XX века, но проявлений, очищенных от случайного и преходящего. Это обеспечивает особую содержательную емкость образного субстрата, так что при общей длительности около двух часов возникает впечатление неизмеримо большей временной протяженности. Грандиозная эпопея складывается как серия разноплановых музыкальных фресок (фресковость звучания дополнительно обеспечивается введением в партитуру хора и органа) – 37 контрастных номеров создают объемнейшую, многоракурсную панораму. В звуковых образах балета деятельно формируются контуры нового жизнеощущения, входящего в «берега» нормы и достаточной гармоничности.

Норма, как показатель оптимального существования, подразумевает и возрождение вкуса к обычному, повседневному, поэтому в ряде сцен балета утверждается свежесть и поэтичность житейски обыкновенного, за которым стоит безыскусное естество (тому же способствует сближение с природой, предстающей здесь в модусе «очеловеченного» пантеизма). Подлинными пиками смысловой драматургии оказываются «тихие» кульминации, знаменующие умиротворение человеческого духа и отличающиеся особой ясностью и чистотой стиля. Никаких деформаций, омрачающих и «загрязняющих» привнесений – так стал писать поздний Шнитке!

Одну из таких кульминаций составляет № 15, отсылающий к некоторым страницам григоровского «Пер Гюнта»: светлая пейзажная лирика, целомудренная незамутненность тона и чарующая меланхолия связываются в сознании с образом Сольвейг. Свойственная балету прозрачность красок скандинавского ландшафта напомним о себе позже в оркестровом «Посвящении Григу» (1992). Обозначенный этим достаточно устойчивый интерес к так называемому локальному колориту важен не только с точки зрения согласованности с «местом действия» сюжетной канвы. «Пер Гюнт» стал ярким выражением у Шнитке того художественного течения, которое получило название *неоромантизм* и с которым композитор ошутимо соприкасался в ряде сочинений 1980-х годов. В рассматриваемом балете, помимо «григорианства», заметно также сильное вхождение вагнеровской традиции проблемно-драматического плана. Одной из важных примет непосредственного контакта с классикоромантической эпохой становится здесь господствующая роль широкого, пластичного мелоса.

**Мейнстрим 1980-х годов.** В прямом соответствии с общей социально-политической ситуацией, получившей в нашей стране ходовое определение *перестройка*, магистральная линия творчества Шнитке второй половины 1980-х годов была связана с идеей движения к новым жизненным горизонтам. При этом закономерным стало появление произведений переходного типа, поскольку складывались они на стыке исторических периодов («вырастая» из второй половины XX века и формируя контуры художественной концепции рубежа XXI столетия). Одно из таких произведений – **Первый виолончельный концерт** (1986). Здесь мы наблюдаем «арьергардные бои» по линии столь характерной для Шнитке предшествующих этапов проблемы взаимодействия личности и среды, а наряду с этим – выход в принципиально иные образно-смысловые сферы. Данный процесс репрезентируется с укрупненной масштабностью и в формах обобщенно-сюжетного повествования. Проследим последовательное развертывание данного сюжета.

С первых тактов устанавливается подчеркнуто серьезный, проблемный настрой. Указанию *Pesante* автор в данном случае придает явно психологическую характеристику: не только *тяжело*, но и *тяжело*, чему отвечает сумрачная атмосфера трудных раздумий. Личность (виолончель *solo*) предстает сильной, мужественной, но ее окружение (грузная масса оркестра) еще сильнее, и его грандиозная мощь нацелена на акции подавления. *Solo* поначалу оказывается только невольным участником конфликта и скорее жертвой. Однако затем оно вступает в батальное противоборство, что приводит к генеральной кульминации, где *tutti* справляет свой триумфальный пир открытого диктата и сокруши-

тельного растаптывания (выполнено это в виде ярко изобразительной картины). Таким образом, здесь во всей остроте, с исключительным драматическим накалом рисуется столкновение индивида с «железным» социумом и тщетные попытки сопротивления агрессивному натиску.

Столь выраженный фатализм восприятия происходящего заметно снижается в следующей части. Более того, здесь от оркестровой партии исходит хотя бы видимость определенного понимания, даже сочувствия. Благодаря приему *attacca* монолог солиста воспринимается как непосредственная реакция на только что отзвучавший грохот всеподавляющего *tutti*. Как всегда у Шнитке и вслед за Шостаковичем, это медитативное *Largo* – поэма тягостных раздумий, напряженнейших осмыслений. Виолончель трактуется как *голос человеческий*, идущий из глубин души. Его прочувствованность во всей отчетливости передает свойственную многим страницам Концерта элегическую ноту как знак покоряющей человечности. Именно через эту ноту заявляет о себе желание пробиться сквозь «проволочные заграждения» враждебного мира к просветлению и примирению.

Реализовать это желание частично удастся в III части, где намечается как бы единение личности и среды, хотя пока что несколько формальное и противоречивое. Отсюда то, что не раз можно было заметить в быстрых частях ряда предшествующих сочинений: *Allegro vivace* как круговерть «деловой активности» сомнительного свойства (не случайно в нее вводятся элементы гротескного танца). Отсюда же и образчики волевой решимости, переданной через весьма прямолинейный «героический марш», который воспринимается как атавизм советских времен.

Прозрение подлинной истины, причем совершенно неожиданной для привычных представлений о Шнитке, приходит в финале. Он начинается следующей после II части зоной осмыслений, и строится это второе *Largo* точно так же, постепенно поднимаясь из мрачных глубин и глухоты самого нижнего регистра. Но теперь цепь вариаций пассакальи разворачивается как неуклонное движение к свету, к безусловно позитивным утверждениям. Наперекор тяготам и бедствиям уходящего столетия, наперекор собственному мироощущению прежних лет с его неостывающей горечью и неудовлетворенностью, здесь возглашается сурово-торжественный гимн, перерастающий в настоящий апофеоз безусловной веры в жизнь, веры в человека. Светоносное наложение аккордов и фигураций, поддержанное могучим звучанием колоколов, олицетворяет «вселенский собор» человечества, возносящего хвалу мирозданию.

Таков невероятной силы «восклицательный знак», проставляя который композитор на максимуме концентрирует все мыслимые ресурсы большого оркестра («во весь голос», как сказал бы Владимир Маяковский). В этом грандиозном эпосе свое место находит и голос отдельного человека – звук тонички в самом верхнем регистре виолончель выдерживает при всех гармонических сменах оркестрового массива, что знаменует достигнутое согласие индивидуального и всеобщего.

Но неизбежно рефлексирующий «прошлый» и «чрезмерно» дальновидный Шнитке остается верен себе: провозгласив громогласную осанну «лучшему из миров», он оставляет в коде Концерта тихое, опечаленное звучание солирующей виолончели, «остывающее» и истаивающее в безмерных далях. Что это – метафора одинокого человеческого духа, как вечного странника, оставшегося в тоскливом неведении, затерянного во Времени и Пространстве?

Какие бы загадки не задавал этот призрачный след мерцающего личностного бытия, несомненным остается то, что для слушательского восприятия решающим остается прогремевший перед этим «многогочием» вселенский апофеоз. Прежде всего имея в виду его, композитор говорил о финале: «Мне его будто подарили». И то, что возникновение подобного образа не было случайностью, доказывает не только факт высшего вдохновения, посетившего тогда Альфреда Шнитке, но и появление несколькими годами позже произведения под названием «Торжественный кант» для скрипки, фортепиано, хора и оркестра (1991).

Как уже можно было понять, определяющий вектор творческих устремлений композитора складывался на данном этапе вокруг категорий позитивного, объективного и общезначимого. Для примера можно привести суммарную характеристику таких произведений, как **Пятая симфония** (фигурирует и в качестве *Concerto grosso № 4*, 1988), **Второй виолончельный концерт** (1990) и **Вторая виолончельная соната** (1994). Это очень разноплановые вещи, но объединяет их не только естественный для подобных жанров принцип концертирования. Отнюдь не игнорируя в них особенностей сложного, напряженного, нередко «вулканического» существования современного мира, автор исходит из позиций сдержанности, уравновешенности, внутреннего спокойствия и даже некоторой отстраненности. Искомой оптимальности жизнеотношения отвечает стремление к результирующей утвердительности, а также выверенный баланс медитативного и действенного начал.

**Эстетическое кредо Постмодерна в творчестве Альфреда Шнитке конца XX века.** Свое самое значительное выражение оно получило в произведениях духовной тематики. И точно так же, как в начале статьи отмечались многочисленные предвосхищения того, что в полной мере раскрылось с середины 1980-х годов, духовным опытам этого времени предшествовала большая предыстория.

Начнем с того, что в его полистилистической системе постоянно моделировалось столкновение современности с наследием прошлых эпох. Но параллельно тому уже с 1970-х годов достаточно интенсивно протекал и процесс иной направленности: именно в опоре на это наследие утверждать позитивную жизненную программу, в меру возможного преодолевая как пресс подавляющих воздействий извне, так и всякого рода издержки личностного порядка.

Самым ранним и самым зашифрованным «предыктом» будущего расцвета сакральной образности стал **Второй скрипичный концерт** (1966). Здесь за чрезвычайно широким спектром серийных преобразований скрывался евангельский сюжет, который вкратце можно пересказать следующим образом: вступительная каденция – Христос в пустыне (солист), с цифры 8 – собираются ученики Христа, последним из которых появляется Иуда (контрабас, выступающий в функции анτισолиста); далее – овладение апостолами учением Учителя, тайная вечеря, поцелуй Иуды, пленение Христа, приговор, самоубийство Иуды, шествие на Голгофу, распятие, оплакивание, воскрешение. Разумеется, реально воспринять эту фабулу практически невозможно, но с точки зрения творческого процесса важно, что именно она являлась для композитора скрытым побудительным импульсом.

В 1970-е и первой половине 1980-х годов духовные мотивы проникают в творчество Шнитке все шире и под «разными предлогами». То мог быть более или менее нейтрализованный, как бы чисто художественный посыл. Таково **«Солнечное пение»** («Песнь солнцу Франциска Ассизского», 1976) – небольшая кантата, написанная на тексты выдающегося итальянского проповедника начала XIII века (в немецком переводе) для двух хоров, клавишных и ударных. Временами блики сакральной семантики вырывались на поверхность в качестве ярких опознавательных знаков внутреннего озарения: тема, близкая к жанру духовного стиха в конце I части и в конце финала Третьего скрипичного концерта (1978); экстатически поданная формула православного молитвенного распева на кульминациях Концерта для фортепиано и струнных (1979). Подчас подобные вкрапления оказывались как бы под спудом, скорее в расчете на восприимчивость знатоков. Скажем, во **Втором квартете** (1980) в качестве тематической основы используются трудно отслеживаемые «обычным» слухом три песнопения православного обихода («Буди имя Господне», «Иже херувимы», «Господи воззвах»).

В том же ряду завуалированной сакральности находятся и **«Гимны»** (они создавались на протяжении 1974–1979 для различных составов, в которых постоянной для всех четырех пьес остается только виолончель). В них ощутимо воздействие русской церковной архаики (правда, отголоски знаменного пения порой смешиваются с отзвуками григорианики), и медиевист может уловить в Гимне I контуры старинного распева «Святой Боже», а киновед узнать в Гимне III музыку того эпизода из фильма «Дневные звезды» (1966), где сюжетным мотивом являлось отпевание невинно убиенного царевича Димитрия. И нелишне прислушаться к автору, который настаивал: *«Это гимны не в смысле дифирамбов и воспевания чего-то, а духовные гимны»*. Но в конечном счете главное состоит в том, что при непредвзятом восприятии данного опуса рождается впечатление несколько мистической атмосферы и той особого рода отстраненности, которая являет собой абсолютную антитезу повышенному динамизму и судорожной энергетике современности (это противопоставление подчеркнуто нарочитой аморфностью звуковой ткани и заторможенностью ритма).

В отмеченном процессе поиска позитивных опор исключительной притягательной силой и безусловным «моментом истины» служила для композитора сфера культовых канонов. Иногда их влияние могло носить скрытый, завуалированный характер, обнаруживая себя скорее в плане формообразования. Так, конструктивный каркас Второй симфонии (1979) построен в соответствии с распорядком частей католической мессы (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei* – с частичным использованием соответствующих текстов), а Четвертая симфония и кантата «История доктора Иоганна Фауста» (обе – 1983) с точки зрения композиционной структуры организованы по подобию пассионов.

**Четвертая симфония** особенно примечательна ввиду того, что ее замысел связывался с идеей музыкальной реконструкции католического розария, включающего в себя *«пятнадцать тайн»*. Автор оставил на этот счет подробное описание: *«Пятнадцать тайн – три цикла по пять. Тайны радостные, тайны скорбные и тайны славные. Тайны радостные – это Благовещение, встреча с Елизаветой, Рождество, Сретение (Обрезание), Обретение Его в храме Иерусалимском. Пять скорбных»*

тайн: *борение в Гефсиманском саду, пленение, осмеяние и издевательства, венчание терновым венцом, Голгофа и распятие. И пять славных тайн: Воскресение, Вознесение, Нисхождение Святого Духа на апостолов, Успение Богородицы и Венчание небесной славой. Это – формула Четвертой симфонии, три цикла по пять. Роза как символ Богородицы. Я взял это из латинского молитвенника».*

Итак, Четвертая симфония задумана как серия из 15 вариаций, составляющих три раздела, что аналитически в какой-то степени мыслимо уловить. Но опять-таки, как и в случае со Вторым скрипичным концертом, вряд ли слух способен с безусловной уверенностью соотнести воспроизведенную выше сакральную канву с конкретными звуковыми реалиями. Тем не менее, несомненным остается общее ощущение того, что это *духовная музыка*, и ставятся в ней проблемы *духовности*.

Данное ощущение поддерживается воссозданной здесь атмосферой мистериальности, что нашло свое выражение в чертах звуковой эзотерики (модус потаенного) и в том, что композитор сознательно добивался эффекта *«сдержанности и строгости обряда»*. А главное – это оформленные в ритуальном характере эпизоды «певчих» (хор, тенор и контратенор): молитвенность разного рода (от тихой отрешенности до экстатических взываний и заклинаний), таинство которой усилено пением без слов, путем вокализации на согласной «л». Причем, вводятся культовые формы, соотносимые с разными конфессиями (григорианский и лютеранский хоралы, знаменный распев, синагогальное пение). Таким образом, поднимается проблема экуменизма, и в чисто звуковом плане композитор стремился, по его словам, *«обнаружить здесь наряду с различиями некое изначальное единство»*. Попытка художественным путем привести к единому знаменателю различные вероисповедания свое законченное воплощение получила в конце Симфонии: *«В последнем эпизоде, когда вступает хор, контрапунктически соединяются основные темы, до этого звучавшие порознь»*.

До сих пор приводились примеры опосредованного воплощения культовых канонов в творчестве Шнитке 1970-х и первой половины 1980-х годов. Однако уже и на том этапе из-под его пера вышло произведение, которое всецело («и по форме, и по содержанию») отвечало литургической традиции. Имеется в виду **Реквием** (1975).

Осуществляя «трансплантацию» зауспокойной мессы на вулканическую почву XX столетия, наследуя вместе с латинским текстом ритуально-заклинательную интонационность католических напевов, автор настойчиво ведет незримого героя повествования сквозь тщету и взбудораженность, сквозь катаклизмы и бедствия к упованию на конечную мудрость мироздания, к очищающей красоте духовной кротости и смирения. Рассмотрим обозначенную драматургическую идею подробнее.

Иногда можно встретить сведения о том, что Реквием был написан к постановке трагедии Шиллера «Дон Карлос» в Московском театре имени Ленинского комсомола. В действительности же, музыка возникла независимо от каких-либо внешних обстоятельств, но позже композитор посчитал возможным ввести ее в спектакль. Данное уточнение необходимо для того, чтобы подчеркнуть отнюдь не прикладную функцию этой музыки – то была одна из капитальных партитур Шнитке, обращенных к глобальной и вечностной проблематике. Притом это музыка подлинно духовная, и ее концепция базируется на идее противостояния двух сущностей: экспансионизм («громкое», «мужское») и смирение («тихое», «женское»).

Первая из этих линий развивается во II, III, IV, V, VIII, IX и XIII частях. Ее ведущие модусы устанавливаются, начиная с идущих подряд II (*Kyrie*), III (*Dies irae*) и IV (*Tuba mirum*) частей. Это грозный лик Бытия, роковые невзгоды в судьбе человечества, катастрофические борения, наплывы смуты людской и человеческое неистовство, это обжигающий холодом разрушительно-наступательный ход Времени, неумолимо влекущий на заклятие, устрашающие провозглашения и пророчества неминуемых бедствий. Для воссоздания столь сурового эпоса потребовались надличная образность, жесткая фоносфера (скандированно-декламационная основа, «режущие» звучания, гортанно-зычные кличи), форсированная динамика (грохот и подавляющие обвалы звуковых масс) и господство «мужского» начала, которое приобретает подчас фовистскую характерность. И можно только поражаться мастерству использования скромного по числу инструментального ансамбля (орган, фортепиано, труба, тромбон, электрогитара, бас-гитара, четыре исполнителя на ударных) – в нужные моменты создается ощущение полнокровно-мощного оркестрового *tutti*.

Примерно с середины композиции степень экспансивности постепенно снижается, и в «громком» все отчетливее пробивается позитивно-утверждающая нота. Происходит это под влиянием укрепляющейся сферы смирения (I, VI, VII, X, XI, XII, XIV части). Ей свойственно тяготение к святости, отрешенности, целомудренной чистоте ангелоподобия, в котором прочитываются заповеди христи-

анской любви. При том, что на всем здесь лежит печать печали, это печаль просветленная и потому в ней несомненно присутствует животворящее начало, что усилено общим возвышенно-благородным строем высказывания. «Тихое», естественно, обходится очень прозрачной инструментальной фактурой, преимущественным звучанием женских голосов или даже одинокого *solo*. Все соотносено с различными гранями молитвенных распевов с их тонкой, красивой мелодической пластикой и нежно-оппадающей, поникающей интонационностью. К тому же создается пространственная иллюзия действия, творимого под сводами храма.

Концентрированным выражением данной образно-смысловой сферы и центром притяжения всей композиции является обрамляющая ее арка-реприза крайних частей (I и XIV с единым обозначением *Requiem*), где сходятся «начала и концы». Это благостное приношение вышним силам и в то же время обращенное к ним настоящее прошение о мире, тишине, успокоении души человеческой. Настоятельность заложена в многократном повторении слегка варьируемой развернутой мелодической фразы, сопровождаемой равномерными ударами колокола, что порождает эффект тихой заклинательности. С другой стороны, завораживающая магия остигатности навеивает образ извечной тоски по Богу и божественному или то, что в поэтическом мифотворчестве связывалось с неизбывной ностальгией по недостижимой Вечной Женственности. И, наконец, этот возносимый к небесам молебен как бы напоминает о том, что человечество является данником Бытия, и оно должно кротко склоняться перед Господним промыслом, памятуя речение «*На все воля Божья*».

Обилие приведенных толкований, отражающих различные грани богатейшего семантического симбиоза рассматриваемой композиционной арки Реквиема, лишний раз свидетельствует о том, что этот строгий в своей красоте катарсический *Amen* – из самых больших художественных откровений Шнитке. Реквием же, взятый в целом, стал самым далеким по времени, но наиболее близким по сути предвосхищением его позднего стиля. Здесь композитор практически не стилизует и тем более не деформирует, а изъясняется тем «натуральным» языком, который являет собой совершенно органичный синтез современного и вневременного.

Как можно было убедиться, рассмотренные выше «предыкты» к начавшемуся с середины 1980-х годов расцвету духовной тематики часто опирались на ресурсы культового пения, которое истолковывалось в очень широкой шкале эмоционального спектра. На одном полюсе это могла быть аскеза полной отстраненности, полумистическая прострация как некий абсолют сакрального, на другом полюсе – страстная исповедь и экстатическое стремление страждущего духа найти точку опоры, обрести веру в жизнь. «Золотую середину» композитор определил для себя на завершающей фазе творчества, когда прежде всего в ходе глубокого постижения обобщенных интонационных форм русского церковного искусства ему удалось органично соединить сокровенно-взволнованное и отрешенно-надвременное. Теперь духовно-религиозное начало окончательно становится важнейшим устоем гуманистической концепции Шнитке.

Знаменательной вехой на этом пути стал Концерт для хора на стихи Григора Нарекаци. Написанный в 1985 году, он впервые во всей отчетливости репрезентировал контуры новой эстетики позднего Шнитке и открыл для отечественного искусства линию заново возрождаемой духовной музыки – после него произведения, связанные с религиозной тематикой, создавались все более широким потоком, что воспринималось как знак нравственного перелома после многих десятилетий насильственно насаждаемого атеизма.

Этому высокому творческому завоеванию композитора непосредственно предшествовали **Три духовных хора (Три священных гимна)** (1984). Погружение в глубины духа, всецело предающегося молитве, реализуется в исконных традициях русской православной музыки с их достаточно индивидуальной, но очень корректной интерпретацией. Естественным следствием этого становится подчеркнутая чистота стиля, когда напрочь отброшены какие-либо изощрения и препараты. Уже здесь были найдены та манера изъяснения и тот тип хорового письма *a cappella*, которые стали «прелюдированием» к следующему шедевру сакральной музыки Шнитке. Единственное отличие состояло в том, что эти три молитвословия («Богородице Дево, радуйся», «Господи Иисусе», «Отче наш») максимально приближены к нормативному обиходному пению, вполне могут быть отнесены к *церковной* музыке и исполняться в храме.

**Концерт для хора**, созданный на тексты «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци в русском переводе, своим музыкальным строем находится одновременно и в согласии, и в споре с ними. Согласие состоит в пафосе глубоких раздумий о духовных материях человеческого существования, в стремлении подняться над бренностью земного к категориям вечного, непреходящего. Но если хри-

стианский поэт армянского Средневековья буквально истязает себя в трагическом самобичевании, то Шнитке неуклонно продвигается к гармонии духа, опирающейся на возвышенные помыслы о всеблагости Творца. И потому сутью музыкальной концепции становится не то, что отражено в заголовках средних частей (II – «Собрание песен сих, где каждый стих наполнен скорбью черною до края» и III – «Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов»), а то, что заложено в названиях крайних частей (I – «О Повелитель сущего всего, бесценными дарами нас дарящий» и IV – «Сей труд, что начинал я с упованием и именем Твоим»). Композитор как бы предупреждал об этом разноречии: *«Текст Нарекации – это только подготовка к пониманию истинного сверхсмысла, который открывается при чтении, но словами не передаваем».*

Если десятилетием ранее, при создании Реквиема, Шнитке в определенной степени ориентировался на культовые сочинения Стравинского «западного» наклонения (прежде всего на «Симфонию псалмов»), то теперь он исходил из обобщенно воспринятого канона русского православного пения (в том числе имея в виду литургические опусы Рахманинова), но претворенного по своему интонационно-гармоническому языку очень свободно и современно.

Опираясь в соответствии с традицией только на возможности хорового исполнения *a cappella*, композитор добивается впечатляющего многообразия красок благодаря гибкой филировке звука, свободе тональных переходов и многослойного наложения певческих пластов (количество голосов временами доходит до шестнадцати). При всем том, чрезвычайно насыщенная вертикаль всегда остается мягкодиссонирующей, а объемность и наполненность звучания ввиду гулкого резонанса создает впечатление «соборного». И что особенно важно: при всей сложности музыкальной ткани – никаких деформаций или «загрязнений». То была чистота позднего стиля Шнитке, стиля с его кристалличностью, с его законченной выверенностью всего и вся, с его строгой сдержанностью тона, то есть с его истинной классичностью.

Прямым продолжением рассмотренного произведения стала еще более масштабная хоровая композиция **«Стихи покаянные»** (1988), где композитор углубляет свое постижение православной традиции. Написанная на подлинные тексты одноименного русского памятника XVI века, она отсылает слушателя к незапамятным временам церковнославянской архаики. Вот почему имеет смысл напомнить названия частей:

- I. Плакася Адамо предъ раемо съдя.
- II. Прими мя, пустыни, яко мати чадо свое.
- III. Сего ради нищъ есмь.
- IV. Душе моя, душе моя, почто во гръсех пребываеши.
- V. Окаянне, убогии человъче!
- VI. Зря корабле напрасно приставаемы.
- VII. Душе моя, како не устрашаешия.
- VIII. Аще хочещи победити безвременную печаль.
- IX. Всепомянух житие свое клирское.
- X. Придъте, христоносении людие.
- XI. Наго изыдохо на плачь сеи.
- XII. (без слов, вокализация).

Совершенно очевидно, что, как и в случае создания «Миннезанга» (1981), Альфреда Шнитке привлекала здесь «музыка» древнего набожного витийства, поэтому и на данный опус можно спроецировать сказанное тогда о тексте: *«Он не имеет значения, превращается в фонемы, выражая не нечто сюжетное, а какое-то настроение».* А «настроение» это отчасти было продиктовано посвящением произведения 1000-летию Крещения Руси, что вызвало естественное желание воспроизвести нечто стародавнее, сугубо «почвенное».

«Почвенность» начинается здесь со столь свойственной для глубинных пластов отечественной музыкальной культуры метрической свободы. Это качество доведено до «последнего предела». Сплошь и рядом наблюдается непрерывная, нередко ежетапная смена размера, причем в его самых нестандартных величинах: 3/4, 7/8, 8/8, 9/8, 8/8, 6/8, 8/8, 7/8, 2/4, 5/8, 3/4, 2/4 и т. д. (и, к примеру, 8/8 предстает в комбинации !!! !!! !!!). Посредством переменной метрики композитор стремился передать гибкость и прихотливые нюансы речевой просодии (в отличие от распевности Концерта для хора здесь превалирует «вербальное», декламационное начало). Той же свободой отличается построение звуковой ткани – то хоральной, то насыщенно полифонической, то истонченно-прозрачной, то избыточно массивной (до 14 голосов, причем иногда поданной в диссонирующем «скрежете» одиннадцати тонов

к ряду). Наконец, весьма усложняют облик хоровой партитуры участки интенсивной хроматизации, приводящей подчас к утрате тональных опор.

Вольное истолкование канонов православного пения понадобилось для того, чтобы передать многообразную гамму ликов исповедальности (от проникновенных молитвенных вопрошаний до истовых взываний, несущих гневное слово порицания и осуждения), а так присущая творчеству Шнитке рефлексия разворачивается здесь в плоскость взыскательного анализа глубин человеческого «я», исходя из стремления вникнуть в смуту и «потемки» духовного и душевного мира. И только бессловесный финал-вокализ с его постепенно восходящей высь звучностью освобождает от чрезмерного напряжения катарсической мягкостью тона, с которой пропеваается песнь просветления и смиренного приятия жизни.

В первой половине 1990-х годов из-под пера Шнитке вышли два последних опуса на литургической латыни – *Agnus Dei* для двух сопрано, женского хора и оркестра (1991) и *Lux Aeterna* для хора и оркестра (1994). Они завершили развитие духовной тематики, которая составила в его творчестве большое, самостоятельное русло. Ее значимость неуклонно нарастала к середине 1980-х годов, когда именно произведения Шнитке, пожалуй, в наибольшей степени обозначили ситуацию духовного ренессанса русской музыки рубежа XXI столетия. И именно в них со всей отчетливостью выразился этос нравственного очищения, что стало важнейшей магистралью отечественного искусства этого времени. Название хорового цикла *«Стихи покаянные»* во всей отчетливости адресовало к этой идее, как и появившийся годом раньше фильм Т. Абуладзе *«Покаяние»* (1987).

В заключение имеет смысл привести некоторые штрихи биографии, которые подтверждают естественность и закономерность обращения композитора к культовым жанрам. Его сестра вспоминала: *«Трудно сказать, кого из нас троих бабушка любила больше всего, но разговаривать она предпочитала только с Альфредом. Беседы были долгими, тихими, и очень часто речь шла о Боге. Бабушка много и горячо молилась, я и сейчас ее помню стоящей на коленях перед окном с закрытыми ставнями, стройную и строгую, занятую молитвой. И тогда мы не бегали и не шумели, хотя никто не одергивал нас и не призывал к порядку».* Стоит подчеркнуть, что единственной книгой, которую бабушка читала всю свою жизнь, была Библия.

Сам Альфред Шнитке непосредственно в лоно религии обратился в начале 1980-х годов, когда во время зарубежной поездки принял решение креститься в одной из церквей той самой Вены, с которой он так многое связывал в своей жизни. *«Я в возрасте сорока восьми лет, пройдя все стадии скептицизма и иронического отношения, все же сделал этот шаг. И когда шагнул, мне открылось нечто во мне самом. Точнее, то, что было во мне самом, в этот момент встретилось с чем-то вне меня существующим и ко мне повернутым».*

**Завершающий этап творчества Альфреда Шнитке.** Он приходится на первую половину 1990-х годов. Но еще до этого, в 1985-м он перенес первый, обширный инсульт и три клинических смерти. Затем последовала цепь следующих инсультов: в 1991-м году – второй, в 1994-м – третий, еще более тяжелый, чем прежние, в 1996-м – четвертый по счету, а 3 августа 1998-го, на шестьдесят четвертом году жизни, композитор скончался. С 1989 года с перерывами жил в Германии, преподавал в Гамбургском институте музыки и театра, в 1990-м он и жена Ирина получили двойное гражданство – советское и немецкое. До 1994 года продолжал много сочинять, писал уже левой рукой, но и она постепенно слабела. Самые последние годы находился в состоянии почти полной неподвижности. По наблюдению С. Волкова, *«серия инсультов превратила Шнитке из всюду поспевавшего московского жизнелюба в немого гамбургского затворника».*

Тяжелая болезнь не могла не наложить определенной печати на его творчество. В некоторых сочинениях чувствуется снижение образно-концепционной силы. Отдельные опусы воспринимаются скорее как отголоски былого. Так, *Concerto grosso № 6* (1993), который стал последним в линии данного жанра, пульсирует отзвуками «банала» и прежних «неистовств». *Эпилог* для виолончели, фортепиано и магнитофонной ленты (1996) напоминает о космогонии времен *«Pianissimo...»*, «Потока» и Второй симфонии, но космогонии, переведенной в плоскость высветленно-идиллических витаний. Кстати, очень похоже, что название этого произведения отнюдь не случайно – композитор проставлял таким образом завершающую точку своего творческого пути (хотя его последнюю, Девятую симфонию иногда датируют не 1995, а 1997 годом). И не подтверждает ли его жизненная траектория мысль Гёте: у подлинных демиургов исчерпание творческого потенциала почти неминуемо ведет к физическому исходу.

Оценки художественной значимости последних сочинений Шнитке колеблются в самой широкой амплитуде. К примеру, такой компетентный знаток, как А. Ивашкин, считал, что «в позднем его стиле, который многим непонятен, есть совершенно потрясающие открытия». Но до сих пор возможна и та реакция, которая в манере сенсационных откровений «желтой» прессы описана в рецензии П. Дэвиса на премьеру Шестой симфонии в Карнеги-холл (Нью-Йорк) в 1994 году: «В течение исполнения несколько детей испытали настолько сильную усталость от жесткой, гремящей костями музыки, что их вынесли из зала после I части. Тогда же много взрослых поспешно вышли из зала. Очевидно, не каждому человеку приятен контакт с этим провоцирующим композитором, который получил такие прозвища, как “знаток хаоса” и более сильно – “posteverythingist” [“поствсево-возможен”], а также “застенчивый, хрупкий создатель самой дикой музыки”... Когда последние звуки затихли, я испытал ощущение тошноты, как будто слушаешь симфонию Малера, от которой остался только скелет, зловеще висящий в темноте».

Дистанцируясь от обсуждения столь полярных мнений, все же приходится констатировать тот факт, что созданное Альфредом Шнитке в самые последние годы пока что не вошло в исполнительский и слушательский актив востребованного искусства. И бесспорно одно: более или менее гарантированная объективность восприятия возможна только на достаточном расстоянии, так что позднее творчество композитора еще ждет своего специального изучения. При всем том, некоторые предварительные суждения возможны и теперь. Одно из них состоит в том, что на этой стадии он явно вступал в новый виток художественного поиска и вырабатывал музыкальный язык, кардинально отличающийся от прежнего.

Важное свойство обновляемого художественного мышления состояло в обращении к «метафизике» абстрагированных построений. Действительно, с достаточными основаниями можно говорить о строго конструктивной заданности, подчас соприкасающейся с ощущением известного аскетизма, об отвлеченности образной материи и о «черно-белой» графичности музыкального письма. Это в первую очередь касается поздних фортепианных вещей Шнитке – «**Пять афоризмов**» (1990), **Вторая и Третья сонаты** (1991, 1992). Их звуковое пространство наполнено главным образом блужданиями абстрагирующей мысли, в которой многое идет от интеллектуализма элитарного свойства. «Охлажденность» эмоционального тонуса говорит о тяготении к отрешенности, в связи с чем часто используется крайне высокий, «стеклянный» регистр инструмента и в том числе пронзительный стук на одной клавише. Господство подчеркнуто прозрачной фактуры особенно ощутимо по соседству с густыми «кляксами» кластеров.

Параллельно тенденциям абстрагированности в творчестве Шнитке последних лет активно развивалась линия автобиографизма. Далекой программной заявкой к ней была появившаяся еще в 1982 году композиция «**Lebenslauf**» («**Жизнеописание**») с ее жестко графической конфигурацией, призванной напомнить о неумолимом течении времени (этот отсчет ведут четыре метронома, фортепиано и три исполнителя на ударных инструментах). Жанр музыкального «автопортрета» оказался заново востребованным в самом конце этого десятилетия, начиная с самоизлияний «**Монолога**» для альта и струнных, написанного в 1989 году.

В том же году был создан последний, **Четвертый квартет**, в «дневниковых записях» обозначивший ситуацию тупика жизни и ее угасание. Иногда складывается впечатление, что осталась только обескровленная видимость, некие муляжи-симулякры, подменяющие живую плоть (квази-скерцо III части Третьей фортепианной сонаты, 1992). И, начиная с **Первой фортепианной сонаты** (1987), самым показательным моментом становится осязаемо фиксируемое в конце произведений иставание физического «я», уход в ничто и смертоносный удар, который обрывает нить жизни и отзвук которого замирает до полного исчезновения (таково завершение Второй фортепианной сонаты – 1991 и Концерта на троих – 1993).

В соприкосновении с автобиографическими мотивами поздний Шнитке примечательно затронул тот тип музыкальных произведений, которые принято именовать «лебедиными песнями». При восприятии отдельных страниц последних симфоний возникают ассоциации с той особой красотой и величавостью, которой дышит холод снежных вершин. Но более притягательным оказывается то, что, к примеру, находим в **III части Восьмой симфонии**. В *Lento*, длящемся около 18 минут, воссоздан мир трепетно-поэтичных чувств, овеванных строгой, целомудренной мыслью. В спектре этих чувств доминирует эмоция просветленной печали жизненного заката. А с точки зрения проникновенной человечности художественного высказывания характерно то, что многое здесь основано на выразительной монодии, и ее почти сплошь ведут струнные.

Именно в таком роде и именно для струнных написана лучшая из «лебединых песен» Альфреда Шнитке, появившаяся еще в 1985 году, когда композитора впервые настигла тяжелая болезнь, которая в конечном счете свела его в могилу. Имеется в виду **Струнное трио**, на основе которого в 1987 году возникла Новая Амстердамская симфонietta, а в 1992-м – Фортепианное трио. Практика подобных переработок была у Шнитке довольно обычной. Так, Первая скрипичная соната, а позже Фортепианный квинтет были аранжированы для симфонического оркестра (Квинтет под названием «*In memoriam*»), в *Concerto grosso № 1* солирующие скрипки могут быть заменены на флейту и гобой, «Сюита в старинном стиле» получила целый ряд вариантов по составу инструментов и т. д.

Появление нескольких версий Струнного трио доказывает, насколько оно было дорого автору. Но счастливая мысль перевести его в звучание камерного оркестра принадлежала Ю. Башмету, который и выполнил эту редакцию под наблюдением автора. Мысль действительно была счастливой, поскольку представляется, что благодаря «умноженному» звуку струнного ансамбля произведение обрело наибольшую выразительную силу. Так появилась **Трио-соната**, или **Новая Амстердамская симфонietta**.

Тем не менее, в каждой из инструментальных версий есть свои достоинства. К примеру, в хрупком звучании струнного трио сильнее ощущается пронзительная исповедальность и явственнее прослушивается ситуация предсмертия. Как раз об этом и писал скрипач Г. Кремер, один из исполнителей исходного варианта: «*В Струнном трио, написанном до болезни, для меня – квинтэссенция всего его страдания или всего его стремления найти какую-то неземную силу, которая может преодолеть земное притяжение, что ли. Струнное трио написано еще до болезни, но оно уже обладает той просветленностью, которая отмечает определенное свечение после болезни. Болезнь в нем чувствовалась еще до того, как она наступила, и документом к этому является Струнное трио*».

Две его части (*Moderato* и *Adagio*) дают разные грани одного и того же: горечь, страдание, щемящая тоска, скорбные раздумья и противление, вырастающее из нежелания мириться с неотвратимой реальностью, мучительные борения личности с последующим движением к внутренней гармонии, к примирению с неизбежным порядком вещей. Обо всем этом поэма-исповедь рассказывает, уподобляя музыку человеческой речи и на основе универсально-синтезирующего стиля, где персональное, принадлежащее Альфреду Шнитке, и общезначимо-объективное сливаются в неразрывном единстве.

**Заключение.** Все творчество А. Шните, как и последнее произведение – истинная классика – не только потому что ее автор уже тогда был причислен к классикам мирового искусства второй половины XX века, но и потому, что от этой музыки протягиваются родственные нити к высоким традициям классики прошлых эпох и вместе с тем она открывает «окно» в классику нынешнего столетия. Написанная для струнных, она ввиду своей глубочайшей нежности и проникновенности, может служить эталоном представлений о гуманности. Присущие симфонiette исключительное благородство, возвышенная красота и мудрая простота позволяют считать ее духовным завещанием мастера, его напутствием живущим (всем этим Новая Амстердамская симфонietta напоминает то, к чему в своей последней симфонии пришел другой «ниспровергатель» – Сергей Прокофьев). А общий тон просветленной печали и завершающие звуки, уходящие по обертоновому ряду в небесную высь, воспринимаются как последнее «прощай».

Поступила в редакцию 07.10.2014 г.