

АЛЕКСАНДР ДЕМЧЕНКО

Наш Альфред Шнитке

К 90-летию со дня рождения

Саратов
Издательский дом «Волга»
2024

УДК 7.071.1
ББК 7д

*Издано при финансовой поддержке
Правительства Саратовской области*

Демченко, А. И.

Наш Альфред Шнитке / А. И. Демченко. — Саратов: Издательский дом «Волга», 2024. — 176 с.: ил.

ISBN 978-5-6050260-9-9

В очерках доктора искусствоведения, профессора Саратовской государственной консерватории, заслуженного деятеля искусств России, академика Российской и Европейской академий естествознания и Академии общественных и фундаментальных наук имени М. В. Ломоносова А. И. Демченко рассматриваются основные вехи творческого пути и раскрываются художественные принципы выдающегося композитора, признанного лидером мирового музыкального процесса последних десятилетий XX века. Уроженец города Энгельса Альфред Гарриевич Шнитке стал гордостью Саратовского края, и в книге многократно отмечаются связи композитора с его малой родиной.

Издание адресовано самой широкой аудитории ценителей музыкального искусства и снабжено аудиоприложением с воспроизведением фрагментов наиболее показательных музыкальных сочинений композитора.

УДК 7.071.1
ББК 7д

ISBN 978-5-6050260-9-9

© ГАУ СМИ СО «Регион 64», 2024
© Издательский дом «Волга», оформление, 2024



Содержание

5

Прелюдия
Родом из детства

37

Фуга
Искания и высоты

119

Постлюдия
Саратовские штрихи

166

Словарь терминов

169

Музыкальные фрагменты
избранных произведений А. Г. Шнитке

171

Основные произведения А. Г. Шнитке

Прелюдия



**Родом
из детства**

Саратовский край дал художественной культуре России множество больших имён. К примеру, можно напомнить в литературе плеяду значимых фигур от Александра Николаевича Радищева и Николая Гавриловича Чернышевского до Михаила Кузмина, Алексея Толстого, Фёдора Гладкова, Константина Федина, Льва Кассиля и Константина Симонова. Или, допустим, в числе актёров театра и кино находим Ивана Мозжухина, Бориса Бабочкина, Сергея Филиппова, Бориса Андреева, Евгения Лебедева, Юрия Каюрова, Олега Табакова, Олега Янковского, Александра Михайлова, Владимира Конкина, Евгения Миронова.

Музыкальное искусство Саратова с особенно широким размахом развивалось со времени открытия здесь консерватории (1912) — третьей в России и первой в провинции. О многом красноречиво говорит тот факт, что с той поры Саратовская земля взрастила таких деятелей отечественной культуры, как певцы Алевтина Пасхалова, Лидия Русланова, Елизавета Шумская, Ольга Бардина, Галина Ковалёва и Леонид Сметанников, артисты балета Вера Дубровина, Людмила Телиус, Татьяна Чернобровкина и Александр Стёпкин, пианисты Станислав Экснер, Иосиф Сливинский, Борис Радугин, Борис Гольдфедер, Семён Бендицкий, Анатолий Катц, Альберт Тараканов, Анатолий Скрипай, Лев Шугом, оперно-симфонические дирижёры Юрий Симонов и Юрий Кочнев, хоровые дирижёры Борис Тевлин и Людмила Лицова, виолончелист Святослав Кнушевицкий, скрипач Дмитрий Цыганов, баянист Иван Паницкий и многие другие.

Среди композиторов в первую очередь должны быть названы имена Константина Листова, Виктора Ковалёва, Михаила Симанского, Бориса Сосновцева, Олега Моралёва, Арнольда Бренинга и Елены Гохман. Но, понятно, совершенно особый вклад в сокровищницу музыкального искусства внёс Альфред Шнитке, жизни и творчеству которого посвящена эта книга.

Предварим дальнейшее изложение краткой энциклопедической справкой о композиторе.

Шнитке Альфред Гарриевич (1934–1998), композитор (Россия). Родился и провёл детские годы в городе Энгельсе Саратовской области. По окончании Московской консерватории и аспирантуры при ней преподавал там же. С 1990 года жил в Германии, преподавал в Гамбургском институте музыки и театра, похоронен в Москве. Его творческое наследие составляют девять симфоний, свыше двадцати инструментальных концертов (в том числе в жанре возрождённого им *concerto grosso*), оперы («История доктора Иоганна Фауста», «Жизнь с идиотом», «Джезуальдо»), балеты («Лабиринты», «Пер Гюнт»), кантатно-ораториальные и камерно-инструментальные композиции, а также музыка к драматическим спектаклям и фильмам (свыше 60). В ряде сочинений явно угадываются отголоски впечатлений детства, проведённого на волжских берегах.

Овладев в 1950-е годы навыками традиционного письма, композитор вступил с начала 1960-х на путь ярко выраженного художественного эксперимента. В течение десятилетия апробировал практически все виды новейших звуковых техник, стремясь каждой из них дать нестандартное претворение. Особое предпочтение отдавал полистилистике, став её наиболее значительным представителем. Обращение к системе авангардных средств и приёмов позволило выпукло обрисовать образ радикально настроенной личности с её

максималистскими устремлениями, субъективно-эгоцентрическими склонностями и позицией бунтарского вызова, а также способствовало адекватному раскрытию специфики современного бытия с его сверхнапряжением, взрывчатой конфликтностью и разного рода аномалиями.

К середине 1970-х годов в творчестве Шнитке наметился отход от крайностей авангарда. Демократизацию стиля он осуществлял по различным линиям — выхода к общезначимой проблематике, ассимиляции всего многообразия музыкальной реальности, использования испытанных средств художественного воздействия (в том числе ресурсов открытой экспрессии), усиления значимости мелодического начала и достаточно ясного тонально-гармонического языка. Музыкальная лексика композитора становится более общительной и доступной, теперь он обращался не только к интеллектуальной элите, но и к широкой аудитории. Со временем всё более тяготел к сбалансированному сопряжению элементов классического письма и авангардных техник, широко апеллируя к моностилистике. Вместе с нарастанием доминанты позитивно-объективного мироотношения с середины 1980-х годов формировался поздний стиль с характерными для него сдержанностью, уравновешенностью и просветлённостью образного строя, а также духом высокой простоты, благородства, гармоничности и красоты.

Важнейшей своей стороной творчество Шнитке было обращено к миру личности с её противоречивым внутренним состоянием, с нервно-импульсивным тонусом жизнепроявлений, что дополнялось многосложным художественным анализом взаимоотношений индивида с окружающим его миром. Виртуозно оперируя музыкальным материалом любого времени и происхождения, композитор моделировал всеобъемлющую картину бытия, исследуя художественными средствами его наиболее животрепещущие проблемы — нарастающую опасность девальвации духовных ценностей, дискредитацию красоты и поэзии в современном мире, дисгармонию человеческого существования, тревожную перспективу трансформации земной цивилизации в космическое инобытие.

После смерти Шостаковича (1975) Шнитке — признанный лидер мирового в музыкальном процессе конца XX века. Был избран членом-корреспондентом Берлинской академии искусств (ФРГ, 1982), Немецкой академии искусств (ГДР, 1986), Баварской академии изящных искусств (1986) и Шведской королевской академии музыки (1987). Его имя носят Энгельсский музыкально-эстетический лицей, Саратовская областная филармония и Московский государственный институт музыки. При Саратовской консерватории в начале 1990-х годов с согласия композитора был основан «Шнитке-центр» — аналогичная структура позднее возникла и в Московском государственном институте музыки имени А.Г. Шнитке. В 2018 году в городе Энгельсе был открыт памятник композитору (автор — заслуженный художник России Андрей Щербаков).

* * *

Большой видеосюжет об Альфреде Шнитке, подготовленный в 1997 году отечественными кинематографистами, получил название «Немецкий композитор из России». Заявленная этим лексическим оборотом парадоксальная

данность имеет под собой достаточные основания в плане как личностном, касающемся персональной судьбы композитора, так и общеисторическом, связанном с феноменом, вошедшим в анналы мировой цивилизации под «шифром» немцы России, или российские немцы.

Корни этого феномена уходят в глубокую древность. По летописным источникам, немцы на Руси начали появляться в конце I тысячелетия. Первым официальным актом, который ровно за восемь столетий предвосхищал одну из инициатив Екатерины II, было следующее. В 961 году по приглашению княгини Ольги, вдовы князя Игоря, с германской территории переселилась на Русь группа земледельцев и ремесленников, прибывших под началом священнослужителя Адельберга.

Ещё одна существенная историческая перспектива была заложена Ярославом Мудрым (ок. 978–1054), который, устанавливая династические связи с Европой, женил трёх своих сыновей на немках — одного на сестре епископа из Трира, другого на дочери саксонского маркграфа, третьего на дочери графа из Штадена. В свою очередь Евпраксия, дочь великого князя киевского Всеволода I (1030–1093), стала женой германского короля и императора Священной Римской империи Генриха IV. И если говорить о более низких сословиях, то уже во времена Киевской Руси немцы были известны во многих городах в качестве торговцев, ремесленников, военных и «служилых» людей.

Новые потоки переселенцев из немецких земель устремились в Московскую Русь начиная с царствования Ивана III — чаще всего это были аптекари, врачи, архитекторы, золотых дел мастера. Юридическое оформление диаспоры началось при Иване Грозном, который основал в Москве первую Немецкую слободу. Борис Годунов выдал свою дочь за принца Иоганна, чем основал традицию, в будущем столь важную для российского престола.

При Петре I, который был «учеником» Немецкой слободы, число прибывающих в Россию немцев резко увеличивается и в конечном счёте процесс этот привёл к тому, что, согласно переписи 1897 года, в России их проживало около 2 миллионов — по численности они являлись восьмой национальностью в империи, где существовало более двух тысяч немецких поселений.

Сделанное выходцами из этой среды для России переоценить невозможно. Не так давно было предпринято издание четырёхтомной энциклопедии «Немцы России» (1999–2006), в которой разворачивается обширнейшая панорама отдельных фигур и целых династий, которые внесли существенный вклад в жизнеустройство страны.

Переходя к художественной культуре, следует начать с такого иногда забываемого события. При царе Алексее Михайловиче приехавший в Россию в 1658 году пастор лютеранской церкви московской Немецкой слободы Иоганн Готфрид Грегори (ок.1625–1675) создал первый придворный театр. 17 октября 1672 года состоялся спектакль по пьесе «Артаксерксово действо», написанной Грегори и переведённой на русский язык. Затем были поставлены «Олоферново действо», «Орфей» и другие вещи. В качестве актёров выступали иноземцы и молодые подьячие Посольского приказа.

Позднее именно немецкие актёры познакомили Россию с Шекспиром: при Петре I труппа Кунста сыграла «Юлия Цезаря», а в 1740–е годы Аккерман ставил «Гамлета» и «Ричарда III» (к сожалению, история не сохранила инициалов этих людей). И как бы продолжив эту линию, первым крупнейшим

русским драматургом стал Денис Фонвизин (1744 или 1745–1792, его фамилия ещё в конце XIX века писалась как фон Визин).

Среди поэтических имён пушкинской когорты находим Вильгельма Кюхельбекера (1797–1846) и Антона Дельвига (1798–1831); к слову, мать Александра Пушкина была внучкой Христины Регины Ганнибал (в девичестве фон Шенберг). А далее среди литераторов встречаем немало разномасштабных фигур — от революционера-демократа Александра Герцена (1812–1870) до «обэриута» Константина Вагинова (1899–1943, настоящая фамилия Вагенгейм).

Упомянув поэтесс XX века Зинаиду Гиппиус (1869–1945) и Ольгу Берггольц (1910–1975), стоит заметить, что с некоторых пор женщины-немки начинают занимать в развитии культуры России достаточно видное место. Среди контрастных примеров:

- Каролина Павлова (1807–1893, в девичестве Яниш), известная писательница, хозяйка знаменитого московского литературного салона, где бывали Гоголь, Лермонтов, Фет и многие другие;

- Елена Блаватская (1831–1897, урождённая Ган), основательница теософского учения;

- балерина Екатерина Гельцер (1876–1962) и эстрадная певица Анна Герман (1936–1982, после Великой Отечественной войны выехала с родителями в Польшу).

Многих можно перечислять и в других сферах искусства: архитекторы Константин Тон (1794–1881) и Виктор Гартман (1834–1873, был и художником; как известно, его серия рисунков дала импульс созданию фортепианного цикла Мусоргского «Картинки с выставки»), скульпторы — от Петра Клодта (1805–1867) до Матвея Манизера (1891–1966).

То же и в музыке: от Александра Виллуана (1804–1878), воспитавшего таких пианистов, как Антон и Николай Рубинштейны, пианиста Адольфа Гензельта (1814–1889) и виолончелиста Константина Альбрехта (1836–1893, это был виднейший представитель целой династии русских музыкантов XIX века — Карла, Евгения, Людвига, Петра) до органиста Александра Гедике (1877–1957), композитора Николая Метнера (1880–1951) и дирижёра Александра Гаука (1893–1963).

Стоит добавить, что и у истоков Саратовской консерватории (1912) — третьей в России и первой в провинции — стоял целый ряд музыкантов немецкого происхождения начиная с пианиста Станислава Экснера (её основатель и первый директор), теоретика Леопольда Рудольфа и трубача Василия (Карла-Вильгельма) Брандта. Позже здесь работали музыковед Ростислав Таубе, скрипач Виктор Витман и композитор Арнольд Бренинг, написавший симфоническую поэму «Земля отцов», воспроизводящую в звуках историю поволжских немцев, и Девятую симфонию («Из истории собора»), отсылающую к знаменательным событиям жизни далёких предков.

* * *

Ещё один феномен, интересующий нас, вошёл в историю под названием *немцев Поволжья*. К этому феномену Альфред Шнитке имеет самое прямое отношение.

В 1762 году Екатерина II подписала манифест «О позволении иностранцам выходить и селиться в России», призывавший обживаться в «наивыгоднейших к обитанию рода человеческого полезнейших местах империи, до сего празд-но остающихся». Иными словами, это были совершенно неосвоенные земли на окраинах государства Российского, что несло с собой массу трудностей и тягот.

Однако следует признать, что во всём остальном иноверцы оказывались в условиях наибольшего благоприятствования. Им отводились большие наделы по 30 десятин на семью (то есть свыше 30 гектаров), даровались многочисленные льготы в виде денежного пособия на переезд и водворение, а также освобождение от податей и налогов на 30 лет, право на беспошлинную торговлю в течение 10 лет, освобождение от рекрутской повинности и проч.

Основные территории расселения немцев находились под Петербургом, в Поволжье, Причерноморье и Закавказье, а с конца XIX века в результате миграции немцев на восток — также и в Сибири, Средней Азии и Степном крае (нынешний Казахстан). С 1763 по 1772 год в Россию прибыло более 30 тысяч переселенцев, из которых 26 тысяч были направлены на проживание в район Саратова.

В основном это были выходцы из разных земель Германии, преимущественно из Вестфалии, Пфальца, Баварии, Саксонии и Швабии. Они основали в Поволжье свыше ста колоний, в том числе с чисто немецкими названиями: Пфайфер, Вольмер, Ротгаммель, Зеевальд, Лейхтлинг, Гебель, Брабандер, Деллер, Мариенталь, Унтервальден, Бальцер, Франк, Эрленбах, Экгейм и т. п. Главным занятием колонистов было выращивание зерновых, что дополнялось животноводством, производством табака и различными ремёслами — кузнечным, слесарным, столярным, ткацким и др.

Привлекая немцев в Россию, Екатерина II одной из своих целей имела дать русскому населению пример хозяйственной рачительности, деловитости и предприимчивости, что и было с успехом претворено в жизнь. К 1914 году в Поволжье насчитывалось более 200 колоний с населением свыше 400 тысяч человек.

Основу этой диаспоры составляло зажиточное крестьянство. По благоустройству и благосостоянию немецкие поселения заметно превосходили русские. Касалось это и культуры. Грамотность немецких детей была самой высокой в России, чему способствовало и процветание церкви.

К концу XVIII столетия в колониях Поволжья насчитывалось 59 лютеранских, 33 католические и 23 реформатские церкви и молитвенных дома и 105 школ, устроенных по подобию распространённых в немецких княжествах.

В 1856 году в Саратове открывается римско-католическая семинария, где готовили пасторов из среды поволжских немцев, в следующем году для улучшения школьного дела было открыто Екатериненштадтское центральное училище (Екатериненштадт — позже Марксштадт, ныне город Маркс). В середине XIX века в колониях Поволжья насчитывалось 120 школ, а по сведениям 1909 года в 133 немецких сёлах было около 350 школ.

Субэтнос немцев Поволжья складывался и развивался на протяжении почти двух столетий, сохраняя свои вероисповедание, жизненный уклад, быт, язык в различных его диалектах, обычаи, фольклор, одежду, характер построек.



Лютеранская
церковь в бывшей
колонии Walter

Католическая
церковь в бывшей
колонии Herzog
на Волге.
Построена
в 1910 году

Это был достаточно обособленный мир, своего рода государство в государстве, что наиболее ощутимо было в сельской местности. Его люди стремились всемерно поддерживать тот тип существования, который был характерен для их исторической родины, ревностно оберегали усвоенные традиции и, как правило, не вступали в смешанные браки.

Любопытное свидетельство на этот счёт находим в одном из изданий начала XX века: «Немцы-колонисты живут замкнутой жизнью, строго придерживаясь своей лютеранской и католической религии, обычаев и нравов своей страны, почти не поддаваясь влиянию склада жизни России, сохраняя родной язык и едва владея русским. Браков с русскими не бывает, а во всём складе жизни и умственном кругозоре проглядывает влечение к родному фатерланду» («Спутник по реке Волге и её притокам на 1907 год». — Саратов, 1907).

Вот почему эта самобытная культура сохранила как бы в неприкосновенности многое из того, что в той или иной степени было утрачено в «материковой» Германии. И вот почему своеобразие этой культуры вызывает в последнее время столь пристальный интерес.

Ещё в 1958 году западногерманский учёный Й. Кюнциг выпустил серию грампластинок с записью народных песен российских немцев. Впоследствии большую работу проделали названный его именем институт во Фрайбурге, «Германский архив народной песни» и Институт имени Й. Гердера в Марбурге. С 1990-х годов ведущие функции в этом направлении взял на себя Институт немецкой музыки на Востоке. Одно из важнейших изданий, инициированных им, — «История музыки российских немцев» Э. Штеккля (1993).

* * *

Город Энгельс, о котором речь пойдёт чуть позже и в котором родился Альфред Шнитке, находится на левом берегу Волги, как раз напротив Саратова. Влияние этого губернского центра на небольшой заволжский город всегда было значительным и самым непосредственным, поэтому необходимо хотя бы вкратце осветить интересующий нас вопрос и с этой стороны.

Самая большая диаспора немцев была именно в Саратове — к началу XX века их проживало здесь свыше 5 тысяч. Основными занятиями были ремесло и торговля. Поскольку главным направлением сельскохозяйственной деятельности в регионе являлось производство пшеницы, соответствующим образом развивалось и мукомольное дело. К 1890-м годам немцы-мукомолы взяли под свой контроль не только производство, но и продажу муки в России; в числе крупнейших предпринимателей — династия Шмидтов, предки которых были в числе первых колонистов Поволжья.

Среди богатейших граждан города находилось купеческое семейство Шехтелей, во владении которых были магазины, доходные жилые дома, гостиница, ткацкая фабрика, крахмальный завод, увеселительный сад с летним театром. В Саратове сохранились три здания, принадлежавших этому семейству, в том числе «Номерá Шехтель» — одна из лучших саратовских гостиниц XIX столетия. В другом здании находился зал, где с 1859 года давались театральные представления, в которых участвовали актёры городского театра и многие приезжие артисты. В этом зале в 1872 году дебютировали будущие

основатели русского национального цирка братья Аким, Пётр и Дмитрий Никитины. В середине XIX века династию Шехтелей представляли братья Антон, Иван, Алоизий, Франц и Осип. Последний из них был отцом будущего знаменитого архитектора Фёдора (Франца) Шехтеля (1839–1926), одного из создателей московского стиля модерн.

Упомянув имя выдающегося архитектора, имеет смысл сказать несколько слов о зодчестве в немецком Поволжье. В сельской местности немецкие жилые и хозяйственные строения резко отличались от русских, выделяясь не только внешними очертаниями, но и своей домовитостью, ухоженностью. В Саратове немецкая застройка, естественно, носила подчеркнуто городской облик, ориентируясь на образцы европейской столичной архитектуры.

На одной из центральных улиц города Никольской (ныне имени Радищева) размещались Контора опекунов иностранных поселенцев и Немецкая слобода, которая существовала здесь с середины 1760-х годов. Со временем на месте Немецкой слободы возникла Немецкая улица (в советское время — проспект имени Кирова, ныне проспект Петра Столыпина), ставшая самой красивой и респектабельной в городе. Её украшением служили находившиеся поблизости друг от друга два величественных храма — католический кафедральный собор и лютеранская кирха.

Архитекторы немецкого происхождения осуществили и ряд проектов, близких общеевропейским стандартам: городской театр (1865, К. Тиден совместно с А. Салько, с этого времени Хлебная, или Базарная, площадь стала именоваться Театральной), Художественный музей имени Радищева (1883–1885, И. Штром), Саратовский университет (начиная с 1909, К. Мюфке). Но с точки зрения национального колорита более примечательны здания, построенные в духе немецкого бидермайера и особенно в готической манере.

Немецкая готика стала важнейшим стилеобразующим компонентом архитектуры Саратова, неслучайно его эмблемой является здание консерватории. Архитекторы, возводившие его на Немецкой улице (первоначальный проект А. Ягна — 1902, перестройка по проекту С. Каллистратова — 1912), ориентировались на находившиеся тогда рядом только что упомянутые постройки двухшпильного католического собора и лютеранской церкви.

О влиятельности немецкой прослойки в Саратове говорят многие факты:

- губернскими архитекторами назначались Х. Лоссе (с 1799) и упоминавшийся К. Тиден (с 1861, самая примечательная из его построек — лютеранская кирха, заложенная в Немецкой слободе ещё в 1790 году);
- граф А. Нессельроде был предводителем дворянства, в его саратовском доме размещались коллекции исторического музея Учёной архивной комиссии, членом которой он являлся;
- саратовским губернатором с 1901 года был А. Энгельгардт;
- когда в 1909 году в Саратове был открыт университет (девятый в России), среди его профессоров были такие известные учёные, как философ С. Франк, математик В. Вагнер, филолог Ю. Оксман, физики В. Жузе и Е. Гросс, химик В. Вормс, биолог А. Рихтер, геолог А. Олли и др.



Особняк
мукомолов
Рейнеке работы
Шехтеля.
Саратов,
начало XX века



Немецкая улица
в Саратове



Особняк
и контора
Грингоф
в Саратове

* * *

Теперь, перелистав страницы истории немцев России и немцев Поволжья, можно локализоваться на городе детства Альфреда Шнитке. Этот город, а с ним и все российские немцы пережили после 1917 года свой «звёздный» час. Внешне именно так: слыхано ли — благодаря «великому Октябрю» люди родом из далёкой чужой земли получают здесь свою государственность. В 1918 году по их настойчивому ходатайству ленинским декретом была образована Трудовая коммуна немцев Поволжья (Автономная область немцев Поволжья) с центром в Марксштадте.

Подчеркнём — это была первая из автономий в послереволюционной России. А Марксштадт (с 1941 года Маркс) — немецкая колония, основанная в 1767 году под названием Баронск и позже переименованная в Екатериненштадт в честь императрицы (выше упоминалось открытое здесь в 1857-м центральное училище, готовившее школьных учителей).

В 1922 году в новых, более широких границах была провозглашена Автономная Советская Социалистическая Республика немцев Поволжья со столицей в городе Покровске (с 1931-го — Энгельс), который находился в полусотне километров от Марксштадта там же, на левом берегу Волги. Покровская слобода была основана в 1747 году, то есть почти три столетия назад, с 1914-го числилась безуездным городом, немцы-колонисты селились здесь с середины 1760-х. К 1941 году в Республике немцев Поволжья проживало 605,6 тысячи человек и более 60 % населения составляли немцы. Это был регион передового по тем временам сельского хозяйства и быстро развивавшейся промышленности.



Покровская
слобода начала
XX века

В 1935 году была издана брошюра «Республика немцев Поволжья на подъёме», в которой приводилось несколько цифр, касающихся культуры города: «В слободе Покровской в старое время было три церкви, при них три школы, в которых было 100 учеников. Библиотека тоже была при церкви, в ней имелось всего 80 книг. Что же представляет сейчас наш Энгельс? Выстроено восемь школ, где в этом году учится 7800 учащихся».

К концу 1930-х годов фигурировали неизмеримо более впечатляющие цифры, касающиеся Республики немцев Поволжья в целом:

- 446 школ, где обучалось свыше 117 тысяч учащихся;
- в самом Энгельсе действовали Немецкий государственный педагогический институт (с 1929 года, свыше 230 студентов), библиотечный техникум, педагогическое училище, к которым нужно добавить Немецкий сельскохозяйственный институт и Немецкий коммунистический университет (оба с 1931-го);
- стоит упомянуть, что в Немецком государственном педагогическом институте училась мать Альфреда Шнитке, а в Немецком коммунистическом университете — его отец.

К 1937 году в республике работало 286 изб-читален и 76 библиотек, среди которых Центральная государственная библиотека для немецкого населения, располагавшая уникальным фондом и ценнейшими редкими изданиями начиная с середины XVI века (формировать её фонд начали ещё в 1918 году). В Энгельсе и в центрах кантонов издавались газеты и журналы на немецком языке. С середины 1920-х годов работало Немецкое государственное издательство, выпускавшее книги и учебники и имевшее представительства в Москве и Ленинграде.

Быстрыми темпами шла радиофикация. В 1930-м в Покровске была построена мощная радиостанция, вещание велось на немецком и русском языках. К 1937 году в республике имелось 44 киноустановки и 27 кинопередвижек, а к 1941-му в строй вошло 5 новых кинотеатров. С середины 1930-х функционировала студия кинохроники «Немецкое кино».

Республиканская писательская организация, созданная в 1933 году, была достаточно многочисленной (Ф. Бах, В. Гофман, Г. Завацкий, А. Закс, П. Куфельд, А. Лонзингер, А. Роор, С. Шиман, К. Шульмейстер, Х. Эльберг, И. Эндерс и др.) и издавала свой литературно-художественный и публицистический журнал.

Среди живописцев безусловно лидировал Яков Вебер (1870–1958). Уроженец колонии Голый Карамыш (Бальцер, ныне город Красноармейск), он учился рисованию в Саратове, где сблизился с В. Борисовым-Мусатовым, а затем обучался живописи в мастерской К. Коровина и в художественном училище при Петербургской академии художеств, по окончании которого в 1909 году получил звание свободного художника за картину «Сумерки на Волге».

Вебер участвовал в выставках Петербургской академии художеств, его работы экспонировались в Голландии, Швейцарии, Италии. В 1915 году он вернулся на Волгу, жил в селе Мюльберг (Щербатовка). С середины 1920-х в Покровске преподавал в художественной студии, под его влиянием свой творческий путь начинали Р. Берг, Р. Эрлих и многие другие.

Самое замечательное в его наследии — натурные пейзажи, с поразительной осязаемостью передающие состояние природы («На волжских просторах», 1935). По заказу республиканского музея написал картину «Варка арбузного мёда», изображающую сценку приготовления этого местного лакомства. Я. Вебер оказался единственным удостоенным звания заслуженного художника АССР немцев Поволжья. На его смерть Альфред Шнитке, будучи тогда студентом Московской консерватории, откликнулся заметкой в саратовской газете «Коммунист».

Помимо художественной самодеятельности (базой её развития к 1937 году были 21 дом культуры и 236 клубов) в республике работали 4 театра. Флагманом являлся Немецкий государственный драматический театр, открытый в Энгельсе в 1931-м. Его труппа пополнялась актёрами, покидавшими Германию после того, как к власти пришли нацисты (К. Вейнер, Г. Триган, Р. Фишер, У. Вимлер, М. Рохгаузен и др.).

В 1935 году в работу театра включились пользовавшиеся общеевропейской известностью писатели И. Бехер и Э. Вайнерт, певец Э. Буш, режиссёр Э. Пискатор. Главным режиссёром стал М. Валентин, работавший в театрах Вены, Берлина и Мюнхена. Коллектив переживал этап высокого подъёма, его театральная афиша была представлена в основном лучшими образцами мировой классики.

С 1934 года в Энгельсе существовала Немецкая государственная филармония с симфоническим оркестром, Государственным хором Республики немцев Поволжья и национальным ансамблем песни и пляски. Симфоническим оркестром руководил С. Деличиев (впоследствии дирижёр Большого театра), а затем А. Климов (позже был главным дирижёром Киевского и Ленинградского театров оперы и балета). Концерты были постоянными, в них нередко принимали участие музыканты из Германии, в том числе замечательная пианистка И. Вистерманн.

Работали музыкальная школа и музыкальное училище (по данным 1939 года, в них занимались соответственно 155 и 95 учащихся). Были в городе и композиторы. Один из них, Г. Шмидер, писал песни и танцевальную музыку для Государственного ансамбля песни и пляски АССР немцев Поволжья, нотировал мелодии вышедшего в 1932 году сборника «Народные песни немцев Поволжья» (переиздание осуществлено в 1996-м).

Возглавил подготовку этого сборника его инициатор Г. Дингес — крупный лингвист и этнограф, профессор Саратовского университета, основатель Центрального музея АССР немцев Поволжья, один из организаторов и проректор Немецкого государственного педагогического института, руководитель Центрального бюро по изучению диалектов. Он внёс огромный вклад в изучение говоров поволжских немцев и их культурного наследия. Бок о бок с ним в том же направлении работали такие энтузиасты национальной культуры, как лингвист А. Дульзон и археолог П. Рау.

* * *

Казалось бы, внешне картина существования советских немцев выглядела весьма и весьма радужной. В том числе, согласно терминологии того времени, и по части *«расцвета культуры — национальной по форме, социалистической по содержанию»*.

Всё так, если бы не обрушившийся дважды на эту землю-житницу страшный голод — в начале 1920-х и в начале 1930-х годов (в начале 1920-х вымерло свыше 100 тысяч человек, что составляло тогда 27% населения автономии).

Если бы не репрессии, волна за волной уносившие из жизни лучших представителей этого народа (из упоминавшихся деятелей культуры достаточно назвать писателя Г. Завацкого, режиссёра Э. Пискатора, этнографа Г. Дингеса).

Если бы не насильственная коллективизация, обнищание когда-то домовитых и состоятельных людей, если бы не жёсткий идеологический диктат, завуалированная русификация и ещё много всяких «если бы».

Так начинался многострадальный финал истории немцев Поволжья, злое, многогочие в котором поставили события августа 1941 года. Через два месяца после начала Великой Отечественной войны указом Президиума Верховного Совета СССР Республика немцев Поволжья была ликвидирована, в считанные дни проведена депортация её немецкого населения в Сибирь, Казахстан и Среднюю Азию.

Заведомо сфальсифицированные обвинения в сотрудничестве с гитлеровским режимом или в готовности к этому, выселение на восток с земель, в которые было столько вложено и которые давно уже стали родными, мгновенное свёртывание всех упомянутых выше учреждений культуры и творческих коллективов, тотальный геноцид против целого народа — это была ни с чем не сравнимая трагедия.

Всё названное должно было произойти и с семьёй Шнитке, но отцу удалось доказать, что он еврей. Семью оставили в Энгельсе, в том числе мать и бабушку, хотя они были немками (в соответствии с приказом НКВД женщин-немок, которые были замужем за представителями других национальностей, и их детей выселять не полагалось).

Тем не менее нетрудно представить, как происходящее вокруг с другими могло подействовать на семилетнего Альфреда, и невозможно поверить, что-бы это так или иначе не отразилось в его будущих музыкальных концепциях, нередко насыщенных самым мрачным трагизмом.

Попутно ради исторической справедливости имеет смысл напомнить, что попытка переселения российских немцев уже однажды предпринималась. На кризисном этапе Первой мировой войны в 1916 году Николай II подписал указ об их депортации в Сибирь. Тогда колонистов спасла победа Февральской революции, хотя А. Керенский и отказался отменить царский указ. Осуществить это удалось в 1941-м, легко и просто, одним росчерком пера, чем может гордиться тоталитаризм сталинского образца.

Обвинения в адрес немцев были признаны необоснованными только в 1964 году, а в 1971-м были сняты препятствия к возвращению немцев Поволжья на свою историческую родину. Однако на деле эта реабилитация во многом оказалась пустым звуком. Нежелание властей решать проблемы когда-то депортированного населения в места довоенного проживания привела к тому, что с конца 1980-х годов началась массовая эмиграция немцев в Германию (уехало свыше 2,5 миллиона человек).

До сих пор по всевозможным причинам, несмотря на многочисленные усилия, российские немцы не могут оправиться после произошедшей катастрофы и вновь, хотя бы в самой условной форме, обрести себя как национальную общность. Показательный факт: из их числа в середине 1990-х годов в Казахстане проживало 958 тысяч человек, а в России только 843 тысячи — совершенно ясно, что подобный дисбаланс является прямым следствием депортации 1941 года.

Большая немецкая традиция напоминает о себе в Поволжье сугубо спорадически, весьма слабыми бликами:

- в Саратове это — консульство ФРГ (закрыто в 2004 году), Немецкий дом, филиал Гёте-центра, Немецкий читальный зал в Саратовской областной универсальной библиотеке, клуб немецкой культуры «Freundschaft», клуб любителей немецкого языка при Саратовском государственном университете, Wolga Deutsche Bank (работал до 2009 года), почти неприметная деятельность VDA (Союз в поддержку немцев за рубежом) и землячества немцев Поволжья;

- в Энгельсе — Центр немецкой культуры, отдельные залы краеведческого музея и завод фирмы «Bosch»;

- к сказанному можно добавить тот факт, что в 1985 году новый орган в Большом зале Саратовской консерватории устанавливали мастера из Германии.

Вот, пожалуй, и всё...

* * *

Сказав нелिцеприятное слово о «немецком вопросе» советских времён, нужно добавить, что внешний облик родного города Альфреда Шнитке во времена его детства отнюдь не был хоть сколько-нибудь презентабельным. Покровск 1910–1920-х годов колоритно описывает земляк композитора Лев Кассиль в своей автобиографической дилогии «Конduit и Швамбрания» (1930–1933). Вчитаемся в некоторые её фрагменты.

В открытые окна рвалась визгливая булга торговков. Пряная ветошь базара громоздилась на площади. Хрумкая жвачка сотрясала торбы распряжённых лошадей... Вozы молитвенно простирали к небу оглобли. Снедь, рухлядь, бакалея, зелень, галантерея, рукоделие, обжорка... Тонкокорые арбузы лежали в пирамидках, как ядра в кинокартине «Севастопольская оборона». Картина эта шла за углом в кинематографическом электротееатре «Эльдорадо». Кинематограф всегда окружали козы. У афиш, расклеенных на мучном клейстере, паслись целые стада.

Город Покровск раньше был слободой. Слобода была богатая. На всю Россию торговала хлебом. На берегу Волги стояли громадные амбары. Миллионы пудов зерна хранились в этом амбарном городке. Тучи голубей закрывали солнце. Зерно грузили на баржи.

Болота и грязь затопляли слободские улицы. Не одна галоша захлебнулась в лужах, не один резиновый бот затонул на главной улице Покровска.

(В скобках заметим, что отцу Л. Кассиля, который был лучшим врачом города Энгельса, довелось принимать новорождённого Альфреда Шнитке.)

Трудно предположить, что город капитально изменил свой облик и в те 12 лет, которые составили детство Альфреда, то есть с 1934 по 1946 год. Как свидетельствовал писатель Илья Эренбург, избираемый здесь депутатом Верховного Совета РСФСР, ещё и в 1951 году «тротуаров местами не было, улицы плохо освещались». Следовательно, «столица» оставалась, выражаясь нынешним лексиконом, глубинкой или просто-напросто российским захолустьем. Были и каменные здания, в том числе двухэтажные, но практически абсолютно господствовала деревянная застройка.

По воспоминаниям композитора, «город Энгельс, около Саратова, где я жил, был маленький». Переезд с родителями в Вену, которая даже в полуразрушенном состоянии первых послевоенных лет оставалась настоящей столицей, заострил сниженное восприятие города детства: «После Энгельса, состоявшего в основном из заборов и сараев... После пустынного, лежащего вне времени города-сарая Энгельса...».

Добавим к этому любопытное наблюдение саратовского музыковеда Е. Вартановой, которая отмечает возможность воздействия на сознание Шнитке-ребёнка со стороны «пространства, именуемого городом Энгельсом», где всё было основано на «хаотичности застройки, отсутствии архитектурного лица, запутанности улиц этого города-слободы, которые неизвестно где начинались и неизвестно где заканчивались».

Тем не менее тот локус, в котором зарождался гений композитора, несомненно воздействовал на его будущее видение мира. Крупнейший саратовский пианист Анатолий Скрипай, уроженец Энгельса, учившийся в той же школе, что и Шнитке, не без оснований проводил такую параллель: «Город Энгельс для Альфреда Шнитке — то же, что Витебск для Марка Шагала».

И будем иметь в виду, что после депортации 1941 года здесь многое поменялось: из немецкой «столицы» Энгельс быстро преображался в типично российское, причём заволжское захолустье. И Альфред из ребёнка превращался в подростка, как губка впитывавшего впечатления от окружающего мира. Именно тогда он приобрёл определённое если не знание, то ощущение самой обыкновенной жизни самых обыкновенных, «рядовых советских»



А. Шнитке.
1935 год



Домик семьи
Шнитке
в г. Энгельсе

людей, а по сути — совершенно типичных русских «слобожан», то есть полугорожан-полуагариив.

Нетрудно предположить, что в будущем именно это ощущение так или иначе могло побуждать композитора обращаться в своём творчестве к ресурсам бытовых пластов музыкального обихода с соответствующей спецификой «просторечия» и тривиально-расхожего. Вполне вероятно, что в его музыкальной интуиции уже тогда внутренне вызревало зерно стихии банального, обыденно-сентиментального, особенно живучего и всегда актуализированного в контексте русского провинциализма, в том числе в звуковой атмосфере, окружавшей будущего композитора в Энгельсе.

Говорить же о том, насколько существенной оказалась эта низовая стихия для общей художественной концепции Шнитке и насколько многозначно она трактуется в его сочинениях, не приходится — это может составить предмет специального исследования. Заметим лишь, что в ряде произведений композитора явственно угадываются отголоски впечатлений детства, проведённого на волжских берегах. Вот некоторые примеры.

Тема приготовленного рояля, столь важная для драматургии *Concerto grosso*¹ № 1, — это безусловно «слободская» мелодия (сам композитор называл её «банальной песенкой»), специфически поданный знак обывательства как обыденной и всепоглощающей формы человеческого существования.

От откровенно сентиментального и старомодного «вальса» II части Фортепианного квинтета веет дымкой хрупких воспоминаний о временах патефонов с заигранными пластинками на 78 оборотов и о трогательно-сердечных излияниях, одухотворяемых здесь интонационным контуром монограммы ВАСН (четыре звука, составляющие фамилию Иоганна Себастьяна Баха в её немецком написании).

В основной теме финала Третьего скрипичного концерта (дуэт флейт), имеющей отчётливые очертания жанра волжских «страданий», прослушивается ностальгия по обыкновенной человеческой жизни с её тихими радостями и меланхоличным умиротворением, и всё это подаётся как манящее видение безвозвратно ушедших детских лет.

В Первой виолончельной сонате тот же жанр, предстающий в столь же просветлённо-облагороженном звучании, трактуется как одна из жизненных опор (тематическая арка от I части к финалу).

И совсем в ином, иронично-насмешливом ключе целая серия штампов русского провинциального быта воспроизводится в «Гоголь-сюите» ...

Даже приведённые примеры говорят о необъятной шкале оттенков интерпретации подобного материала: от воинствующе-вульгарного до возвышенно-катарсического.

* * *

При всей «русифицированности» жизненного уклада в Энгельсе ни в коем случае не приходится недооценивать и могучую роль немецкого фактора, по разным линиям действовавшего на Альфреда в его детские годы, не говоря уже о «голосе крови»:

● отец — не просто еврей, а немецкий еврей, родившийся и живший во Франкфурте-на-Майне (родина Гёте!);

- мать — чистокровная немка из потомственных колонистов Поволжья (об отношении к ней говорит тот факт, что она была единственным человеком из родных, кому композитор посвятил своё наиболее значительное мемориальное произведение — Фортепианный квинтет);

- бабушка — глубоко набожная католичка, почти совсем не говорившая по-русски и часто уединявшаяся с любимым внуком для долгих бесед.

Общение в семье шло преимущественно на немецком, и хотя Альфред называл впоследствии своим родным языком русский, он начал прежде говорить по-немецки и признавался, что порой даже думает на немецком. Известный немецкий дирижёр Курт Мазур свидетельствовал о произношении Шнитке: «Его немецкий язык был чрезвычайно изысканным, что само по себе является редкостью среди представителей его поколения».

До момента депортации в городе всюду звучала немецкая речь, шли радиопередачи на немецком, читались немецкие газеты, журналы и книги (упомянутый выше И. Эренбург с удивлением отмечал, что ещё и в послевоенные годы в городской библиотеке «оказалось много редких немецких изданий, а русских книг было мало»).

Кроме того, в те времена по всей округе звучала немецкая музыка (главным образом фольклорная и бытовая) — горожане с удовольствием распевали старинные песни и охотно музицировали в многочисленных любительских инструментальных ансамблях.

Чего явно недоставало подраставшему мальчику, так это музыкальной классики, голод на которую он частично утолял услышанными по радио набогами популярных оперных арий. Едва ли не единственное исключение составила Девятая симфония Шостаковича, целиком прозвучавшая по трансляции в 1946 году — и не симптоматично ли, что это была симфония и это было произведение Шостаковича, правопреемником которого в данном жанре оказался впоследствии Шнитке.

Вот почему произошедшее в отрочестве перемещение из Энгельса прямо в Вену (туда отец был командирован в качестве переводчика и сотрудника газеты, издаваемой советскими оккупационными властями) явилось прорывом в качественно новое измерение не только с точки зрения музыкальных впечатлений, но и в отношении чего-то общечеловеческого и недостижимо высокого, что сопровождалось интуитивным постижением духа большой исторической традиции, которой дышали сами камни австрийской столицы.

Попасть в Вену — значило для меня понять, что существует история, что она — рядом. В каждом здании что-то было сто, двести, триста лет назад. В Энгельсе я не мог ничего такого ощущать. Произошла полная перестройка. И я не знаю, что было бы со мной, если бы я не попал тогда в Вену, а попал бы в Саратов, а потом в Москву.



Мария и Гарри
Шнитке в Вене.
1948 год

Это был прорыв к грандиозной немецкоязычной культуре, предощущение чего впитывалось Альфредом с молоком матери. О том, насколько значимыми для всего последующего оказались два года, проведённые тогда в Вене, говорят воспоминания композитора начала 1980-х годов.

...Почти тридцать лет повторяется один и тот же сон: я приезжаю в Вену — наконец-то, наконец-то, это — несказанное счастье, возвращение в детство, исполнение мечты, словно впервые я еду с Восточного вокзала по Принц-Ойген-штрассе, по Шварценбергштрассе, по Зайлерштрассе к перекрёстку с Зингерштрассе, вхожу в подъезд, направляюсь к лифту, выхожу на четвёртом этаже, налево дверь в квартиру, вхожу, всё — как когда-то, в то лучшее время моей жизни...
Потом я просыпаюсь в Москве или ещё где-нибудь с учащённо бьющимся сердцем и горьким виноватым чувством беспомощности, ибо мне не хватило силы для последнего маленького напряжения, которое могло бы навсегда оставить меня в желанном прошлом...

* * *

Немецкий компонент творчества Шнитке самоочевиден, и это опять-таки может стать предметом отдельного исследования. Стоит напомнить только несколько характерных штрихов:

- многие его произведения наполнены всевозможными цитатами, псевдоцитатами и реминисценциями из австро-немецкой музыки (апогеем в этом отношении стала Третья симфония);
- немало сочинений создано на немецкие тексты;
- первые знаки официального признания исходили из Германии (член-корреспондент Берлинской академии искусств в 1982-м, избрание в члены аналогичных академий ГДР и Баварии в 1986-м);
- последние годы жизни провёл и умер в Гамбурге.

Однако сразу же возникает несколько «но». Шнитке принял католическое крещение, но исповедовался у православного священника и пребывал преимущественно в лоне православия. Умер в Германии, но отпевали его в одной из московских церквей и предали земле на Новодевичьем кладбище. Знаменательны многократные признания композитора вроде следующего: «По языку молитвы, языку восприятия я принадлежу **русскому** миру. Для меня вся духовная сторона жизни схвачена русским языком». Столь же характерна реплика, брошенная им по поводу **себя** и своего творчества: «Конечно, превалировало **русское**».

Но и здесь неизбежно возникают внутренние возражения. Вот почему Шнитке всю жизнь преследовала мучительная дилемма «национального самоопределения». Пожалуй, даже не дилемма, а «трилемма», если учесть, что взаимодействие полюсов менталитета российского немца дополнительно осложнялось присутствием еврейского «фермента».

Касательно музыки этот симбиоз примечательно обозначил С. Волков: «Русский максимализм соседствует в произведениях Шнитке с еврейским скепсисом, окрашенным в густые тона немецкой культурной традиции». Сам композитор попытался разрешить столь запутанный клубок

противоречий следующим образом: «Я не русский, а полунемец, полуеврей, родина которого — Россия».

Представляется, что развязать этот гордиев узел можно только по примеру Александра Македонского. Судьбе было угодно соткать натуру Шнитке из всевозможных нитей, спутывая в ней всё и вся. «Я, родившийся в Энгельсе, в центре Республики немцев Поволжья, но не высланный, как все немцы. Мать — немка, а отец — еврей, хотя и Шнитке». Подразумевается, что Шнитке (Schnittke) — чисто немецкая фамилия, приобретённая дедом композитора почти случайно.

К этому примешивается ещё одно важное обстоятельство, тонко подмеченное композитором.

Мои предки-немцы, двести лет прожившие здесь, оставались в каком-то смысле не теми немцами, которые росли и развивались на Западе, а как бы сохранившими особенности психологии, свойственные немцам **прежде**. Это ведь факт, что люди, уехавшие из какой-то реальности, консервируют ту реальность, которую увезли с собой. Например, живущие в Канаде украинцы и русские сохранили больше традиций, чем украинцы и русские, живущие здесь.

Добавим к сказанному «вавилонское смешение языков» в конструкции Альфред Гарриевич Шнитке: Альфред — нечто французское, Гарри — скорее английское, Шнитке — сугубо немецкое, а сочетание Альфред Гарриевич мыслимо только на русской почве. В отмеченном напластовании по-своему запечатлелся лик «гражданина мира».

Что ж, будем благодарны судьбе и стечению обстоятельств, что они создали эту фигуру именно такой — невероятно противоречивой и «синтетической». В какой-то степени благодаря этому Шнитке сумел сказать самое весомое слово в мировой музыке конца XX столетия.

И не будем забывать, что в своей изначальности глобальное художественное пространство, созданное композитором, восходит к локусу под названием **российские немцы** и даже **уже — немцы Поволжья**. И если бы этот своеобразный национальный анклав дал миру только одного Альфреда Шнитке, и того было бы более чем достаточно, чтобы оправдать существование данного исторического феномена.

* * *

Жан Поль Сартр как-то заметил: «Каждому человеку присущи свои природные координаты: уровень высоты не определяется ни притязаниями, ни достоинствами — всё решает **детство**». Вряд ли можно полностью согласиться со столь категоричным суждением, тем не менее зачастую приходится признавать справедливость ходовой аксиомы, принадлежащей Антуану де Сент-Экзюпери: «Все мы родом из детства».

Итак, в 1930-е годы на левобережье «великой русской реки» существовала Автономная республика немцев Поволжья. На её территории в городе Энгельсе (бывший Покровск), в доме 28 на улице Красной 24 ноября 1934 года родился Альфред Шнитке. Предыстория его появления на свет Божий такова.

Мои еврейские предки жили в Прибалтике, под Ригой, где вообще-то евреям нельзя было жить. Но кто-то из предков был рекрутом при Николае I. Рекруты служили двадцать пять лет, и те, кто отслужил эту службу, получали право жить вне черты оседлости... Евреям там давали, и они большей частью брали себе красивые фамилии – Гольденберги, Розенберги. Мой предок взял фамилию пастора-немца, у которого не было семьи. Как пастор, он имел право жениться, но у него не было жены. И он убедил моего предка, еврея, взять эту фамилию. Поэтому он стал Шнитке, будучи евреем.

Следовательно, предки Альфреда Шнитке по отцовской линии с давних времён находились на территории Российской империи в статусе прибалтийских евреев, которые по традиции тех мест говорили на немецком. В 1905 году родители его отца Виктор Миронович и Теа Абрамовна выехали из Латвии в Германию, жили в Берлине, а затем во Франкфурте-на-Майне, где у них и родился Гарри Викторович Шнитке (1914–1975).

Виктор Миронович с 1920 года сотрудничал с советским торговым представительством в Германии. В 1926-м, когда семья вернулась в Россию и поселилась в Москве, он был принят на должность технорука в Главптицепром Наркомата пищевой промышленности СССР, а Теа Абрамовна стала работать литературным редактором в Государственном издательстве учебно-педагогической литературы «Учпедгиз». Причиной возвращения на родину являлись их политические убеждения: оба они были коммунистами.

Гарри тоже очень рано вступил в члены Коммунистической партии Германии. И опять-таки по причине убеждений уже в СССР после окончания 8-летней школы он в 1930 году переезжает из Москвы в Энгельс (тогда ещё Покровск), горя желанием «всеми силами способствовать строительству новой жизни» поволжских немцев. Начинает работать в качестве журналиста в редакции немецкой газеты «Nachrichten» («Новости»), затем редактором литературно-драматического сектора радиокомитета, параллельно с этим учится в Немецком коммунистическом университете и в 1932 году вступает в ряды ВЛКСМ.

Бабушка Альфреда по материнской линии Полина Фогель (в девичестве Шехтель) была родом из поволжских немцев-крестьян, которые жили в деревне Каменка (на границе нынешних Саратовской и Волгоградской областей) ещё с екатерининских времён.



Тя Абрамовна
и Виктор
Миронович
Шнитке, бабушка
и дедушка
по отцовской
линии. Фото
сделано
в Германии
в начале XX века

Её дочь Мария (1910–1972) училась в педагогическом техникуме в Маркштадте (ныне город Маркс) и затем поступила в только что открывшийся в Энгельсе Немецкий государственный педагогический институт, а после его окончания работала инструктором комитета комсомола.

В 1932 году Гарри и Мария познакомились, вскоре поженились и через два года у них родился Альфред, а вслед за ним Виктор (в 1937–м) и Ирина (в 1940–м). Виктор, с которым Альфред был очень дружен, впоследствии стал литератором (его книги стихов и рассказов начали выходить с 1972 года), публицистом и переводчиком, причём переводчиком с немецкого и на немецкий. Умер он четырьмя годами раньше старшего брата.

Ирина в своё время закончила Московский институт иностранных языков, многие годы преподавала немецкий в школе, затем работала в той же газете, что и мать («*Neues Leben*», выходившая в Москве).

* * *

В музыку Альфред пришёл поздно — это неоспоримый факт, если говорить о систематических и профессиональных занятиях. Однако если вдуматься в некоторые биографические детали, окажется, что его путь в искусство начинался ещё в раннем детстве. По всей видимости, он уже тогда проявлял определённые художественные наклонности — неслучайно близкие видели в будущем его принадлежность к творческой интеллигенции.

Этому способствовала и общая атмосфера в доме. Отец Альфреда в свою бытность в Энгельсе сотрудничал в местных газетах и журналах и помимо очерков о литературе и театральной жизни города писал рассказы. Мать на досуге писала стихи — только для себя, но тем не менее обнаруживая художественные задатки. Вероятно, по причине этих своих склонностей родители полагали, что Альфред должен связать свою судьбу с литературой. Их желание осуществилось, но только в лице не Альфреда, а его младшего брата Виктора, который впоследствии стал достаточно известным поэтом.

Как ни удивительно, ближе к истине оказались бабушка и дедушка Альфреда по отцовской линии. Они жили в Москве, и когда летом 1941 года внук гостил у них, им без всяких видимых оснований пришла мысль отвести его на прослушивание в музыкальную школу. В памяти шестилетнего мальчика этот эпизод сохранился как нечто абсолютно смутное.

Неясно даже, куда его водили — в музыкальную школу при Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных или в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории, которая потом станет *alma mater* Шнитке. Сохранились обрывочные сведения, что он как будто был принят в подготовительный класс и предполагалось оставить его в Москве у родителей отца. Однако тем же летом «началась война и меня отослали в мой родной город Энгельс».

Напомним, что в Энгельсе до поры до времени существовала возможность получения начального и даже среднего специального музыкального образования, поскольку там работали музыкальная школа и музыкальное училище. Но с момента августовской депортации немецкого населения эта возможность



Виктор, Ирина
и Альфред.
1945 год



Виктор, Ирина
и Альфред.
1946 год



Гарри
Викторович
Шнитке.
Военные годы

исчезла. Многие осложняли и общие тяготы военных лет. Отец служил политруком в ремесленном училище и настойчиво добивался отправки в действующую армию. Когда в 1943 году ему наконец разрешили уйти добровольцем на фронт, все заботы и трудности легли на плечи матери.

Она преподавала немецкий язык в той школе, где учился Альфред, и можно представить, каково приходилось ей в эти голодные годы, полные суровых лишений, когда нужно было прокормить и обогреть старенькую бабушку и трёх детей. Нетрудно предположить, что память о той поре, более всего тяжёлой для матери, побудила композитора посвятить ей после её кончины своё лучшее мемориальное сочинение — Фортепианный квинтет.

При всём том дремавшие в Альфреде музыкальные задатки и потребности иногда напоминали о себе. «Ещё во время войны, в Энгельсе, когда были возвращены поначалу конфискованные у всех радиоприёмники, я стал слушать музыку и страшно любил всякие оперные арии, пытался их петь. Ленского пел идиотским голосом».

Правда, память сохранила и полученный тогда сильнейший импульс совсем иного плана — о нём уже упоминалось: Девятая симфония Шостаковича. «В Энгельсе, в 1946 году слышал её по радио. Это было очень неожиданное слуховое впечатление чего-то свежего, яркого». А в целом «никаких других контактов с музыкой не было — так, пару раз наигрывал что-то на соседской трофейной губной гармошке...»

Тем не менее оказывается, что уже в те годы среди общего и музыкального безвременья в нём рождалось подсознательное стремление к своему будущему призванию. «Я с детства мечтал стать композитором и больше никем. Мама рассказывала, что когда мне было два года, у меня была любимая игра: стучать на кухне крышками и ложками. Видимо, уже тогда я сочинял музыку, хотя осознал себя как музыканта, конечно, гораздо позже».

* * *

Как уже упоминалось, в 1946 году отца Альфреда Шнитке направили в Вену в качестве журналиста и переводчика газеты «Österreichische Zeitung» («Австрийская газета»), которую командование советских войск издавало на немецком языке для местного населения. По вызову Гарри Викторовича жена и дети в июне того же года тоже переехали в столицу Австрии.

Сестра вспоминала: «Из маленького одноэтажного дома, из крошечных двух комнаток в Энгельсе мы, как по мановению волшебной палочки, попадаем в великолепный дом на Зингерштрассе, в просторную светлую квартиру в центре города. Недалеко от нашего дома — знаменитый собор святого Стефана, Карлсkirche и, как мне тогда казалось, Штадтпарк».

Выше уже приводились слова, сказанные впоследствии Альфредом Шнитке: «И я не знаю, что было бы со мной, если бы я не попал тогда в Вену, а попал бы в Саратов, а потом в Москву». Теперь к этому следует добавить с полной определённой: если бы отец не добился отправки на фронт и не показал себя там с самой лучшей стороны, не могло быть и речи о выезде в австрийскую столицу. Таковы сплетения случайностей, формирующих некую закономерность, или другими словами — таков промысел Божий.

Начав в Вене посещать оперу и симфонические концерты, будущий композитор получает первые сильные впечатления. Показательна реплика из его воспоминаний: «Особенно нравились мне тогда Моцарт и Шуберт. Наверное, благодаря в первую очередь им и возникло у меня глубокое, стойкое увлечение музыкой».

Моцартовское начало в творчестве Шнитке самоочевидно, даже если не учитывать целого ряда его композиций с транскрибированным обозначением «Moz-Art» (Моцарт-Искусство). Воздействие Шуберта сказалось более опосредованно — в демократических флюидах с их сложным психологическим наполнением.

Столь же показателен и другой факт. На одном из концертов Альфред услышал Седьмую симфонию Брукнера. «Она мне почему-то понравилась, а никто не верил, что она мне действительно понравилась и что я не выпендриваюсь. Считалось, что это такая учёная и чудная музыка».

Стоит соединить сказанное с описанной выше реакцией на услышанную в Энгельсе по радио Девятую симфонию Шостаковича — и станет ясно, что у подростка изначально присутствовали гены симфониста, будущего автора девяти симфоний, которые стали самой весомой частью истории данного жанра в последние десятилетия XX века.

Два года, проведённых в Вене, — это не только первое настоящее соприкосновение с миром большого искусства, но и первые шаги обучения музыке. И опять всё началось совершенно случайно. «За какие-то заслуги отцу на работе вручили аккордеон марки „Хонер“, в котором были неполные ряды басов. Но я всё же сочинил на нём некую мелодию».

Более того, подросток попытался написать ни много ни мало концерт для аккордеона с оркестром. То была, по его словам, «идиотская идея, чепуха полная», но снова изначально обнаруживалось тяготение к масштабной форме и к жанру, который стал для него впоследствии самым важным.

Альфред настолько рьяно самостоятельно осваивал аккордеон, что родители, заметив пробудившийся интерес к музыке, отвели его к жившей этажом выше пианистке фрау Шарлотте Рубер, которая стала давать ему частные уроки игры на фортепиано. Теперь он изыскивал любую возможность где только можно поиграть на рояле. И соответственно — пытался сочинять прелюдии для этого инструмента.

По возвращении в 1948 году в Советский Союз семья поселилась в подмосковном дачном посёлке Валентиновка неподалёку от Мытищ. Отец был переводчиком в немецкой редакции журнала «Новое время». Мать некоторое время не работала, затем начала сотрудничать в отделе писем газеты «*Neues Leben*». В 1956 году они получили квартиру в Москве. Были похоронены на Немецком кладбище — мать в 1972-м, отец в 1975-м.

Поначалу в Валентиновке «все мои отношения с музыкой вновь ограничивались аккордеоном». Правда, попытка выйти за его пределы была сделана. «Весной 1949-го повезли меня в музыкальную школу в Лосиноостровском, где сказали, что мне надо учиться, но уже поздно и можно только на контрабасе. Предполагалось, что я буду учиться на контрабасе как переросток». И опять, уже в который раз приходится иметь дело с вездесущей госпожой Случайностью.



Альфред
с аккордеоном.
1948 год



Семья Шнитке.
Начало
1950-х годов



В августе 1949 года, за несколько дней до учебного года к нашим соседям пришёл в гости некий человек, который оказался бухгалтером музыкального училища имени Октябрьской революции. Уже не помню, почему зашёл разговор обо мне и о музыке, но человек этот посоветовал отвезти меня в училище — сказал, что приёмные экзамены ещё не кончены. Со мной поехал отец — я сыграл перед приёмной комиссией что-то на рояле, весьма плохо; обнаружил полное незнание теории музыки; и, как показало испытание, не обладал абсолютным слухом — только очень хорошим относительным.

Меня приняли на дирижёрско-хоровое отделение, где все эти мои недочёты не имели значения. Потом уже я попал на фортепианное отделение к очень хорошему педагогу Василию Михайловичу Шатерникову; чуть позже начал заниматься теорией у Иосифа Яковлевича Рыжкина. Ему я показывал свои полупрофессиональные сочинения, он и привёл меня в консерваторию, куда я поступил на композиторское отделение, в класс Евгения Кирилловича Голубева. А не появившись в гостях у соседей тот самый бухгалтер, неизвестно, как всё сложилось бы...

Фуга



**Искания
и высоты**

Итак, вполне определённые занятия музыкой начались у Шнитке весьма и весьма запоздало, почти в 15-летнем возрасте, когда он поступил в одно из московских музыкальных училищ на дирижёрско-хоровое отделение, поскольку для обучения на каком-либо другом отделении не имел достаточной подготовки. То было училище имени Октябрьской революции — ныне колледж при Московском государственном институте музыки имени А. Г. Шнитке.

С этих пор его творческий рост становился всё более интенсивным и стремительным, чему способствовало и то обстоятельство, что сразу же после поступления в училище родители приобрели для него пианино. Закончив училище с отличием, Альфред в 1953 году поступил в Московскую консерваторию (уже по классу композиции), после её окончания в 1958-м был принят в аспирантуру при ней же, одновременно с занятиями в 1959–1960 годах работая в училище имени Октябрьской революции преподавателем теоретических дисциплин.

После завершения обучения в аспирантуре в 1961 году Шнитке был приглашён преподавать на кафедре композиции. Это была большая честь, и это было свидетельство серьёзного профессионализма, приобретённого молодым композитором за считанные годы. Преподавал он в Московской консерватории одиннадцать лет (чтение партитур, инструментовка, полифония, композиция), и именно в эти годы были написаны все основные его музыковедческие статьи, о которых будет сказано ниже.

Напомнив о долгом процессе самоопределения и способствующих ему всякого рода «случайностях», имеет смысл прислушаться к мысли Шнитке, которой он поделился уже будучи на завершающем витке своей жизненной траектории.

«Мне повезло с учителем — Василием Шатерниковым, у которого я учился по фортепиано, потом попал к Иосифу Рыжкину (теория), а позднее — к Евгению Голубеву. Но и у Шатерникова, и у Рыжкина, и у Голубева были десятки учеников и до, и после меня, которые не достигли того, чего достиг я, у них занимаясь. Значит, что-то решающее было во мне самом, что — не знаю. Не было музыкальной среды — ни среди знакомых, ни среди соседей. Музыку ничто не предвещало. И это укрепляет меня в мысли, что всё предопределено, что — наряду со слоем иррационального — существует и слой предопределённости, которая простирается на десятилетия, на всю жизнь, и на многом сказывается».

Кстати, среди учеников в классе композиции Е. К. Голубева занимался в те же годы Олег Моралёв (1922–2002), получивший тогда крепкую профессиональную выучку и ставший впоследствии одним из ведущих саратовских композиторов. Но он так и остался явлением регионального масштаба, в то время как творчество Шнитке обрело глобальную значимость.

Секрет, очевидно, достаточно прост. То, о чём Шнитке только обмолвился («Значит, что-то решающее было во мне самом, что — не знаю»), угадывалось даже в годы учёбы: уже тогда в оценках Е. К. Голубева проскальзывали намёки на гениальность его ученика.

Училище, консерватория, аспирантура, первые годы преподавательской деятельности — этот период был для Альфреда Шнитке временем жизненной гармонии и благополучия. Общий сугубо позитивный настрой мироощущения,



А. Г. Шнитке
дома за работой.
Конец 1960-х.
Из коллекции
Музея музыки

неистощимое трудолюбие, исключительная любознательность, неустанная работа над собой, настойчивое овладение композиторскими навыками и умениями, целеустремлённость, 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 Пушкина «Редет облаков летучая гряда» и Поэму для фортепиано с оркестром. В годы учёбы в консерватории он писал всё больше и больше. Из наработанного тогда выделился созданный на четвёртом 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», предназначавшейся для Большого театра (эта опера так и осталась незаконченной, написанной только в клавире, поскольку сам автор считал её неудачной).

Кантата **«Песни войны и мира»** стала первым опубликованным произведением Шнитке. Посвятив её событиям Великой Отечественной войны, он положил в основу тематизма несколько русских народных песен. В их разработке иногда ощутима некоторая острота и свежесть выразительных средств, но как далека она от того, что вскоре станет характерным для стилистики произведений «новой фольклорной волны» и уже в полной мере заявит о себе

в созданном в том же 1959 году вокально-симфоническом цикле С. Слонимского «Песни вольницы». Шнитке в своей кантате оставался по преимуществу в русле устоявшейся для советской музыки тех лет традиции вплоть до отчётливых переключек с национально-патриотической эпикой Ю. Шапорина и М. Коваля.

Несколько иначе обстояло дело с ораторией «Нагасаки», посвящённой атомной бомбардировке японского города. В последующем композитор относился к ней с теплотой и многие годы хотел сделать вторую редакцию. Это желание в нём поддерживал и отзыв Г. Свиридова, высоко оценившего ораторию на заседании выпускной экзаменационной комиссии, которую он возглавлял.

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 Свиридов и «трагически сгущённые эмоции горя, ужаса», что впоследствии не раз акцентировали писавшие об этой оратории. «Цель автора — наглядно, со всей эмоциональной силой воплотить трагедию бесчеловечного разрушения и уничтожения жизни. Средства симфонического оркестра взяты на пределе экспрессии, но в них не происходит обновления звуковой материи» (В. Холопова). В приведённой оценке важна завершающая фраза, подчёркивающая сохранявшуюся у Шнитке тех лет традиционность мышления.

Только подспудно можно было уловить перспективную для начинающего автора склонность к масштабности мышления и «болевой» проблематике. В целом же при всей несомненной его талантливости и благоприобретённом профессионализме ещё не могло идти и речи о самостоятельности стиля и оригинальности творческого почерка. Следовательно, сделанное тогда приходится расценивать как предварительный этап.

Особенность данного этапа состояла и в том, что Шнитке пока что оставался вполне «правоверным». Это советски-благонамеренное в немалой степени шло от всей предшествующей жизни и семейного уклада, ведь отец был коммунистом и атеистом, мать в своё время — активисткой «Ленинского комсомола», а затем типичной добросовестной школьной учительницей.

* * *

Пребывание в плену традиций, под грузом привычных средств и приёмов в скором времени стало тяготить Альфреда Шнитке. Вот почему он начинает исключительно активный поиск «собственного лица» и с этим практически навсегда рушится его внешнее благополучие. Объяснение общеизвестно: молодой композитор пошёл по «опасному пути» художественных экспериментов авангардного толка, что никак не поощрялось официозом.

A black and white portrait of Alexander Shnitke, a young man with dark, wavy hair, wearing a dark suit and a white shirt. He is looking down at a piece of paper he is holding in his hands. The background is a plain, light-colored wall.

А. Шнитке
находит выход
из сложного
положения.
Москва, 1968 год.
Из коллекции
Музея музыки



Понятием *авангард* обозначают наиболее радикальные течения в искусстве XX века. Кто бы и как ни относился к этому явлению, следует признать закономерность его возникновения и понять причины его существования.

Как известно, далёкие ростки авангарда стали заявлять о себе ещё в конце XIX века и, стремительно нарастая, вылились в 1910–1920-е годы в мощный поток, охвативший все виды искусства и многие национальные школы. Коренной смысл данного движения состоял в кардинальном обновлении образности и художественного языка. В русской музыке тех десятилетий эту линию наиболее ярко представляло творчество Александра Скрябина, Игоря Стравинского, Сергея Прокофьева и раннего Дмитрия Шостаковича.

В 1930–1950-е годы радикально-новаторские устремления отошли на задний план, что было особенно характерно для отечественного искусства, в котором надолго возобладали классически-охранительные тенденции (на Западе поиск продолжили Антон Веберн, Оливье Мессиян, а в послевоенное десятилетие представители так называемого поствебернианства — Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Луиджи Ноно и др.).

С конца 1950-х годов авангардный бум всколыхнулся с новой силой, и эту его волну, в отличие от начала XX столетия, нередко именуют *вторым авангардом*. Одним из его лидеров как раз и было суждено вскоре стать Альфреду Шнитке.

Итак, на определённом 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 ещё 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, будоражившие своей смелостью инициативы старшего товарища по консерватории Эдисона Денисова и т. п. Происходившее количественное накопление привело к взрыву, когда Шнитке открыто вступил на путь резко выраженного авангардного эксперимента, что вызвало полную стилевую переориентацию.

В шестидесятые годы, особенно с 1963 по 1968, я занимался собственным «ликбезом». Я изучил очень много сочинений Штокхаузена, Булеза, Пуссёра, пытался понять их технику, пытался «присвоить» их технику, то есть всё это перенять, научиться и адекватным образом мыслить. Это диктовало и определённую эстетику, которую я некоторое время принимал и пытался себя в неё втиснуть... Гипноз рациональной техники был тогда сильнейшим. Это было мне необходимо тогда: как-то дисциплинировать свою работу.

«...дисциплинировать свою работу» — только одно из объяснений. Другое, и более существенное: «Шнитке хотел быть вооружённым по последнему слову, он стремился к тому, чтобы его сочинения вошли в общий ряд современной культуры» (С. Волков).

Так или иначе это была «вторая консерватория», или, по Горькому, «мои университеты». Преодолевая неописуемые трудности, всеми правдами и неправдами Шнитке добывал ноты и звукозаписи того, что было в нашей стране под гласным и негласным запретом, и изучал это запретное тщательнейшим образом, досконально, оставляя на полях партитур множество пометок.

Чарлз Айвз, Эдгар Варез, Бела Барток, Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, Антон Веберн, Оливье Мессиан, Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Джон Кейдж, Анри Пуссёр, Луиджи Ноно, Лучано Берио, Дьёрдь Лигети, Янис Ксенакис, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий — таков далеко не полный список тех авторов, музыка которых прошла через аналитическое сознание Шнитке.

В истории музыкального самообразования известен, пожалуй, единственный подобный пример столь невероятного прилежания — это Иоганн Себастьян Бах, у которого 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, кластеры² и многое другое.

Самое замечательное в происходившем процессе заимствования и «присвоения» состояло в том, что в руках Шнитке «чужое» становилось «своим», получая самобытное художественное наполнение, так что вскоре «плоды просвещения» стали совершенно очевидными. Благодаря напряжённым исканиям композитор к середине 1960-х годов обрёл 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».

* * *

Теперь зададимся вопросом: почему 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 приёмы и формировал облик главного героя своей музыки, а во-вторых, у Шнитке складывалась жизненная позиция, так много определившая в его общехудожественной концепции.

Безудержный авангардный поиск, которому почти всецело посвятил себя Альфред Шнитке в 1960-е и начале 1970-х годов, мог показаться на первый взгляд самодовлеющим, экспериментом ради эксперимента, однако на самом деле за всем этим скрывалась серьёзная внутренняя мотивация. Процесс технического «перевооружения», активнейшее расширение круга выразительных средств были необходимы для разработки кардинально иного круга образов, адекватно отвечающего в корне меняющемуся миропониманию.

Вырабатывая свой индивидуальный почерк, Шнитке стремился к максимальной заострённости всех параметров выразительности и во многом продвигался по пути всемерного усложнения музыкальной ткани. Скажем, упомянутая выше микрохроматика³ вводилась как по горизонтали, так и по вертикали. Так, в финале знаменитого **Concerto grosso № 1** кульминационное проведение темы подготовленного рояля идёт на «свербящей» кластерной педали струнных, начиная с аккордового комплекса в объёме малой децимы, заполненной 11 полутонами и 9 четвертитонами. Завершающая всё произведение гаснущая аккордовая педаль — опять 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 Шнитке как сублимация⁴ диссонантности. Мало того, что в его творчестве диссонирование как таковое достигло исключительной степени интенсивности и остроты, абсолютную эмансипированность приобрёл у него и кластер. Используемый главным образом в ипостасях сонорно-шумовых напластований и звуковых «шлепков» или «клякс», он по-разному служит для раскрытия сверхнапряжений и конфликтов современного бытия.

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

Нечто аналогичное могло происходить даже в вокально-хоровой сфере, где, в отличие от инструментальной музыки, для композитора возникает множество ограничений, определяемых естественными законами певческого интонирования. Временами, исходя из специфического художественного замысла, Шнитке отказывался подчиняться этим законам. Один из таких случаев — большая композиция **«Миннезанг»**⁵ (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 изощрённым»).

Просматривая ноты сочинений Шнитке, нередко сталкиваешься с невероятной сложностью и изощрённостью композиторского письма, в чём-то напоминающего исключительную сложность компьютерной технологии, если попытаться вникнуть в её внутреннюю сущность. Описанная обострённость

Партитура
А. Шнитке

A handwritten musical score for a fugue, likely for a string quartet or similar ensemble. The score is written on ten staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and includes many handwritten annotations and corrections. The score is divided into sections by bar lines and includes a key signature of one flat (B-flat). The notation is in a style characteristic of the mid-20th century, with a focus on complex rhythmic patterns and melodic development. The score is written on aged, slightly yellowed paper, and the handwriting is in dark ink. The overall impression is one of a working draft or a composer's fair copy, showing the intricate details of the composition process.



Альтист
Ю.А. Баишмет
и композитор
А.Г. Шнитке
в артистической.
Москва, 1987 год.
Из коллекции
Музея музыки

и усложнённость художественного выражения во многом проистекала из подчеркнуто интеллектуального мышления, горизонты которого столь интенсивно раздвигал в себе и своём творчестве Шнитке тех лет.

Соответственно этому доминирующей для него являлась тогда додекафонно-серийная техника⁶ со свойственным ей большим кругом регламентаций, требующая строго математического подхода, основанная на всякого рода исчислениях. По самооценке композитора, кульминацией сериализма⁷ стала у него **«Музыка для камерного оркестра»** (1964), где всё подчинено числу 13: в ансамбле 13 инструментов, в каждой части по 13 разделов, в основе всего лежит серия из 13 звуков.

Ratio — точный расчёт, детальная продуманность, — как правило, лежит и в фундаменте формообразования сочинений Шнитке. Он выработал искуснейшую композиционную технику. Произведение у него чаще всего основано на очень определённом, тщательно отобранном тематическом ресурсе (вплоть до монотематизма), который отрабатывается концентрированно и целеустремлённо. Отдельные сочинения представляют собой чистейшего рода конструкцию, где всё подчинено художественной реализации какой-либо «формулы».

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) Шнитке настойчиво подмечал латинские буквенные аналоги у тех, с кем соприкасался в своей творческой жизни.

Так, в Концерте для альта (1985), посвящённом 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-серий⁸, а в Четвёртом скрипичном концерте (1985) практически весь материал выведен из следующих монограмм: Гидон Кремер, Альфред Шнитке и в финале — Эдисон Денисов, София Губайдулина, Арво Пярт.

* * *

Интеллектуальная составляющая личности Альфреда Шнитке ярко заявила о себе в его чрезвычайно широком кругозоре, в глубоком, пронизательном видении происходящего в искусстве и окружающей жизни. В призме принадлежащих ему литературных текстов он предстаёт как человек огромной культуры, гуманитарий, располагающий всеобъемлющими знаниями, блистательный аналитик и подлинный мыслитель.

В подтверждение сказанного приведём небольшую фрагментарную выборку его разноплановых высказываний.

Из слова о **Сергее Прокофьеве**, произнесённого в год юбилея композитора.

Начало XX века обещало человечеству долгожданную надёжность исторического маршрута. Наука вытесняла веру. Любые ещё непреодоленные препятствия должны были вскоре пасть. Отсюда — холодная, спортивная жизненная установка на наименее полезное в судьбах молодых людей, Прокофьева в том числе. Это был естественный оптимизм — не идеологически внушённый, но самый что ни на есть подлинный. Та многогранная солидаризация с эпохой и её атрибутами — скорыми поездами, автомобилями, самолётами, телеграфом, радио и так далее — давала точнейшую организацию времени, отразившуюся и в житейских привычках Прокофьева. А потому надвигавшиеся испытания (жесточайшие в истории человечества) ещё долго будут восприниматься как трагическое недоразумение. Потому же оптимизм, ставший исходным жизненным пунктом, сохранился на всём дальнейшем пути, пусть и с неизбежной корректировкой. Недопущение сюрреалистических ужасов действительности, несгибаемость, внутреннее табу на слёзы, пренебрежение к оскорбительным выпадам — всё это казалось спасением. Увы, спасение было иллюзорным. Ещё более важная, невидимая, но существеннейшая часть спортивно-деловой личности Прокофьева, столкнувшись с ложью, была жестоко ранена, но спрятала эти раны столь глубоко, что уже не могла от них избавиться, и они пресекли жизнь композитора на пороге 62-летия. И всё-таки Прокофьев был не из той породы людей, что гнулись под бременем эпохи. Он принадлежал к числу тех, кто в самых ужасных обстоятельствах сохранил своё человеческое достоинство, не сдался на милость внешне всемогущей повседневности. Он оказывал спокойное, но тем более стойкое сопротивление. Его поведение в различных ситуациях создаёт образ человека холодного, всё заранее рассчитывающего, очень пунктуального и защищённого ироничным разумом от миражей современности. Он работал и в самый последний день своей жизни.



Об оркестровой композиции **Дьёрдя Лигети** «Lontano».

Уже в самом названии этого произведения выражена его идея и его техника — «Lontano» («Удаляясь»). Слушателя обволакивает тончайшая звуковая паутина, в которой далёкими призраками проступают знакомые темы романтической музыки. Иногда они проясняются и фокусируются в ослепительные лучи, предвещающие явление чуда, но в последний миг золотой нимб гаснет, и всё затягивается мглой. Вот эта мгла сгущается, вот уже видны резкие мрачные контуры — но и тьма так же неустойчива, как свет. Всё зыбко, многозначно и неуловимо. Как в Платоновой пещере⁹, мы видим лишь отблески высшей реальности, не в силах постичь её саму...

Из воспоминаний о Святославе Рихтере.

Более тридцати пяти лет я слушаю Рихтера и поклоняюсь ему. Помню ещё концерты начала 1950-х годов — сонаты Бетховена, Прокофьева, Листа, Чайковского, «Картинки с выставки» Мусоргского, этюды Рахманинова и Скрябина, вальсы и мазурки Шопена, концерты Бетховена, Рахманинова, Листа, Шумана, Римского-Корсакова, Глазунова, Сен-Санса, Равеля и многое другое. Это было время, когда мне удавалось не пропускать ни одного его концерта — заранее узнавал о них, шёл в кассу в первый день продажи билетов. Мне было 15–16 лет, я безуспешно пытался тогда наверстать упущенное время и стать пианистом...

Потом популярность Рихтера возросла настолько, что я годами не мог попасть на его концерты. Лишь лет восемь-девять тому назад у меня появилась возможность снова слушать его. Удивился перемене — за роялем сидел аскет, философ, мудрец, знающий нечто такое, от чего музыка — лишь часть.

Может быть, он столь велик как пианист именно потому, что он больше, чем пианист — его проблемы располагаются на уровне более высоком, чем чисто музыкальный, они возникают и решаются на стыке искусства, науки и философии, в точке, где единая, ещё не конкретизированная словесно и образно истина выражается универсально и всеобъемлюще.

Ординарный ум обычно ищет решения проблемы на её же плоскости. Он слепо ползает по поверхности, пока более или менее случайно, путём проб и ошибок не найдёт выхода. Ум гения ищет её решения в переводе на универсальный уровень, где сверху есть обзор всему и сразу виден правильный путь.

Из выступления на юбилейном вечере писателя Фазиля Искандера.

Фазиль Искандер — человек изначально мудрый, каждое движение его мысли новое, непридуманное, и он всегда прав, даже когда не прав. Слушая его, словно слушаешь вместе с ним, как говорит кто-то с большой буквы, откуда-то извне, хотя и всегда просто. Простые слова складываются в непростой мир, где на каждом простейшем случае проверяется вся правота здравого смысла, окружённого пыльным морем недолговечных провозглашений и затемняющих открытий. И моменты, когда пена псевдоистин опадает и извечная иная правда открывается разуму — это моменты терпкой истины, вознаграждающей за все трудности жизни.

Из раздумий об искусстве кино.

Воздействие кинофильма кратковременно, через пять лет он устаревает, а через десять становится безнадежно старомодным. Исключением становятся фильмы, в которых сюжетно-кинетическая сторона преодолевается в пользу чисто поэтического — как у Тарковского и Бергмана. Не забуду потрясения от «8½» Феллини лет двадцать пять тому назад. Но спустя годы фильм показался мне уже старым. Этого не произошло с Бергманом и Тарковским, с их поэзией кино, которую трудно выразить...



А. Г. Шнитке
и Ю. П. Любимов
на музыкальном
прогоне оперы
«Пир во время
чумы». Москва,
1989 год.
Из коллекции
Музея музыки

В кино есть вещи, которые я не взялся бы рассказать: «Солярис», «Сталкер», «Андрей Рублёв», «Зеркало». Тарковский изначально содержал то, благодаря чему его называют мистиком. Нечто похожее есть и у Бергмана. Самые высокие достижения кино для меня связаны с этими двумя именами, в их фильмах — огромная сжатая сила при малом количестве текста.

* * *

Интеллектуальная составляющая творчества Альфреда Шнитке, конечно же, в известной мере была проекцией его собственного внутреннего мира, и эта проекция была явственно ощутима на всём протяжении его художественной эволюции. Но вернёмся непосредственно к этапу интенсивных авангардных исканий, то есть в 1960-е годы, чтобы выяснить те специфические черты героя музыки Шнитке, которые были определяющими именно тогда.

Это была натура с ярко выраженной индивидуальностью, и одним из присущих ей качеств была отмеченная выше интеллектуальная составляющая. Стремление к индивидуализации всего и вся повлекло за собой решительный отход от устоявшихся канонов композиторского мышления, их радикальное переосмысление.

Профессиональным критерием для своих сочинений Шнитке избирает жёсткое правило «ни одного стандартного решения». Жажда нестандартности

оборачивалась порой определённой экстравагантностью, что, в частности, выразилось в структурном оформлении и заголовках некоторых произведений (см. два опуса для фортепиано под названиями «Вариации на один аккорд» и «Вариации на одну струну»).

Отмеченная «экстраваганца» была одним из элементов целого комплекса свойств и признаков, суть которых можно с достаточным основанием объединить понятием *тотальная субъективность*. Именно это являлось определяющим качеством. И можно вполне довериться словам композитора, произнесённым позже, в 1976 году, уже на определённой дистанции от 1960-х: «*Меня сейчас совершенно перестала интересовать музыка индивидуально-субъективного выражения, которую я, вероятно, писал до этого времени*».

Субъективность, а нередко и откровенный субъективизм манеры художественного высказывания тех лет — это пафос самовыражения и заметно эгоцентрические склонности, что заявляло о себе в разного рода звуковых изысках и изощрениях, в своевольных «вывертах» фактуры и формы, в характерном интонационном изломе (музыка звучит жёстко, колюче, на «острых углах»).

Суммарно картина типичных образов и состояний выглядела так. Её определяющий вектор был связан с принципом исключительно резких контрастов, с сопоставлением поляризованных сущностей. К примеру, друг другу могли сопутствовать патетика напряжённой мысли, углублённая медитативность и разбитная эксцентрика насмешливо-язвительного гротеска, конструктивно чёткие построения абстрагирующего интеллекта и ирреально-смутные блуждания в глухоте подсознания.

Это было и знаком внутренней дисгармоничности, что подкреплялось фиксацией остропротиворечивых состояний, общего нервно-импульсивного, подчас судорожно-лихорадочного тонуса жизнепроявлений и накалённых, взвинченных эмоций, которые порой могли приобретать оттенок исступлённости.

Вообще многие «дискурсы» музыки Шнитке тех лет представляли на пределе, в экстремальных величинах, когда на передний план выдвигалось нечто особенное, чрезвычайное, из ряда вон выходящее. В подобных «эскападах» легко прочитывалась позиция вызова. Отсюда проистекала соответствующая специфика музыкально-речевого и двигательного выражения — шумно, дерзко, экспансивно, с задиристой бравадой, временами как бы в пику незримому оппоненту, «назло», «поперёк», вплоть до эпатирующих выпадов. Эта фронда могла выливаться и в столь характерные для молодой поры жизни «вздор» и своеволие.

Как видим, облик героя музыки Шнитке 1960-х годов был далеко не однозначен, и многое в ней нелегко согласовать с представлениями о «*музыкально прекрасном*». Тем не менее сквозь авангардную «левизну» чаще всего прослушиваются внутренняя содержательность натуры этого героя, его неординарность и незаурядность. Полная свобода творческого самоизъявления позволила композитору ярко обрисовать образ радикально мыслящей, чувствующей и действующей личности с её максималистскими устремлениями.

Во всей полноте то, о чём сказано выше, предстало в таких произведениях, как **Второй скрипичный концерт** (1966), **Серенада для пяти музыкантов** (1968, другое её обозначение с указанием состава исполнителей — Серенада для скрипки, клавесина, контрабаса, фортепиано и ударных) и **Вторая скрипичная соната** (1968).



В последнем из названных произведений с наибольшей отчётливостью выразилась вызревавшая исподволь внутренняя оппозиция тому случайному, наносному, «зряшному», что неизбежно несла с собой крайне радикальная настроенность. На определённом этапе развёртывания авангардного «действия» этой сонаты возникает строгая хоральная последовательность с мотивом BACH (монограмма¹⁰ Иоганна Себастьяна Баха, состоящая из звуков si^b — la — do — si^b).

Шнитке использовал этот мотив настолько часто, что его можно считать своего рода лейттемой творчества композитора. Она обычно выступала для него олицетворением интеллектуальной дисциплины, подчёркнуто сосредоточенных раздумий над самым важным в жизни. Вот и здесь появление этого мотива представляется как бы попыткой остановить поток неистовства, побуждая вырваться из хаоса исканий, обрести духовную опору.

Однако пока что господствовало иное, и пиком этого иного стала **Первая симфония** (1972). Одновременно она явилась и кульминацией столь значимых для Шнитке данного периода субъективистских склонностей. То и другое выразилось прежде всего в том, что сочинение представляет собой грандиозный непрерывно длящийся эксперимент, пронизанный безудержным азартом проб, нащупывания, опытов во всевозможных направлениях.

Автор проявил здесь исключительную композиторскую изобретательность, открыл для себя огромный арсенал приёмов и выразительных средств, впервые предстал как выдающийся мастер оркестрового письма. Кроме того — в этой творческой «лаборатории» вызревали некоторые плодотворные идеи следующего этапа.

Как правило и в главном творчество Шнитке первого периода было обращено к миру личности — яркой, неординарной и притом артистической. Последнее из названных качеств нагляднее всего проявило себя в инструментальных жанрах, которые в его наследии занимают господствующее место. Выработанная композитором техника инструментального письма отличается сложностью, отточенностью, детализированностью и временами чрезвычайно изощрённой виртуозностью.

Своё самое непосредственное и сильное воплощение у Шнитке личностная проблематика получила в жанре инструментального концерта. Это осуществлялось благодаря рельефному сопоставлению *solo* (или *solì*) массиву оркестровых голосов и ввиду огромной значимости монологических высказываний (характерный момент — некоторые концерты открываются экспозицией солиста, звучащей без оркестра).

Композитор использовал все мыслимые разновидности концертного жанра — сольный концерт, концерт с несколькими солистами и, наконец, *concerto grosso* («большой концерт») с разным исполнительским составом. В общей сложности Шнитке создал свыше двух десятков концертных композиций, и это, несомненно, самая ценная часть его творческого наследия. Что касается *concerto grosso*, Шнитке не первым из современных композиторов обратился к старинному прототипу, но честь подлинного возрождения этого барочного жанра «и числом, и умением» принадлежит именно ему.

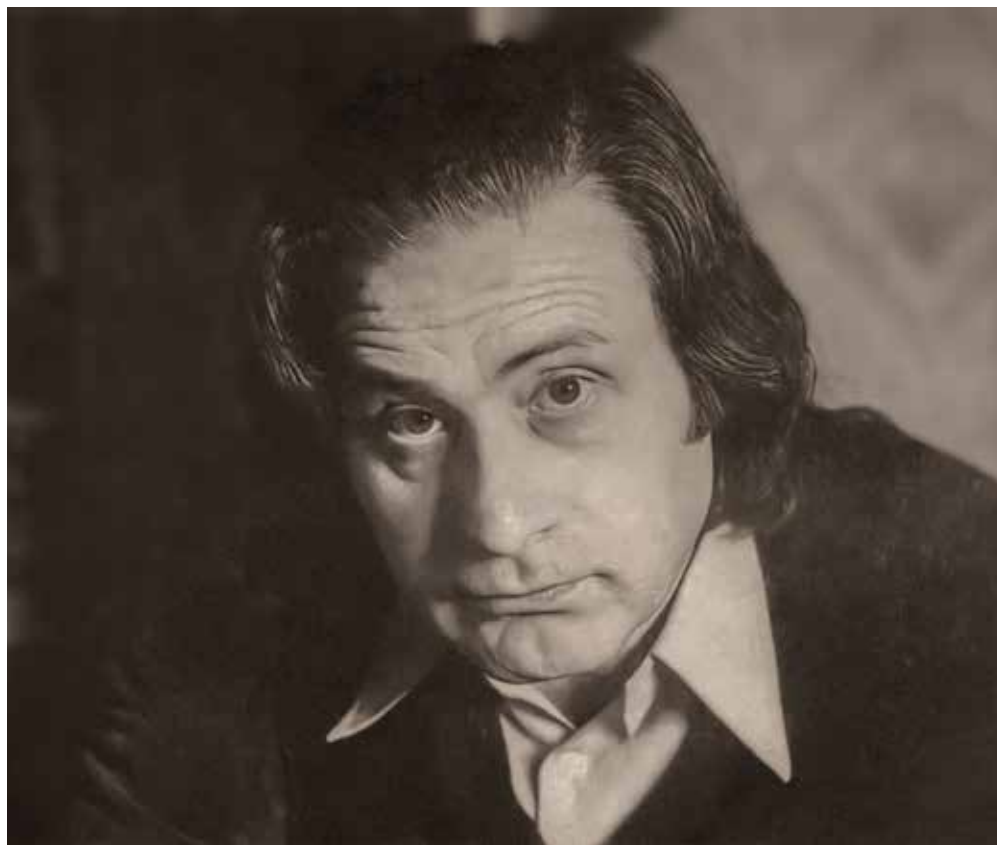
И чрезвычайно важно то, что свои концертные опусы Шнитке создавал в прямом контакте с крупнейшими исполнителями-виртуозами, ведущими концертантами своего времени. Скрипачи Гидон Кремер и Олег Каган, виолончелистка Наталия Гутман, пианист Владимир Крайнев, альтист Юрий Башмет, а несколько позже и знаменитейший Мстислав Ростропович — творческое сотрудничество с ними породило блестящие художественные результаты.

Остаётся выяснить ту жизненную позицию, которая складывалась у Альфреда Шнитке в 1960-е годы и так много определила в его общехудожественной концепции. Нетрудно понять, что параллельно с интенсивнейшими художественными исканиями и во многом через них в его сознании шёл поиск необходимых нравственных опор.

За музыкальным «экстремизмом» авангарда Шнитке стояло стремление освободиться от сковывающих рамок и условностей, в том числе направленное и против господствующей идеологии. В этой фронде, доходившей порой до нигилистического радикализма, без труда угадывались задрапированные в художественные формы идеи диссидентского движения. Косвенно или открыто Шнитке, как и другие представители советского авангарда, выступил в противовес установкам официального режима, который, в свою очередь, избрал тактику «тотального» непризнания композитора.

Поддержкой для него в этих условиях служили круг близких ему по духу музыкантов-исполнителей, неуклонно расширявшаяся слушательская аудитория да ещё группа кинематографистов, охотно приглашавших его писать музыку к фильмам, что обеспечивало хлеб насущный (с 1962 по 1984 год он озвучил более 60 всевозможных лент!).

В одном из своих поздних интервью (1994 год) на высказанное журналистом соображение («Существует мнение, что тоталитаризм в какой-то мере способствует развитию культуры») Шнитке ответил: «Я ненавижу всякое



насилие. Но, вероятно, художника можно сравнить с пружиной. Некоторое давление на него даже необходимо: да, он сжимается под действием внешней среды, но, распрямляясь, творит».

И в том же интервью, касаясь положительных сторон существования в условиях тогдашнего идеологического режима: «Та среда была уникальна. Система давила, но она же и спланировала людей. У нас было несколько десятков друзей, не только музыкантов. Мы были необходимы им, они — нам... Да, власти трепали нам нервы, но люди спасали, поддерживали и наполняли жизнь смыслом».

* * *

Именно так в 1960-е годы вопреки всему и вся Альфред Шнитке неуклонно шёл своим путём, формируя самобытную художественную манеру. И на почве столь актуального для тех лет авангарда он совершил важнейшее для себя открытие — полистилистику (буквально — много стилей), что подразумевает использование в одном произведении стилей, принадлежащих разным эпохам. Шнитке, давший имя этой технике, стал и ведущим мастером в ней как по части интенсивности использования многообразных ресурсов, так и в отношении содержательного наполнения.



Реальная художественная практика последнего времени почти неизбежно требует от автора, обращающегося к разным жанрам, способности переключаться едва ли не на любое стилевое измерение. Особенно это необходимо музыканту, работающему в области кино. И примечательно, что Шнитке как раз от кинематографа и получил исходный импульс для формирования подспудно вызревавшей в его творчестве полистилистической тенденции.

Создавая в 1968 году звуковое оформление к мультипликационной ленте «Стеклянная гармоника» (режиссер А. Хржановский), он столкнулся с поразившим его воображение невероятно пёстрым конгломератом всевозможного художественного материала.

В этом фильме оживает огромное количество персонажей мирового изобразительного искусства: от Леонардо до современных художников — таких, как Эрнст, Магрит, Пророков и многие другие. И когда я увидел весь этот материал ещё не снятым — тут Пинтуриккьо, тут Арчимбольдо, тут Сальвадор Дали — всё это рядом производило очень странное впечатление и казалось несоединимым.

Я не представлял себе, как из этого всего можно создать нечто цельное. Однако режиссеру это удалось. И это навело меня на мысль, что, вероятно, и в музыке подобное калейдоскопическое соединение разностилевых элементов возможно и может дать очень сильный эффект.

И поскольку это было для Шнитке настоящим открытием, проследим за дальнейшим ходом его мыслей.

К соединению элементов разного стиля я уже был где-то внутренне готов и даже знал о том, что такое существует не только в кинематографе, хотя это, конечно же, кинематографическая идея... весь Феллини такой... И в музыке было много подобного, но сам для себя я об этом как-то не думал. И вдруг я это увидел, почувствовал, и сама по себе возникла необходимость, чтобы музыка была настолько же разнообразной, контрастной по стилю. Я понял, что вот эту идею универсальности культуры можно передать в многообразии художественных стилей.

И вот тут как-то всё совпало: и моя готовность к этому, и моё разочарование в несколько стерильном развитии авангардной музыки, которое приводило к искусственному усекновению целых музыкальных жанров, к их уничтожению как «недостойных» — существовала такая пуристская полоса в развитии музыки, и я её со многими пережил.

Так вот, «Стеклянная гармоника», помимо того что оказалась для меня интересной по своей кинематографической сути, явилась для меня ещё важным средством найти выход из той кризисной ситуации, в которой я тогда находился. Вот эту концепцию — столкновение в лоб разных стилей и разных музыкальных времён — я потом многократно варьировал в своих сочинениях.

Шнитке был поразительным, неподражаемым стилистом. Он владел виртуозным мастерством воспроизведения любых пластов музыкальной культуры — от Средневековья и до недавнего прошлого. Но только изредка его

занимала задача стилизации как таковой. Один из первых и наиболее известных примеров такого рода — «Сюита в старинном стиле» (1971). Составленная на основе отдельных эпизодов музыки к фильмам «Похождения зубного врача» и «Спорт, спорт, спорт», она отсылает к трудноразличимому набору моделей итальянской, французской и немецкой инструментальной музыки первой половины XVIII века, преимущественно в варианте рококо, которому соответствуют те или иные «галантные» детали.

Сам Шнитке стремился найти объяснение своей потребности в обращении к старинному искусству фактом позднего прихода к профессии музыканта.

Я не прошёл естественного детского пути постепенной учёбы, и поэтому поступление и обучение в училище было для меня большим скачком. А скачок всегда требует последующего заполнения. Поэтому я считаю, что вся эта игра стилями, все эти стилизации, на которые меня так тянет, — это какая-то попытка восполнить недополученную в детстве по части музыкального образования эрудицию, вернуться в детское восприятие классики.

Это высказывание можно принять только как частичное объяснение, но в них чрезвычайно примечательны последние слова: *детское восприятие классики*. Через «наив» подобных страниц творчества Шнитке отчётливо высвечивалась ностальгия человека второй половины XX века по утраченному естеству и поправленной гуманности.

Основную почву полистилистической ретроспективы составляли для творчества Шнитке три грандиозных исторических пласта — Средневековье, барокко и музыкальная классика эпохи Просвещения.

Самым широким образом апеллируя к средневековому наследию, он более всего выделял в нём григорианский хорал¹¹ и знаменный распев, что в равной степени соответствовало и художественной ценности названных памятников, и устремлениям самого композитора. Соприкасался композитор и с одним из светских источников музыки Средних веков, а именно с мелодикой немецких миннезингеров (хоровой цикл «Миннезанг», 1980).

Как и для большинства других музыкантов XX века, «землей обетованной» для композитора стало барокко в его законченно сложившихся формах, то есть с конца XVII столетия. Надо ли говорить, сколь много значила для нашего соотечественника жанровая модель *concerto grosso*, возрожденная им по образцам Корелли и Генделя. Первый из шести опусов данного жанра особенно показателен, что начинается с обозначения частей: *Preludio (Andante)*, *Toccata (Allegro)*, *Recitativo (Lento)*, *Cadenza*, *Rondo (Agitato)*, *Postludio (Andante)*.



Шнитке с его чутким слухом не мог пройти мимо изысканно аристократической мадригальной¹² культуры, расцвет которой приходится на пограничную полосу Позднего Возрождения и раннего барокко. Этот художественный слой наиболее отчётливо представлен в таких сочинениях, как вокально-инструментальный цикл «**Три мадригала**», написанный на стихи Ф. Танцера (1980), **Мадригал памяти О. Кагана** для скрипки или виолончели solo (1991) и опера «**Джезуальдо**» (1995), посвящённая выдающемуся представителю итальянской мадригальной культуры.

Можно назвать и другие жанровые прототипы, восходящие к эпохе барокко, но более всего и главным образом олицетворял для него эту эпоху Иоганн Себастьян Бах. По воспоминаниям М. Лубоцкого, который был другом композитора, первым исполнителем всех трёх его скрипичных сонат и двух первых скрипичных концертов, Шнитке говорил: «Я думаю, что Бах — это центр. Вся музыка за 2000 лет до Баха — путь к Баху, к центру. И после него 250 лет без него ничего нет. Всё в Бахе — центр».

Из венских классиков ключевой для него фигурой оказался Моцарт — в какой-то степени, возможно, и оттого, что в 1946 году, когда семья отца после глухой российской глубинки временно поселилась в Вене, будущий композитор под впечатлением услышанной там музыки Моцарта впервые ощутил свое призвание.

Аллюзии на стиль классика австрийской музыки возникали в произведениях Шнитке многократно, так что с полным основанием можно говорить о его моцартианстве. Оно простиралось от чистейшей стилизации («**Поздравительное рондо**» для скрипки и фортепиано, 1974) до совершенно гениального сотворчества (II часть **Третьей симфонии**). При этом неизменным модусом сохранялись такие качества, как гармоничность, тонкость, изящество, элегантность и нередко признаки игрового начала, в которое время от времени привносилась нота эстетической изощрённости.

С точки зрения моцартианства, свойственного Альфреду Шнитке, обращает на себя внимание композиция под заголовком «**Moz-Art**» (1975) — изобретённый им словесный кунштюк, обыгрывающий фамилию классика с акцентом на его принадлежности к искусству и на том, что он стал самым олицетворением музыкального искусства — **Art** (позднее эту конструкцию позаимствовали у композитора музыканты из Саратова, давшие подобное название струнному квартету филармонии).

Реже Шнитке испытывал потребность в обращении к стилям XIX века. Но и здесь следует выделить в качестве одного из его «духовных отцов» Вагнера, сурово-торжественные монументы которому Шнитке воздвигал в своих сочинениях неоднократно. Хотя нередко скорее приходится говорить о вполне органичном вагнеро-брукнеровском синтезе — прямым свидетельством тому служит **Вторая симфония** с её подзаголовком «Сан-Флориан» как пометой своего происхождения в результате посещения композитором монастыря с тем же названием, где жил, работал и был похоронен Брукнер.

Своих ближайших предшественников композитор отметил «**Посвящением Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву и Дмитрию Шостаковичу**» (1979), введя в эту шестиручную фортепианную пьесу по одной цитате из каждого — Китайский марш из оперы Стравинского «Соловей», Юмористическое скерцо для четырёх фаготов Прокофьева, польку из балета Шостаковича

«Золотой век», — и отобранный материал предопределил несколько эксцентричное наклонение этого музыкального «реверанса» в адрес высокочтимых мэтров. Среди названных корифеев мирового искусства XX столетия Шнитке дополнительно выделил Стравинского и Шостаковича, сделав это посредством создания в год их смерти небольших музыкальных мемуаров («Канон памяти Игоря Стравинского» — 1971, «Прелюдия памяти Д. Шостаковича» — 1975).

И это понятно, поскольку от первого он наследовал склонность к ничем не стесняемому эксперименту, артистизму и игровой стихии, а также до предела доведенный принцип виртуозного воссоздания всевозможных стилевых моделей, от второго — тяготение к углублённой медитативности, художественному анализу острой жизненной проблематики, развитию линии концептуального симфонизма и многое другое (к примеру, опера «Жизнь с идиотом» обнаруживает явные переключки с сатирическим гротеском оперы «Нос»).

Ещё один момент связан с глубоко укоренившейся в творчестве Шнитке практикой включения в ткань академических сочинений всякого рода натурализаций, то есть прямого проецирования «низких» жанров. Сам композитор относил это к сфере полистилистики и считал, что помимо обогащения круга выразительных средств подобная «интеграция „низкого“ и „высокого“ стилей, „банального“ и „изысканного“» обеспечивает выход в более «широкий музыкальный мир».

В подобном качестве чаще всего выступали бытовые музыкальные жанры, современные по своему генезису и вместе с тем более или менее дистанцированные по времени. Таковы, например, «жестокий романс» II части Concerto grosso № 2 или «сентиментальный вальс» II части Фортепианного квинтета. Такова и «слободская лирика», в которой запечатлелись воспоминания детства и отрочества, проведённого композитором в нашем Заволжье, и в которой слышатся отзвуки то «душещипательного» провинциального романса («охрипший» голос подготовленного рояля в Concerto grosso № 1), то волжских «страданий» (дуэт флейт в финале Третьего скрипичного концерта).

Полистилистика¹³ Шнитке выросла на почве обострённой контрастности, столь свойственной его творчеству (особенно в 1960–1970-е годы). Отсюда и острота стилевых сопоставлений, которые, в свою очередь, до предела усиливают общую конфронтацию образов. В его ранней Первой скрипичной сонате, где композитор впервые использовал мотив ВАСН, содержится и зерно будущих стилевых конфликтов: возвышенной красоте неоклассических звучаний и чаконе в её интонационно усложнённом, серийном истолковании противопоставлена огротескованная материя танцевальных жанров (утрированное выплясывание «Барыни» и ироничный парафраз латиноамериканского шлягера «Кукарача»).

Пятью годами позже в следующей, Второй скрипичной сонате полистилистика уже открыто выступает как эффективнейшее средство обострения внутреннего конфликта: противоборство в сознании и душевной организации индивида двух начал — демонстративно жёсткого, своевольного, «вздорного» (атональность, хроматика, «колючая» диссонантность, ритмическая анархия) и возвышенного, позитивно-идеального, самоуглублённого (неоклассический тональный тематизм с цитатой ВАСН, ясность гармонических кадансов, метрическая уравновешенность).

Такова одна из множества функций, которые обрела в творчестве Шнитке полистилистика. О других будет сказано позже. А пока, подводя «предварительные итоги», можно утверждать следующее: практически всё основное в творчестве этого композитора принципиально и насквозь полистилистично.

Для него более чем для какого-либо другого современного автора свойственно «много стилей» и их непрерывное взаимодействие. Исключительно широк диапазон его стилистических ассимиляций от древнейших песнопений до звуковых технологий авангарда первой и второй волн, от высокой классики до музыкального просторечья плюс собственный «авангард» и собственная классичность.

Этот стилевой плюрализм служил в конечном счёте целям создания многомерной картины мира в его прошлом, настоящем и будущем. Сам композитор видел в полистилистике в высшей степени «убедительное музыкальное средство для философского обоснования „связи времён“».

Разработанная им всеобъемлющая шкала стилевых модусов позволила со всей очевидностью установить эту «связь времён» и во всей полноте реализовать присущее художественному мышлению второй половины XX века обоstrённое чувство исторической памяти. Возможно, именно в этом и состояло главное творческое завоевание Альфреда Шнитке.

* * *

До сих пор речь шла преимущественно о творческих исканиях раннего Шнитке, Шнитке 1960-х и начала 1970-х годов. Эти искания в качестве одного из важнейших результатов привели его к открытию полистилистики, но отнюдь не закончились и продолжались впоследствии вплоть до самых последних сочинений. В их числе можно назвать, к примеру, оперу «Жизнь с идиотом» (1992), Квартет для ударных инструментов (1994) и «Пять фрагментов по картинам Босха» для тенора и инструментального ансамбля (1994).

И всё-таки после Первой симфонии (1972), давшей невероятный по своей силе разряд авангардных дерзаний, бум экспериментальности заметно схлынул. Стремление к отходу от крайностей авангарда начало вызревать ещё тогда, когда Шнитке был для всех его правоверным адептом, рьяно чтившим все соответствующие догматы и установления. Примерно к 1965 году, после написания двух особенно строго рассчитанных сериальных опусов¹⁴ («Музыка для камерного оркестра» и «Музыка для фортепиано и камерного оркестра»), к нему пришли внутренние сомнения.

В то время мне показалось, что с этой техникой что-то неблагоприятно: претензии людей, создавших её, достигали такого предела, что можно было подумать, будто бы это та техника, которая гарантирует сама по себе какое-то качество, то есть, если всё, согласно её правилам, очень точно рассчитать, то качество будет идеальное. Я, когда сочинял эти произведения, исходил из подобных представлений о серийной технике, но, написав их, почувствовал некоторое неудобство — мне показалось, что я написал некий новый, усложнённый вид халтуры.

Конечно, если исходить в сочинении только из расчёта, то можно подменить настоящую творческую работу, связанную с неясностями, с мучениями, с непониманием того, как идти дальше, и с нахождением истинных решений — эту работу можно сделать вычислительной и поверхностной деятельностью рассудка; то есть, можно сидеть по десять, двенадцать часов в день за столом, тщательно подгонять друг к другу транспозиции серий, рассчитывать фактуру, тембры и всё остальное и этим довольствоваться, полагая, что это и есть сочинение музыки, но, по-моему, это безусловное уклонение от той главной ответственности, которая лежит на композиторе.

Со временем, продолжая интенсивные многочисленные пробы в экспериментальных техниках, Шнитке всё больше утверждался в своих сомнениях, особенно в отношении того, что можно назвать «авангардом авангарда». Речь идёт о сериализме, в котором всё подчинено жёсткому расчёту.

Меня перестало удовлетворять то, что я — скажу прямо — вычислял в музыке. Вся эта серийная музыка у многих авторов мне кажется всё-таки своего рода обманом. Ну, например, «Структуры» Булеза. Что это — загадка без разгадки? Что это — искусственный язык, подчинённый строжайшей рациональной регламентации, но как бы совсем внесемантический (а музыка всё-таки свою семантику имеет, хотя и несюжетную)?.. Я увидел в этом очень большую опасность для себя и решил, что лучше потеряю в престиже, в «современности», в чём угодно, но не буду дальше писать эту музыку. И в дальнейшем я пытался — если и ставил себе точные задачи пользоваться вычисленными ритмами или сериями — всё-таки их музыкально интонировать про себя. Я всё-таки писал музыку, которую слышу, а не ту, которая по серийным законам вычислялась на бумаге.

И как бы в противовес тотальному расчёту всё более осознавалась значимость и необходимость случайного, не связанного с вычислениями. Позже композитор скажет: «В последние годы я стал меньше опираться в работе на рассчитанное и точно сделанное, и больше — на как бы произвольное, вроде бы расчётам не поддающееся».

Ему, чья судьба так часто была сопряжена с прихотливой игрой случая, о чём уже говорилось, нетрудно было прийти к мудрым умозаключениям по поводу роли непредсказуемого и непредвиденного как в творчестве, так и в самой жизни. И умозаключения эти подводили в том числе к выводу о том, что закономерности вырастают из комбинаций случайностей.

Все случайные, даже абсурдные явления, возникающие в процессе сочинения, я принимаю. Потому что, если они возникли где-то подсознательно, значит, в них была потребность, значит, они нужны, хотя в рациональный расчёт и не входят...

Всё воспринимаемое нами как случайное — по сути дела неслучайное, это содержание жизни. Для сознания важнее небольшая часть логических обозначений, ярлыки. Оно думает, что этим всё объяснимо. А на деле — нет. Потому что всё, что любой человек делает, превосходит то, что он себе может представить.

Я считаю, что каждое действие, каждое слово связано со всем, что в мире сейчас происходит. Каждый шаг, каждое движение пальца — всё это бесконечная связь. И как бы ты ни поступил, ты следуешь одной из этих многочисленных связей, совершенно не осознаваемой взаимосвязи всего. И эта взаимосвязь — не окончательная. В том-то и странность её, что она имеет миллиарды вариантов, равноправно обоснованных».

Весь ход подобных размышлений постепенно подводил Альфреда Шнитке к решению о необходимости перемены «курса». Охлаждение к чисто экспериментальным установкам своего прежнего творчества всё отчётливее мотивировалось художественными потребностями: «Я искал тот личный центр, откуда я смогу, оставаясь самим собой, писать музыку живую и жизнеспособную, а не бескрыло-авангардную».

В конечном счёте это обрело качество твёрдой убеждённости в своей правоте. А. Ивашкин, с которым композитор был в доверительных отношениях, вспоминает знаменательный момент, когда в конце 1970-х годов, показывая ему партитуру Третьего скрипичного концерта, Шнитке бросил реплику: «С авангардом покончено».

Реплика эта очень показательна с точки зрения решительной творческой переориентации, но доверять ей можно только наполовину. На деле Шнитке вовсе не отказался напрочь от новейших звуковых ресурсов и только что изобретённых технических приёмов. Суть состояла в обретении некой «золотой середины», а именно — в органичном сочетании авангардного и совсем «неавангардного», идущего главным образом от накопленных исторических традиций и широко распространённых форм многоликого музыкального обихода.

Итак, к середине 1970-х годов в художественных исканиях Альфреда Шнитке произошёл кардинальный поворот. Его музыкальная лексика становится более «коммуникабельной», общительной, доступной. Композитор обращается теперь не только к интеллектуальной элите, но и к широкой аудитории, нередко разговаривая с ней «от сердца к сердцу».

Начинался центральный период творчества, и его «звёздные часы» открывались такими произведениями, как Реквием (1975), Фортепианный квинтет (1976), *Concerto grosso* № 1 (1977), Третий скрипичный концерт (1978), Концерт для фортепиано и струнных и Вторая симфония (обе партитуры — 1979).

Фортепианный квинтет назван в этом ряду вторым, однако отсчёт центрального периода творчества следует начинать именно с него. 1976-й — это год окончания, а к работе над произведением композитор приступил в 1972-м, сразу после смерти матери, памяти которой оно посвящено.

Столь длительный срок написания — прямое свидетельство того, что путь к «звёздам» пролегал через «тернии» и был очень трудным, противоречивым. По признанию самого автора, создавал он это сочинение мучительно, буквально такт за тактом («Я как бы учился ходить от ноты к ноте»), в чём воочию запечатлелся процесс нащупывания новых художественных критериев, происходивший перелом в творческом методе композитора.

I часть в своём основном варианте была написана в том же 1972 году. Затем возникали бесконечные варианты продолжения, которого я не мог никак найти. Все продолжения, которые делались по привычке — конструктивным образом, — начинали мне казаться фальшивыми, неподходящими, и я опять возвращался к началу.

Таким образом, я «протоптался» три года. И лишь осенью 1975 года было найдено продолжение Квинтета. Вдруг стало понятно, что всё дальнейшее развитие должно строиться на чисто интонационной основе — так, как это было в I части.

Р. Щедрин, который среди сочинений Шнитке всегда выделял Фортепианный квинтет, справедливо акцентирует переломный характер этого произведения: «Фортепианный квинтет представляется мне вообще рубежным его опусом — для меня именно эта партитура знаменует превращение композитора, движимого исканиями и самосомнениями, в зрелого мастера. Для меня с Фортепианного квинтета начинается новый отсчёт развития художника».

Теперь самое время уточнить очень важную деталь: этот перелом незримо подготавливался на всём протяжении предыдущего периода. Дело в том, что параллельно с «эксклюзивными» авангардными опытами у Шнитке всё чаще (особенно к началу 1970-х годов) появляются подчёркнуто непритязательные «простенькие» вещи.

Об одной из них уже говорилось — то была «Сюита в старинном стиле» (1972). А годом раньше из-под пера композитора вышли «Шесть пьес» для фортепиано (1971), уже сами названия четырех из которых — «Наигрыш», «В горах», «Кукушка и дятел», «Напев» — лишены малейших претензий на «многозначительность». Понятно, что создавались они для детей, о чём свидетельствует и их сверхлаконизм (первые три миниатюры звучат всего по полминуты), но важно то, что при желании композитор мог писать очень просто, обаятельно и при этом отнюдь не утрачивая «собственного лица».

Но главным и наиболее долговременно действующим стимулом процесса «опрощения» было то, что начиная с 1962 года Шнитке непрерывно и с чрезвычайной интенсивностью работал в кино, озвучив к середине 1970-х около сорока (!) фильмов.

Мы помним, каким «катализатором» стал кинематограф в его выходе к полистилистике. И точно так же столь плотный контакт с киномузыкой неизбежно способствовал накоплению «практики демократизма». Притом не будем забывать, что для адекватной деятельности в кино нужно изначально располагать генами демократизма, иначе Шнитке вряд ли так «прижился» бы в этой сфере искусства и вряд ли стал бы столь желанным партнёром для целого ряда выдающихся режиссёров, наперебой приглашавших его к сотрудничеству.

Жизнь сложилась так, что в течение примерно семнадцати лет я работал в кино гораздо больше и чаще, чем бы это следовало, и вовсе не только в тех фильмах, которые мне были интересны. Жалуясь на избытки собственной кинопродукции, я имею в виду не всех и не всё, а те вынужденные практически обстоятельства случаи моей работы, когда мне приходилось делать абсурдную дрянь.

А. Г. Шнитке
в домашней
обстановке.
Москва, 1980-е.
Из коллекции
Музея музыки



Под «практическими обстоятельствами» композитор имел в виду то, что весь основной отрезок его жизни (вплоть до середины 1980-х годов) основным источником житейского существования для него служила работа в кино.

Он участвовал в создании более чем 60 фильмов, в числе которых четырёхсерийная лента «Вызываем огонь на себя», «Похождения зубного врача», «Комиссар», «Шестое июля», «Вальс», «Спорт, спорт, спорт», «Дядя Ваня», «Чайка», «Ты и я», «Горячий снег», двухсерийные фильмы «Мир сегодня» («И всё-таки я верю») и «Агония», «Осень», «Сказ о том, как царь Пётр арапа женил», «Восхождение», «Отец Сергей», трёхсерийная картина «Маленькие трагедии», двухсерийный «Экипаж», «Сказка странствий» (перечисление сделано по хронологии).

В истории киноискусства сделанное Альфредом Шнитке составило важный, ценнейший этап. Он вводил музыку в драматургию фильма очень корректно, безусловно признавая, что экранное изображение и слово имеют в кино приоритетное значение. Однако в нужный момент композитор включал самые эффективные средства воздействия, умножая впечатление от визуально-литературного плана или высвечивая подтекст происходящего.

Старший коллега композитора Р. Леденёв писал: «Недаром Шнитке был так ценен и любим кинематографистами. Он умел „помочь“ экрану, умел подхватить и усилить впечатление от происходящего на нём (и „за ним“), сделать его более выразительным благодаря тембровым и стилистически точным находкам».

Чтобы не быть голословным, стоит обратиться к нескольким разноплановым примерам этого умения.

Разумеется, как всеведущий знаток любых анналов мирового музыкального наследия, Шнитке при необходимости «эксплуатировал» свой дар стилизации. Один из многочисленных образцов — превосходное уподобление галантной старине в гавоте из сцены на балу в фильме **«Сказ про то, как царь Пётр арапа женил»**.

Присущий музыке Шнитке артистизм совершенно неожиданную проекцию получил в эпизоде импровизации поэта из **«Маленьких трагедий»**: привлекая эффекты студийной записи, композитор извлекает из гитары совершенно феерическое, почти фантастическое звучание, которое разрастается до циклопического громоподобия, выводя в поистине мистическое измерение высшего творческого озарения.

Кульминация фильма **«Восхождение»** построена как бессловесная сцена: только изображение и музыка. Основой изображения становится немой диалог двух лиц — Сотникова и мальчика в будёновке. Музыка представляет собой сонорно-шумовой поток, который длительное время неумолимо нарастает и почти мгновенно сворачивается после свершившейся казни, улетающая в космических далях. Так создаётся обобщённый образ фатального исхода земной жизни.

Разговор Михаила Астрова (Сергей Бондарчук) и Елены Серебряковой (Ирина Мирошниченко) в **«Дяде Ване»** идёт на проникновенно-лирическом звуковом фоне. Внешне музыка носит несколько отстранённый характер — это резонирует с состоянием определённой дистанцированности персонажей. Но внимательно вслушиваясь, осознаёшь, что это музыка глубин сердца, тайников души. И эта её глубинность передаёт щемящее внутреннее чувство

ностальгии о несбывшемся, о несложившейся судьбе, о невозможности сближения двух по-разному хороших людей.

Подтекст совершенно иного рода находим в сцене Кровавого воскресенья из «Агонии». Квазидокументальные кадры (народная манифестация, появление войск, расстрел) сопровождаются нарочито примитивным вальсовым ритмом. Сохранена только выстукивающая фактура «без музыки» как таковой. И эта оголённо циничная фактура, крещендирующая до невыносимого грохота, создающая парадоксально-абсурдистский контраст с визуальным рядом, порождает впечатление патологического бреда от происходящего на экране, укрепляя в мысли о совершающемся на наших глазах вопиющем преступлении.

При всей обременительности и порой каторжности труда в кинематографе Шнитке извлекал из него немалую пользу для своего профессионального мастерства. Работая в этой сфере, композитор учился точности смыслового посыла, умению создавать яркий и острый звуковой рельеф. К тому же он нередко использовал наработанный прикладной материал в «высоких» жанрах, преобразуя его в соответствии с теми или иными художественными задачами.

С самого начала работа в некоторых фильмах была для меня лабораторией: сегодня я написал что-то, завтра я это услышал в оркестре, мне не понравилось, я тут же изменил, но проверил приём, оркестровую фактуру или ещё что-нибудь. В этом смысле кино мне много дало.

Кроме того, само обращение к низменному материалу, которое кино неизбежно диктует (не помню, какое количество духовых маршей, тупых вальсов, побегов, расстрелов, пейзажей я написал), может быть композитору полезно. Я могу ту или иную тему перенести в другое сочинение, и она в контрасте с иным материалом заиграет по-новому.

Скажем, в Concerto grosso № 1 у меня есть танго. Это танго взято из кинофильма „Агония“ (о Распутине). В фильме это модный танец того времени. Я его оттуда извлёк и попытался благодаря контрастному контексту и иному развитию, чем в фильме, придать ему другой смысл.

К приведённому композитором примеру можно добавить очень и очень многое. К тому же это была «миграция» музыкального материала не только из фильмов в академические жанры, но и в обратном направлении. Надо ли говорить, что подобные взаимопересекающиеся по разным линиям «маршруты» и система «сообщающихся сосудов», в том числе включающая в себя «обращение к низменному материалу», обеспечивали возможность естественного «приземления» на почву интенсивно культивируемого демократического искусства.

Эту возможность Альфреду Шнитке во многом дала пройденная им «школа кино». И именно отсюда последовал творческий импульс, принёсший композитору озарение не менее важное, чем в случае с полистилистикой.

В течение нескольких лет я чувствовал внутреннее побуждение писать музыку для театра и кино. Сначала мне это доставляло удовольствие, потом начало тяготить, затем меня осенило: задача моей жизни — это преодоление разрыва между «Е» (Ernst — серьёзная музыка) и «U» (Unterhaltung — развлекательная музыка).

Мне мерещится утопия единого стиля, где фрагменты Е и U представляются не шуточными вкраплениями, а элементами **многообразной музыкальной реальности** — будь то джаз, поп, рок или серия.

* * *

«Многообразная музыкальная реальность» — этот постулат наилучшим образом очерчивает суть коренного реформирования музыкального языка, которое происходило в творческом сознании Альфреда Шнитке с середины 1970-х годов. Композитор нашёл определение и самому музыкальному языку, каким он виделся ему в идеале, — «универсальный музыкальный язык».

Я понял, что какая-то ненормальность коренится в самом разрыве, который есть в современном музыкальном языке, в пропасти между лабораторной «вершиной» и коммерческим «дном». Необходимо — не только мне, исходя из моей личной ситуации, но в принципе — этот разрыв преодолеть. Музыкальный язык должен быть единым, каким он был всегда, он должен быть универсальным. У него может быть крен в ту или иную сторону, но не может быть двух музыкальных языков. Развитие же музыкального авангарда приводило именно к сознательному разрыву и нахождению иного, элитарного языка.

И я стал искать **универсальный музыкальный язык** — в музыкальном плане моя эволюция выглядела именно так.

В стремлении к созданию универсального музыкального языка одну из важнейших эстетических опор Шнитке уже имел под рукой — конечно же, это была открытая им полистилистика.

Прорыв к полистилистике обусловлен свойственной развитию европейской музыки тенденцией к расширению музыкального пространства. При всех сложностях и возможных опасностях полистилистики уже сейчас очевидны её достоинства: расширение круга выразительных средств, возможность интеграции «низкого» и «высокого» стиля, «банального» и «изысканного» — то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля».

Отталкиваясь от уже изведенного, композитор заново переосмысливает для себя само понятие полистилистики. Цепь его рассуждений всё в той же середине 1970-х годов была такова. Достаточно категорично обозначив свою «неудовлетворённость всеми видами техники современной музыки», он добавляет: «Я хотел бы найти какую-то новую для себя логику — не рациональную, не конструктивистскую, как сериальная, а логику, обобщающую всё известное».

При этом подчёркивается, что искомое новое «должно содержать всё, что уже известно мне» и очень желательно, чтобы оно «было бы пластичным и было бы полистилистикой не в том смысле, что тут рядом стоят разные стили, а где бы элементы разных техник и разных стилей пластично объединялись».



Так интуиция и напряжённейшая работа мысли привели к окончательно выношенной формуле-истине: «Нет никакого музыкального материала, который бы не заслуживал своего воплощения. Сама по себе жизнь, всё, что нас окружает, настолько пестро, что мы будем более честны, если попытаемся всё это отразить».

О том, что в отношении творчества Шнитке это действительно истина, свидетельствуют аналогичные высказывания исследователей его музыки. Приведём один из таких сторонних взглядов: «В его сочинениях порой нарочито неразведёнными оказываются своё и чужое „слово“, прошлое и настоящее, архисложное и наипростейшее. Музыка Шнитке стала стилистически многомерной» (Е. Долинская).

* * *

Стремление к воссозданию «многообразной музыкальной реальности», о которой только что шла речь, сопровождалось в ходе перестройки творческого мышления композитора действием ряда других, не менее существенных тенденций.

Одна из них состояла в том, чтобы добиться оптимально сбалансированного соотношения субъективного и объективного, их органичного синтеза, и в том, чтобы синтез этот был обращён к общезначимой проблематике, то есть наполнен таким содержанием, которое затрагивает и волнует многих.

Это, в свою очередь, требовало широкого обращения к испытанным средствам художественного воздействия. Отходя от авангардного радикализма, композитор всемерно усиливает значимость мелодического начала и достаточно ясного гармонического языка с соответствующей ролью отчётливых тональных опор.

Вместе с тональностью первостепенную важность для музыки Шнитке приобретает интонационность. Движение к ней начиналось у него ещё в недрах додекафонно-серийного периода, когда зарождалось внутреннее противление в отношении жёстко детерминированных приёмов композиторского письма¹⁵. Уже тогда им предпринимались попытки поиска «нерегламентированной техники», в том числе на пути «чистого интонирования», и это постепенно привело к тому, что живая, осмысленная интонация заняла центральное место в его художественной системе.

То, что сам Шнитке называл «интонационной основой», с наибольшей осязаемостью преломилось в создании рельефных, чрезвычайно выразительных, подчас подчёркнуто красивых мелодий. Чаще всего они отличаются у него краткостью, «формульностью», но как ни парадоксально, именно ввиду этого их лаконизма (наподобие сжатой пружины) воздействие на слушателя становится ещё более неотразимым.

Такой мелодизм и такая интонационность, часто непосредственно идущие от разговорной речи и напоённые токами души, стали ярким выражением совершившегося в творчестве Шнитке поворота к человеку — не с элитарными наклонностями, как бы члену некой «масонской ложи», а представляющему всевозможные слои людского сообщества.

Музыка композитора обретает черты общительности, особую доверительность тона, так что симптоматичным и обоснованным представляется появление

в те годы посвященной творчеству Шнитке статьи М. Прицкера «Поиски путей к сердцу слушателя». Сказанное означало адресованность этого творчества широкой аудитории и его несомненно демократическую направленность.

По каким же линиям шла демократизация художественного языка и каковы были ресурсы искомой коммуникабельности? Отметим самые сильнодействующие средства, которые Шнитке начал использовать на данном этапе.

Начнём с того, что теперь он широко обращался к ресурсам открытой экспрессии — тому, что не может не захватить любого слушателя. Для воспроизведения остроэкспрессивного душевного состояния композитор стал вводить особые приёмы, дающие эффект своеобразного «физиологизма души».

Очень характерно начало **Третьего скрипичного концерта** (1978), где *solo* звучит как доведённая до мучительного спазма взволнованная исповедь, где горестная речитация жалобного взывания (то, что мы определяем итальянским словом *lamentoso*) передана сильнейшей болезненной вибрацией звучащего тона, буквально плачущей трелью, и всё это дополнительно подчёркнуто фактурной «оголённостью» — скрипка звучит одна, без оркестрового сопровождения.

Другой вариант физиологического обнажения болевых ощущений композитор широко разрабатывал в камерном ансамбле с участием струнных, которые в случае диссонирующего трения смежных полутонов и четвертитонов рождают впечатление свербящего зуда. Инструменты звучат словно расстроенные, и это с осязаемой очевидностью раскрывает трагически воспринимаемую дисгармонию жизнеощущения.

С исчерпывающей полнотой данное качество представлено в **Фортепианном квинтете** (1976), где отмеченный приём дополняется скольжением звуков, «ползущих» по микрохроматической шкале, и «жужжанием» струнных, напоминающим пчелиный рой. Применение этих средств «психологического физиологизма» позволяет композитору погрузиться в «нутро» души, воссоздать чуткую гамму её «шорохов» и подчеркнуть исключительную напряжённость её состояния.

Продолжая обсуждение тех ресурсов демократизма и коммуникабельности, к которым Альфред Шнитке стал обращаться с середины 1970-х годов вполне осознанно и весьма широко, находим, что теперь с высот исключительности, с высот интеллектуального существования он нередко опускается на бренную земную почву и не чуждается привнесения в свою образную палитру *сентиментальных штрихов*.

Примечательно, что как-то на вопрос об отношении к сфере сентиментального композитор откровенно признался: «Я к ней склонен в восприятии и, возможно, склонен выражать её на разных уровнях и в музыке». Не будем забывать, что слово *сентиментальный* означает не только чувствительный, но и чувствующий. И для его творчества именно второе было определяющим, остро ощущаемым и многообразно претворяемым.

Но пока что обратимся к сентиментальному как к чувствительному и к несколько сомнительному с точки зрения строгого вкуса. Выход на него осуществлялся чаще всего через обращение к тем музыкальным жанрам, которые бытуют в самом широком обиходе. Однако то был отнюдь не «голый», прямолинейный сентиментализм и не заведомое опрощение, поскольку на первичный, бытовой слой образности обязательно накладывалось идущее от сложного внутреннего мира привычного героя музыки Шнитке, то есть

от интеллектуальной личности. Для пояснения ещё раз вернёмся к недавно упоминаемым произведениям — Фортепианному квинтету и Третьему скрипичному концерту.

Как помним, **Фортепианный квинтет** — это как раз то произведение, создавая которое мучительно и долго, композитор шаг за шагом шёл от «авангарда» ранних произведений к своему зрелому стилю. В его II части на поверхности перед нами просто «вальс» (отмечено ремаркой *In tempo di valse*), откровенно сентиментальный, с глубокой нежностью поверяющий трогательные и хрупкие воспоминания о давно прошедшем, о том «добром старом времени», каким грезятся иногда детские годы.

Посвящение матери здесь особенно очевидно. Сестра Альфреда вспоминала: «Часто мама напевала вальсы Штрауса. Вальс был её любимым танцем. И почему-то очень чётко запомнилось мне, как мама поёт „Тихо вокруг, лишь сопки покрыты мглой“» (речь идёт о вальсе «На сопках Маньчжурии», который когда-то был очень популярен в российском провинциальном обиходе).

Итак, внешне очень незатейливый, милый, чувствительный «вальс». Однако, оказывается, его мелодический контур построен на мотиве ВАСН, что сразу же придаёт ему особую одухотворённость. И всё время происходит отступление от трёхдольной метрики, возникает томительное замирание ритма, так что сильнейшие агогические колебания делают эту музыку подобием «прерванной серенады».

Но ещё важнее другое: Шнитке особым образом использует нетемперированную природу¹⁶ струнных инструментов, причём не только в виде микрохроматических «оползаний» мелодики, но и в виде трения смежных четвертитонов, что создаёт тот самый «физиологизм души», о котором говорилось выше. Кроме того, звуковая ткань периодически насыщается густой вязью контрапунктов¹⁷, вследствие чего первичный слой образности оплетается наслоениями рефлексий и «свербящей» ностальгии. Так «бытовой жанр» перерастает в сложную психологическую поэму.

Примечательную иллюстрацию трактовки «сентиментов» находим в финале **Третьего скрипичного концерта**. В мелодии дуэта флейт претворено то, что можно было услышать когда-то в жанре волжских «страданий». Имеется в виду особый песенный жанр былых времён — так на вечерних посиделках пели о том, что наболело на сердце, причём пели не без «сладкой слезы», как бы в полузабытьи (жанр этот получил распространение и в некоторых других регионах России, один из его замечательных образцов — воронежская песня «Летят утки»).

Напев, созданный композитором в согласии с названной традицией, очень прост и вместе с тем удивительно притягателен в своей задушевной меланхоличности, от него веет духом полей, просторов и малых русских городов. И это, конечно же, не Энгельс как населённый пункт с немецким «акцентом», а Покровская слобода. Кстати, «пение» флейт поддержано здесь звучанием кларнетов, что усиливает меланхолическую окрашенность.

Говоря о притягательности рассматриваемого песенного образа, следует учитывать свойственную манере Шнитке его насыщение дополняющими интонационно-смысловыми «обертонами»¹⁸. Он облагорожен реминисценциями из музыкальной классики (в частности, «золотой ход»¹⁹ напоминает о Бетховене) и претворён чисто по-малеровски, с непрерывным колебанием

ладовой светотени (C-dur — c-moll). И на эту психологически усложнённую линию нанизывается фигурационная вязь слегка постанывающих интонаций солирующей скрипки.

Сопряжение этих двух планов можно прочесть так: тоска по обычной человеческой жизни с её безыскусными заботами и радостями, жизни без того перенапряжения, которым было наполнено духовное существование интеллектуала 1960–1970-х годов. А ещё прослушивается здесь и сугубо личное — ностальгия автора по далёким годам детства, что протекало в заволжском захолустье (уже говорилось о том, что Шнитке вспоминал город своего детства как город маленьких домиков и сараев, и эта «слободская ностальгия» посещала его музыку не раз).

* * *

Начиная с середины 1970-х годов не пренебрегал композитор и возможностями *мелодраматизма* (это одно из самых сильнодействующих и весьма рискованных художественных средств), но опять-таки обогащая его глубинным подтекстом. Чрезвычайно любопытно в данном отношении сопоставить II часть его **Concerto grosso № 2** (1982) с популярнейшим романсом из музыки Г. Свиридова к пушкинской «Метели».

Если Свиридов подаёт приметы так называемого жестокого романса в поэтизации, но с точки зрения жанра как бы «один к одному», Шнитке ставит перед собой «сверхзадачу». Казалось бы, он вводит интонационный абрис данного жанра с ещё большей откровенностью, и трудно представить себе что-либо более чувствительное, «душещипательное».

Композитор, что называется, «играет на сердечных струнах», и более того — в приближении к кульминации начинает даже «рвать струны», однако прибегает к мелодраматическому нажиму, чтобы развернуть подлинно трагическую поэму: от первоначальных «сладостных слёз» солирующего дуэта скрипки и виолончели через интонационные «придыхания» и нервные сбои ритма (в гулких синкопах басовой линии как бы имитируется тяжёлое биение сердца, его аритмия) до открыто страдальческого излияния горечи и терзающей душевной боли.

Выстроена эта драматургия настолько впечатляюще, что правомерны ассоциации даже с мотивом «крестного пути»: неимоверно затруднённый шаг, как бы сгибаясь под грузом казнящей ноши. Так что авторское указание *Pesante* (тяжело, грузно) приходится воспринимать здесь и в переносном, и в буквальном смысле слова, в некой двоякой психофизической плоскости.

И, наконец, вошла со временем в творчество Шнитке стихия *банального, тривиального*. Постоянно ощущаются две ипостаси отношения композитора к ней: почти брезгливость и в то же время понимание того, что это — «почва» жизни и есть в ней своя неотразимая сила.

Пожалуй, самое сильное выражение подобная амбивалентность получила во II части **Концерта для альта с оркестром** (1985). Его лирическим центром и подлинным откровением становится «серенада» солиста, звучащая под аккомпанемент оркестра, трактуемого в качестве «большой гитары» (так когда-то говорили об оркестре итальянской оперы времён Беллини и Доницетти).

Используется интонационный материал с явным привкусом банальности, подчас даже с вульгарным налётом (когда звучит подголосок тромбона, возникает отчётливо ресторанный душок). И композитор не скрывает этого, иронизируя над прямой выразительностью мелодизма (о его собственном отношении к данному эпизоду говорит брошенная им реплика «невыносимая красивость»).

Но одновременно Шнитке как бы утверждает, что за всем этим скрывается некая важная жизненная сущность — вот откуда такая притягательность и такое манящее естество звуковой ткани. И он всячески поэтизирует, изобретательнейшим образом расцвечивает её, в том числе обволакивая линию альты вязью контрапунктов целого ряда других инструментов (арфа, флейта, кларнет, виолончель, фортепиано, флексатон и т. д.).

Всего-навсего семизвучная каденционная фраза, которая нескончаемо повторяется, скользя из тона в тон, — но сколько в её развёртывании дьявольской искусности и дьявольского искуса, сколько чувственного упоения, сколько жизненных соков в этом медоточивом пении сирен, доводящем сладкое забытьё до опьяняющего дурмана.

Рассмотренные выше проявления сентиментального, мелодраматического и даже повышенно экспрессивного во многом так или иначе подпадают под эгиду банального. Банальное — одна из часто употребляемых лексем Альфреда Шнитке (Иосиф Бродский предпочитал более короткое — *банал*), и это не случайно. Он был выдающимся мастером претворения банального и, можно сказать, его поэтом. Одна из причин подобного тяготения к «баналу» уже обсуждалась — оно вытекало из стремления к демократизации музыкального языка, из желания «достучаться» до широкого слушателя. На этот счёт Владимир Набоков в рассказе «Порт» проницательно заметил: «Чем банальней музыка, тем ближе она сердцу».

Порой кажется, что композитор расставляет своего рода «приманки», как бы играет «в поддавки», балансируя на грани вкуса. Но как правило, происходит это в контексте самых серьёзных художественных задач, в связи с чем уместно привести тонкое наблюдение художника Владимира Янкилевского.

Шнитке, обладая глубинным пониманием жизни человеческой, обладает ещё удивительной способностью придавать этому актуальную фактуру. Это даёт соединительный мостик, эмоциональный канал, через который люди, не очень понимающие и, может быть, не очень готовые воспринять всю глубинную часть этого айсберга, приходят к пониманию, и многое для них становится более доходчивым. Иногда они обманываются, воспринимают только этот канал и думают, что всё поняли. Я знаю, что прежде всего воздействует этот слой актуальной фактуры, но это не страшно для Альфреда, поскольку у него за поверхностным слоем лежит ещё очень глубокий слой вечности.

Среди многочисленных примеров взаимодействия глубинного и легко доступного в музыке Шнитке — **Третий струнный квартет** (1983). К слову, из четырёх струнных квартетов композитора этот, пожалуй, наиболее сложившийся. В эволюции от первого из них (1966) без труда улавливается нарастающая содержательность и всё бо́льшая роль «говорящих» интонаций, а с ними прогрессия всё большей осмысленности и общительности.

Среди достоинств данного сочинения, помимо концертности, вообще нередко свойственной инструментализму Шнитке, — густая, насыщенная, поистине оркестральная звучность, которую он в необходимых случаях извлекает из камерного ансамбля смычковых.

Это мастерство инструментального письма, фактурная изобретательность, а также использование специфических тембровых эффектов и приёмов звукоизвлечения (начиная с *sul panticello*) нацелены в данном случае на раскрытие сложных процессов внутренней жизни индивида. Спонтанно текущий поток разнопланового состояния (близко к эстетике «потока сознания» в литературе) с его резкими перепадами и сопоставлениями крайностей выстроен в поляризации напряжённейшей патетики мучительных раздумий, осмысления, рефлексии и магии потаённого, мистически иррационального, трансцендентного.

И, как это характерно для зрелого стиля Шнитке, складывается органичный синтез жёстко авангардного (игра звуковых пучков, «синусоид» и полумумовых напластований) и вполне традиционного (интонируемого, а следовательно — достаточно мягкого по краскам). Такая разноликость служит выражению идеи метаний личности между бесконечной тревожностью, нервной издёрганностью, острой противоречивостью, абсурдностью существования и жадой сочувствия, тепла, гармонии духа.

И сильнейшим контрастом этой исключительно сложной, остро противоречивой атмосфере в центре трёхчастной композиции квартета неожиданным «подарком судьбы» возникает слепяще яркое мажорное пятно феерически поданного жизнелюбия.

Эту точку опоры среди донельзя расстроенного мира автор находит в за-тасканном и «захватанном», сугубо элементарном и, можно сказать, откровенно примитивном звуковом материале. В точности воспроизводится избитый приём вокально-хоровой распевки с постепенными сдвигами на полтона вверх (Шнитке словно бы вспомнил давний опыт своих занятий на дирижёрско-хоровом отделении музыкального училища).

Конечно, имитируя этот технический приём, композитор, как обычно, подключает средства его изощрённой художественной препарации, в известной мере камуфлируя банальность как таковую. Однако суть воздействия остаётся за исходной звуковой формулой — простенькой, но интонационно эффектной, жанрово сочной, яркой и острой по рельефу. Она неотразима в своей абсолютной доходчивости и при всей наивности несёт в себе мощный, чувственно-осязаемый заряд радости и горячего жизненного энтузиазма. О такого рода «популизме» Альфреда Шнитке со всей прямотой высказался Александр Ивашкин.

Он одним из первых в музыке привлёк наше внимание к резервам того, что считалось стёртым, залежалым мусором. Удивительно превращение примитивной мелодии, спетой Высоцким в титрах фильма „Как царь Пётр арапа женил“ в тему рондо Concerto grosso № 1. Поразительны обрывки тем в финале Первой симфонии — они просто подобраны на помойке в почти неузнаваемом виде после долгого и беспардонного употребления. Переработка отходов — одна из самых пронзительных черт музыки Шнитке, уходящая к корням смыслов и значений. Простота многих его сочинений была бы немыслима без этой переработки шлаков.

Сам композитор прекрасно осознавал подобное и раскрывал соответствующую диалектику и мотивацию.

«Наше существование строится на двух уровнях — низком и высоком. В самой жизни присутствуют два этих крайних плана, которые находятся в постоянном взаимодействии.

В 1972 году я написал Первую симфонию, в которой попытался это взаимодействие представить, совместить два уровня нашей жизни. Здесь есть слой серьёзного языка, есть слой мнимо-серьёзного с использованием цитат из образцов мировой музыки — тут и Пятая симфония Бетховена, и Первый концерт Чайковского, и Похоронный марш Шопена...

Существовал в Первой симфонии и ещё один пласт — огромное количество всевозможных цитат и псевдоцитат из фильмов, к которым я писал музыку: сочинённые по заданиям режиссёров многочисленные духовые марши, вальсы для балов... Такие временами возникающие горы музыкального мусора».

Цели использования этого «низкого» и даже «низменного» в творческой практике Шнитке были различны, и важнейшая из них — освоение «почвы», корневой системы человеческого бытия. Со временем всё более значимой становилась задача посредством «низких» жанров изобличения зла и порока: «Шлягер — хорошая маска всякой чертовщины, способ влезть в душу. Поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность».

Наиболее ходовым образчиком шлягера оказалось для Шнитке танго. Композитор вводил его в свои сочинения в различных «амплуа»: «шик» мещанской красоты ресторанного пошиба в *Concerto grosso* № 1, отвратительная личина беспросветной пошлости в опере «Жизнь с идиотом» и т. д.

В связи с использованием танго в академическом искусстве в своё время претензии к Шнитке высказал его старший коллега Николай Каретников, который стремился не просто отстоять личный приоритет в этом отношении, но и утвердить некую монополию на данный жанр. Историю этого казуса хотелось бы привести в изложении Альфреда Шнитке только для того, чтобы подтвердить его доскональное знание одной, особенно важной для него интерпретации жанра танго.

«Николай Каретников показывал мне музыку своей „Мистерии апостола Павла“. Там есть танго, под которое герой кончает жизнь самоубийством. И после этого он остался в полной убеждённости, что появившееся у меня танго в *Concerto grosso* № 1 — это его влияние. А когда позже он услышал танго из „Фауста“, то воспринял это как прямой стилистический плагиат.

Однако задолго до танго, под звуки которого умирает Нерон в мистерии Каретникова, была „Трёхгрошовая опера“ Курта Вайля, где подобное цинично-жёсткое танго было одним из лучших номером. Музыка „Трёхгрошовой оперы“ сидела у меня в голове с 1949 года, потому что мой отец был помешан на этой музыке — и когда в 1949 году появились старые пластинки, он немедленно стал их крутить.

Любопытно, что у Маяковского ещё в поэме „Война и мир“, написанной в 1915 году, есть нотами выписанный мотив „Аргентинского танго смерти“. Есть и позднейшие примеры. Вспомним знаменитый фильм Бернардо Бертолуччи „Последнее танго в Париже“, в финале которого танго выступает всё в той же роковой функции. Это как бы неотъемлемая функция танго во все времена».

На максимуме и во всей своей концентрированности такая функция танго представлена в **«Истории доктора Иоганна Фауста»**. Как известно, это два связанных между собой произведения с одним названием. В 1983 году была написана кантата. Затем композитор начал работать над оперой, которую закончил в 1994-м и в которой кантата заняла место последнего, III действия.

Либретто создавалось при самом непосредственном участии композитора по прозаическому тексту так называемой «Народной книги о Фаусте» (1587) в переводе его брата Виктора. Как видим, Шнитке обратился не к шедевру Гёте, а к первоисточнику, поэтому имеет смысл привести сюжетную канву оперы.

I действие: происхождение Фауста, учёба, жажда знаний. Не удовлетворяясь привычным знанием, Фауст задумывает обратиться к колдовству. Является злой дух Мефистофелес. Он готов служить Фаусту 24 года взамен его тела и души.

II действие: Мефистофелес служит Фаусту, исполняя все его желания. Фауст сознаёт, что двери в Рай для него закрыты.

III действие (оно же «Фауст-кантата»): последние дни Фауста. Прошло 24 года, настёт день расплаты. Попытка раскаяния безуспешна. О гибели Фауста под звуки танго рассказывает Мефистофелла, это второе обличье Мефистофелеса. Похороны Фауста, появление его призрака. В Эпilogue хор предостерегает от каких-либо сделок с дьяволом.

Остановиться на либретто имело смысл и потому, что обращение Шнитке к теме Фауста и фаустианства (как мы знаем, это одна из так называемых вечных тем) было совершенно закономерным. Подобно этому герою-искателю композитор прошёл в своём творчестве все мыслимые искусы и обольщения, и на финишном этапе жизненной траектории имел моральное право на подведение «предварительных итогов» своего пути и пути своего поколения в целом.

Пушкинское «духовной жаждою томим» стало несомненной доминантой творческого кредо композитора — правда, с той существенной поправкой, что слово томим в случае Шнитке пришлось бы заменить на более точное мучим. Мучительно напряжённый поиск смысла и ценностных критериев жизни преломился в «Истории доктора Иоганна Фауста» в полярных качествах натуры главного героя и в помещённой в центр произведения нравственной проблеме: разменяться на мелочи, да ещё и продать душу — значит потерять себя.

По сути перед нами драма экспрессионистского типа — этот явно экспрессионистский акцент сказывается в господстве пессимистической настроенности и в том, что пафос зла заведомо превышает ресурсы позитивной образности, а безусловный верх одерживает брутально-инфернальное начало.

Кульминации в его выражении как раз и связаны с той шлягерностью, о которой говорил Шнитке («...я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность»). Эти кульминации приходится на две соседние сцены, которые дают два разных варианта истолкования шлягерности — «Ложное утешение» и «Гибель Фауста».

В первой из названных сцен до максимума доводится нарастающая в ходе развития действия язвительно-ироничная нота. «Серенада» Мефистофелеса с вторящим ему Рассказчиком — пародия на «вдохновенную» оперно-ораториальную кантилену. За её «жгучей» экспрессией, за её набившими оскомину штампами «выразительности» и за её выпренней патетикой — открытая, беспощадная издёвка над дутым фанфаронством, краснобайством и громогласным ораторствованием.

По определению автора, Мефистофелес выступает в кантате и опере в двух лицах. И если в рассмотренной сцене он в качестве «сладкоголосного обольстителя» исполняет шлягер академического толка, то в следующем номере предстаёт в ипостаси «жестокого карателя» и здесь его орудием пытки становится «танго смерти». Оттанцовывает пресловутый *danse macabre* Мефистофелла (ещё одно обличье Мефистофеля) — женщина-вамп с повадками «звезды» современной музыкальной эстрады (неслучайно премьера кантаты планировалась с участием Аллы Пугачёвой).

Неуклонное фактурно-динамическое *crescendo* этого нарочито прямолинейного, грубо намалёванного вульгарно-гротескового шлягера-плаката всё более зримо рисует разгул низменных инстинктов, нагнетание нигилистического угара, переходящего в оргию глумления и попраiania, в экстатический шабаш нечисти, в адский триумф воинствующей пошлости, мракобесия.

Такова развязка истории Фауста, прочитанной с учётом печального опыта XX столетия.

* * *

Как удалось выяснить выше, амплитуда средств выразительности, на которые опирался Шнитке в своей творческой практике, простиралась от крайнего «авангарда» до погружения в самые низы «плотского» музыкального быта, к чему следует присоединить его полистилистику с беспредельным спектром временных граней.

Итак, владение музыкальным материалом любого происхождения, многообразный синтез всевозможных стилей прошлого и настоящего, в том числе блистательное мастерство сопряжения элементов классического письма и авангардных техник — именно такой комплекс особенно выделял у него Мстислав Ростропович.

Самое замечательное в Шнитке, с моей точки зрения, — это всеобъемлющий, всеохватывающий гений. Сейчас строят мосты, используя в том числе и металл, и пластик, — всё, что выдумали люди. Вот и Шнитке — он использует всё, что было выдумано до него. Использует как палитру, как краски. И всё это настолько органично: скажем, диатоническая музыка соседствует с усложнённой атональной полифонией.



Теперь к отмеченному в техническом отношении присоединим то, о чём можно было сделать вывод из предшествующего изложения, — свойственную этому композитору глубину осмысления жизненного процесса в любых его гранях и ипостасях и не меньшую глубину интуиции.

Доверимся писателю Е. Ерофееву, знавшему его достаточно близко: «Альфред был не только гениальным музыкантом, но и гениальным человеком. Он ощущал жизнь очень многосторонне; если многие чувствуют жизнь в трёх измерениях, то он её чувствовал ещё в нескольких измерениях».

Именно в опоре на подаренные ему природой художественные и человеческие дарования и на выработанную им в ходе неустанных трудов абсолютную шкалу ресурсов музыкального искусства Альфреду Шнитке удалось создать поистине всеобъемлющую картину мира. Это понятие подразумевает не только чрезвычайно широкий диапазон затронутых тем, но в ещё большей мере соответствующую масштабность художественного мышления, способность композитора к созданию укрупнённых концепций с осуществлённым в них срезом общечеловеческого содержания, то есть способность к некоему глобальному охвату важнейших событийно-смысловых категорий. С наибольшей полнотой и последовательностью это качество проявилось в симфониях Шнитке, где он выступает во всеоружии как мастер «глобальной» музыки.

Говоря о симфониях, стоит начать с их общего числа — девять. После Бетховена это число стало в некотором роде сакральным для данного жанра: именно столько симфоний оставили Шуберт, Брукнер, Малер, и таким же числом симфоний Шнитке вольно или невольно вписался в великую традицию австро-немецкой музыки. И свойственный ему «глобализм» получил в каждой из девяти симфоний своё истолкование.

С точки зрения глобальности содержания закономерно, что «потоком» симфонии (начиная со Второй) пошли с конца 1970-х годов (1979, 1981, 1983, 1988, 1992, 1993, 1994, 1995), когда для композитора на передний план выступила общезначимая проблематика. При этом именно в симфониях он чаще всего отходит от персонально-шниткеанского, как бы вуалируя тем самым индивидуальные пристрастия и акцентируя не личные, но объективные суждения «о времени и о себе».

Художественный размах и подчёркнуто серьёзный настрой симфоний потребовали соответствующей длительности их звучания — всё это монументальные полотна продолжительностью около часа и более. Востребовано было и соответствующее качество звучания как такового, масштабного уже в своих невероятных контрастах, представленного в любых оттенках и градациях.

И уж если Шнитке умел «выжать» мощное звучание даже из малого по числу инструментов камерного состава, то что говорить о симфоническом оркестре, к традиционнобольшому составу которого композитор нередко добавлял полный набор клавишных (орган, клависин, рояль, челеста) и множество других инструментов (в том числе электрогитару и бас-гитару). Его мастерское владение возможностями современного оркестра было поразительным, и оно, возможно, особенно ощутимо в моменты нагнетания огромной звуковой массы и в туттийных кульминациях²⁰, то есть в ситуациях именно глобалистских «столпотворений» и «обвалов».

Сказанное о симфониях естественно подводит к мысли, что в этом отношении, как и по ряду других этико-эстетических позиций, Шнитке выступил



Композитор
А. Г. Шнитке
и дирижёр
Г. Н. Рождественский
после исполнения
Симфонии № 1
А. Шнитке. Москва,
Большой зал
консерватории,
1986 год.
Из коллекции Музея
музыки

достойным наследником и продолжателем традиции Шостаковича. Не раз и справедливо подчёркивалось, что Шостакович был духовным отцом Шнитке. Любопытен такой биографический штрих: в 1950-е годы юный Альфред постоянно носил с собой в качестве талисмана фотографию Шостаковича. Геннадий Рождественский, который был первым исполнителем около сорока сочинений композитора, на вопрос о преемственности Шнитке по отношению к Шостаковичу ответил так: «Мне кажется, что Альфред — такой же, как Шостакович, летописец времени, перевернувший следующую страницу летописи России в музыкальном искусстве».

Близость к великому предшественнику, который до середины 1970-х годов был и его старшим современником, обнаруживается у Шнитке сплошь и рядом. Вот одно из его собственных признаний на этот счёт: «В своё время сильнейшее впечатление на меня произвели Первый скрипичный концерт и Десятая симфония. Все мои скрипичные концерты написаны под воздействием Концерта Шостаковича». Такого зримого и незримого влияния в звуковой конкретике творчества Шнитке обнаруживается масса, и оно свидетельствует о духовном родстве двух выдающихся композиторов, об их принадлежности к художественной культуре, произрастающей на почве одной страны и одного народа.

Говоря о всеобъемлющей картине мира, воссозданной в музыке Шнитке, следует сразу же подчеркнуть: прежде всего и более всего он выделял в этом мире человеческую личность, притом личность яркую, неординарную. Не потому ли столь значимым для него стал инструментальный концерт! Два десятка произведений этого жанра (включая возрождённую им старинную

форму *Concerto grosso*) — это, видимо, самое выразительное и впечатляющее из сделанного композитором. Именно жанр концерта позволял ему с максимальной рельефностью выразить личностное начало, в том числе и благодаря возможностям блистательного, истинно артистического его воплощения.

И ещё один важный акцент касательно индивидуально-личностной сферы в творчестве Шнитке: более всего и в первую очередь его притягивал в качестве объекта художественного отображения человек *мыслящий*. Способность размышлять, анализировать, предаваться рефлексии представлялась композитору наиболее ценной стороной духовного существования *homo sapiens*.

Главный герой его музыки мог все всяких сомнений поставить свою подпись под словами Декарта «Я мыслю — следовательно, существую», добавляя к этому и такую инверсию-метаморфозу: «Я существую, что даёт мне повод и основание мыслить». Или несколько иначе: «Я существую прежде всего в дарованной мне способности мыслить». И даже в более категоричном варианте: «Я существую лишь постольку, поскольку способен мыслить».

Огромные пространства в музыке Шнитке занимают всякого рода монологи, связанные с передачей медитативных состояний. Само собой разумеется, что репрезентируются такие состояния чаще всего в развёрнутом *solo* того или иного инструмента. Большими разделами подобного назначения композитор нередко открывает свои произведения, причём в концертах они представлены одиноким голосом солирующего инструмента, что так отличает их от классического концерта, обычно открывающегося оркестровой экспозицией.

Один из лучших образцов многофазного разворота исходного медитативного состояния — **Концерт для фортепиано и струнных** (1979). Вступительная каденция основана на зовах-вопросаниях, звучащих в затаённой тишине. Следующая стадия монолога рояля начинается аллюзией на «Лунную сонату» (напоминая фактуру хрестоматийно известного бетховенского шедевра), что служит знаком углублённого размышления в уединении среди сумеречной атмосферы вечера или даже ночи. По-прежнему господствует рефлексия вопрошаний, фиксирующая глубокую погружённость в себя, чуткое вслушивание во внутренний мир.

Только примерно с четвёртой минуты подключается оркестр — поначалу совершенно незаметно, «шуршащей» pedalью струнных, привносящей тончайшую гамму «шорохов» души. Постепенное нарастание оркестровой звучности сопровождается введением всё более насыщенной гармонической вертикали (многозвучные аккорды-кластеры). То и другое служит нагнетанию исключительного напряжения, которое призвано передать сильнейшие борения человеческого духа.

Суть подобных медитаций состояла у Шнитке в мучительном духовном поиске — поиске истины, жизненных опор. И на кульминации начального раздела вроде бы обретается некая истина, одна из желанных жизненных опор — фортепиано в порыве завершающих преодолений стремится соединиться с оркестром, который выводит к истовым гимническим провозглашениям на основе православного молитвенного песнопения.

Медитативная образность представлена в музыке Шнитке в чрезвычайном многообразии. Но выделим хотя бы один момент. Подчёркнутая серьёзность и углублённость воспроизводимого композитором мыслительного процесса неоднократно и вполне закономерно побуждала его обращаться к форме



пассакальи. Показательно, что, благоговей перед гением Шостаковича, он ещё в консерваторские годы задумал оркестровую Пассакалью (1956), которая сохранилась в рукописи для двух фортепиано, была издана в 2006 году и тогда же впервые исполнена.

От этой подражательности не осталось и следа в совершенно самостоятельных по стилю и техническому решению пассакальях²¹ III части Первой скрипичной сонаты (1963, с мотивом BACH) и финалов Третьей симфонии (1981) и Первого виолончельного концерта (1986), а также в Пассакалье для большого оркестра (1980), где реализован замысел длительного непрерывного нагнетания на множественной остинатной основе²².

Будучи по преимуществу выразителем интеллектуального сознания, композитор на базе медитативной образности моделировал исключительно сложный внутренний мир личности со свойственными ей чертами рафинированности, сгущённого психологизма, причём погружение в самые глубины мыслящего духа могло подводить к соприкосновению с полумистическими туманами «подкорки».

Воссоздавая мир личности, Альфред Шнитке постоянно обращался к проблеме взаимоотношений индивида и окружающего его мира. Многогранный художественный анализ этих взаимоотношений стал одной из важнейших прерогатив творческого «я» композитора. И следует подчеркнуть, что в ракурсе рассматриваемой художественной ситуации специфические тембровые ресурсы композиций для солиста с оркестром позволяли ему со всей наглядностью и остротой показать «субъекта» (*solo*) в его противоречиях и конфликтах с окружающим миром (оркестровое *tutti*).

Правомерность подобного восприятия и истолкования семантики тембровых ресурсов данного жанра подтверждается аналогичной точкой зрения ряда других исследователей творчества композитора. К примеру, по отношению ко многим его концертным опусам А. Ивашкин отмечает, что в них «сфера широко понимаемого виртуозного концерттирования становится полем конфликта, борьбы личностного и внеперсонального». С ним целиком солидаризуется С. Савенко: «В концертах Шнитке классическое соревнование солиста и оркестра превращается в противостояние личности и враждебного мира».

Здесь желательна небольшая поправка: обрисованный композитором мир, окружающий индивида, не всегда и не во всём враждебен ему, но своей наибольшей концентрированности выражения проблема взаимодействия личности и среды достигает, когда они оказываются в открыто антагонистических отношениях и когда Шнитке не скупится на краски, чтобы во всей неприглядности раскрыть зловещую личину окружения и идущий с его стороны разгул подавляющего воздействия.

* * *

Итак, выше был охарактеризован «субъект» художественной концепции Альфреда Шнитке — индивид в его «самости» и его взаимоотношениях с окружающей средой. Это позволяет перейти к рассмотрению «объекта» как общей системы бытия, получившей отображение в творчестве композитора.



II фестиваль советской музыки «Московская осень». А. Шнитке на сцене Большого зала Московской консерватории после исполнения его «Лабиринтов». Москва, 1980 год. Из коллекции Музея музыки

Если речь идет о бытии как всеобъемлющей категории, конечно же, так или иначе подразумевается современная реальность, которая подверглась осмыслению в его произведениях, то есть цепь исторических этапов с 1960-х по 1990-е годы. Но в том-то и дело, что важнейшая особенность художественного метода Шнитке состояла в тесном сопряжении этой актуальной реальности с различными пластами далёкого и недавнего прошлого.

Сам композитор отчётливо ощущал живую, абсолютно естественную и неизбежную связь времён. *«Настоящее — это не отдельный клочок времени, а звено исполненной смысла исторической цепи; аура прошлого создаёт постоянно присутствующий мир дýхов, и ты не варвар без связующих нитей, а сознательный носитель жизненной задачи...»*

Шнитке в своём творчестве поднял и исследовал художественными средствами множество проблем современного мира. Отметим только некоторые из них, пожалуй, самые животрепещущие для его индивидуального жизненного ощущения и потому претворённые им буквально на болевом пределе.

Одну из таких проблем можно сформулировать следующим образом: нарастающая опасность девальвации этико-эстетических идеалов в условиях существования XX столетия. Нетрудно понять, что в общечеловеческом плане за этим стояла опасность утраты жизненно необходимых духовных ценностей и гуманистических опор.

Сам композитор, выходя на разработку данной проблематики, использовал *«идею путешествия по времени, идею стилистических гибридов»*. Реализация этой идеи обычно состоит в том, что классические цитаты или квазичитаты в ходе их развертывания подвергаются всё более резкой деформации, исходное тематическое ядро оплетается всё более плотными наслоениями диссонирующих и политональных пластов. В результате происходит своего рода «загрязнение» классики, в том числе путем насыщения материала-прообраза чисто шумовой фоникой и нарочитой звуковой фальшью.

Хрестоматийный образец подобной «коррозии» находим в оркестровых вариациях под названием *«(He) сон в летнюю ночь»* (1985). Собственно, к исходному немецкому заголовку *«(K)ein Sommernachtstraum»* автор иногда добавлял уточняющее *«He по Шекспиру»*. То и другое может прочитываться как указание: происходящее здесь не столько иллюзия, навеянная полусказочным сюжетом далёкого прошлого, сколько — и прежде всего — реальность, творящаяся в наши дни.

Иллюзия прошлого — идиллический образ той самой моцартовско-шубертовской Вены, которая навсегда закрепилась в музыкальном сознании Шнитке-подростка в характере детской грёзы со всем её хрупким очарованием. Олицетворяют её прекрасно стилизованные, подчеркнуто нежные, изящные звучания второй половины XVIII века (ближе всего к Моцарту).

Это «тема», а в «вариациях» следуют непрерывные перебросы от «милой, тихой» старины ко всевозможным метаморфозам, наслоениям и деформациям, чаще всего содержащим в себе негативную потенцию. Соответствующие искажения предстают в градациях от весёлого пересмешничества до злостного извращения, отмечающего гримасы XX века и личину современного варварства.

Такова реальность настоящего, в которой идеалы далёкого прошлого оказываются осквернёнными и загубленными. Следовательно, приходит к печальному выводу композитор, движение во времени неизбежно влечёт за собой

В Большом зале
Московской
консерватории.
1984 год



необратимые изменения в худшую сторону, и в сущности, законом этого движения является неуклонная регрессия.

Другая из болевых проблем, поднятых в музыке Шнитке, созвучна предыдущей — *дискредитация красоты и поэзии* в контексте бытийных процессов XX века. Со всей явственностью эта проблема раскрыта в знаменитом **Concerto grosso № 1** (1977), особенно в его предпоследней части (Рондо) — и не случайно эта часть становится кульминационной и центральной для концепции всего произведения.

Проблемность начинается с того, что уже в самом рефрене основная тема, близкая к Вивальди (излюбленное неobarocco!), звучит с несколько сомнительным шлейфом, идущим от скрипичных фантазий Сарасате, то есть образ изначально «заражен» некой бациллой. Главное же состоит в том, что этот барочный стилиевой пласт сразу же предстаёт в ощутимом искажении. Он наполнен нервозностью и страданием, подан в метаморфозе мучительного перевозбуждения, доводимого до грани судорожно-лихорадочного движения (перебивающие друг друга канонически изложенные фразы двух солирующих скрипок).

Авторская ремарка *Agitato* только приблизительно отмечает почти конвульсивную смятенность состояния. Возникает образ трепещущей, издёрганной красоты, которая, подобно метафорической травинке, силится пробиться сквозь асфальт и мусор современности. «Асфальт» — это всё разъедающая коррозия нравственности, тотальное загрязнение во всех смыслах, от экологического до этического. В эпизодах рондальной композиции исходный импульс насильственно втягивается в вихревой водоворот обездуховленной материи, поглощается сонорно-диссонантными напластованиями сумбурно-шумового характера, которые вырастают в устрашающие наплывы жути. «Мусор» («захламление» мусором современности вызывает в памяти аналогичные кадры фильма А. Тарковского «Сталкер») — это ужасающее опошление и просто осквернение образа человеческого.

Происходящий процесс полного отчуждения, разрушения и поругания красоты завершается в сценке пресловутого «танго», где вивальдиевский контур трансформируется в соответствии со стандартами обывательской пошлости — «вкусно» сделанная «шикарная», вульгарно-чувственная красота ресторанной музыки (здесь возникают ассоциации с другим фильмом — «Всё на продажу» А. Вайды).

Вот для чего в данном случае понадобился «авангард» с подключением того, что с некоторых пор получило название *китч* (кич), — чтобы создавать вопиющие контрасты и благодаря абсурдистски парадоксальному совмещению несовместимого адекватно и жёстко обнажать язвы века.

Третья из основополагающих проблем, поднятых в творчестве Шнитке и также 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.



А. Шнитке
выступает
в Государственном
центральнойном
музее
музыкальной
культуры имени
М. И. Глинки.
1982 год.
Из коллекции
Музея музыки

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 его лёгкостью, светоносной ясностью, очаровательным изяществом, 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 хора медных духовых инструментов в духе вагнеровской героики.

Так воссоздаётся лик прежних времён, когда определяющими были идеалы красоты и возвышенности. Но уже в ходе экспонирования этого тематизма снова возникает своего рода коррозия — появляется как бы разъедающая изнутри «ржавчина», порождаемая деформацией музыкального материала 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, 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: былая 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.

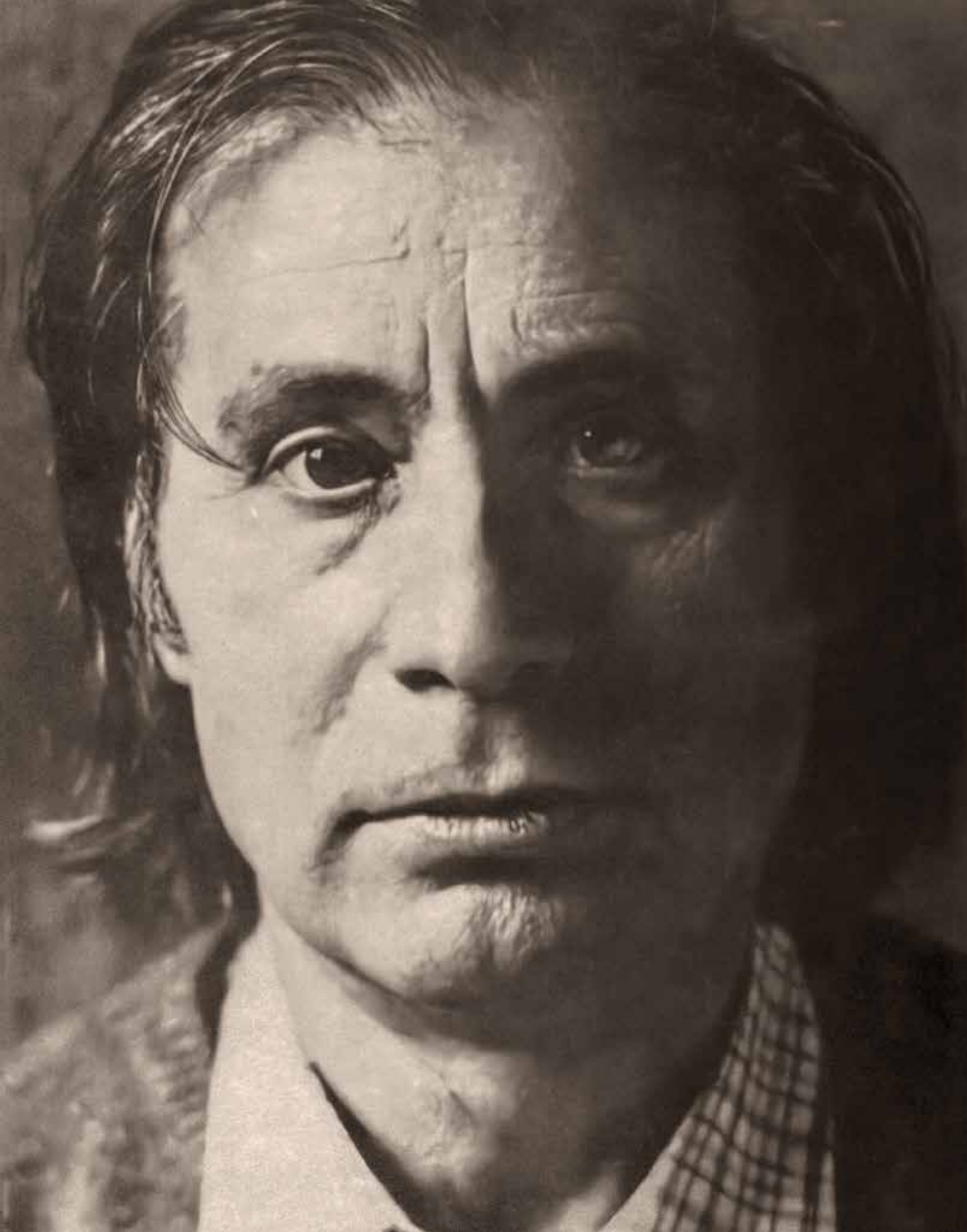
Дисгармония — это, пожалуй, главный диагноз, который поставил композитор своему времени. Поставил именно как диагност, а не просто как художник, отразивший в созданных им творениях своё собственное мироощущение, поскольку как личность Альфред Шнитке был достаточно гармоничен и отличался на редкость ясным интеллектом. И если доверять его «диагностике», то как раз в вопиющей дисгармоничности следует искать корень бедствий современного мира и человека.

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. Обратимся к авторскому предисловию к ней.

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 господствуют хаос (он заявлен начиная со вступительного раздела *Senza tempo* с его алеаторическим «беспределом») и «сатанинское зло», поскольку противовесы 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 выражается 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 нарочито утрированно, с внесением грубых натуралистических эффектов, что откровенно намекает на «ширпотреб» масс-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 сильным «загрязнением» и «засорением» (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 из 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, свойственную ему 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».

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 болезненное 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, неслучайно 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-волевого преодоления и в конечном счёте обеспечить прорыв к утверждающему итогу.



В Праге.
1980-е годы

Помимо совершенно характерной для себя 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» урбанистики²³. 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 обращаться к чувству юмора, которое предстаёт в его творчестве ненадёжным, но всё-таки неким спасательным кругом среди треволнений жизни. 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 и штампов масс-культуры. 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 утрированная подача избитых клише низменного музыкального быта (основными предметами «дешёвки» становятся вальс, а вслед за ним — танго).

Терпкость и тонкость, брутализм и изысканность этой блистательной партитуры дополняются тем, что порой на этот бурлескный карнавал набегают весьма мрачные тени, что приводит к финалу-катастрофе. В целом «Гоголь-сюита» оказалась кульминацией и с точки зрения использования тех специфических приёмов, которые позволяют говорить о жанре музыкального «капустника».

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). В предшествующих ему двух частях возникает горделивое стремление преодолеть трагизм и душевную слабость, сопровождаемое всплесками волевой решимости. Но это удаётся только в завершающей части и совершенно иным путём.

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-dur*, 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 ней 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.

* * *

Альфред Шнитке повествовал не только о жизни второй половины XX столетия, свидетелем и участником которой он был. Композитор постоянно углублялся в отдалённое прошлое (главным образом в целях его сопоставления с современностью), используя в этом случае ресурсы полистилистики как ведущей для его творчества эстетико-технологической системы. Но он, кроме того, не раз прогнозировал будущее. И один из важнейших его прогнозов был весьма неутешительным — имеется в виду нарастающая опасность поглощения человеческого начала космическим.

Многое в таких по-своему устрашающих космогонических этюдах заставляет расценивать их как симптом грядущего перехода земной цивилизации в некое внечеловеческое измерение, в космическое инобытие. Это определялось самим складом его художественной натуры, масштабом его творческого мышления. Кроме того, даже в его облике находили иногда нечто располагающее к подобной проблематике. С. Волков вспоминал: «Альф — так Альфреда Шнитке называли его московские друзья. Было в Шнитке что-то от инопланетянина: большая, склонённая набок голова, странная причёска, близко посаженные пугливые глаза на бледном лице».

И этот «инопланетянин», повинувшись интуиции, прогнозировал будущее весьма многообразно, по самым разным линиям и направлениям. С наибольшей отчётливостью надвигающаяся ситуация тотального поглощения человеческого начала космическим высвечена в единственной электронной композиции Шнитке, созданной его собственными руками на знаменитом синтезаторе «АНС» (по имени Александра Николаевича Скрябина как предтечи космизма) и получившей весьма характерное название «Поток» (1969).

Это действительно поток — поток космической плазмы, абсолютно внеличной и обьективированной. Поскольку здесь нет ничего человеческого, постольку и не может быть речи о традиционной мелодичности — воспроизводится сугубо шумовое звучание разной интенсивности и разной тембральной окрашенности. И точно так же не может быть речи об эмоциональной окрашенности, то есть звучание лишено каких-либо оттенков радости или печали. И если на кульминации возникают катастрофические обвалы (словно напоминая о том, что звёзды вспыхивают и гаснут), то это только констатируется.

Итак, перед нами сугубо сонорный этюд²⁴, в котором, по словам автора, ему «хотелось испытать чистый тембр синусоидного тона» и который выстроен по принципу динамического нарастания в две волны — малую и большую. В воссозданной здесь фоносфере подчас прослушивается нечто, вызывающее ассоциации с отзвуками машинного производства, с гудящей

околоземной атмосферой больших мегаполисов и особенно с гулом самолётов и свистом ракетных двигателей. Последняя из названных ассоциаций по своему своему генезису как бы выводит в межпланетарное пространство, отрывая от земного и человеческого.

В результате небольшая шестиминутная пьеса становится впечатляющим звукошумовым аналогом вселенской материи, её загадочного Нечто и Ничто. И это та абстрагированная стихия, которая способна внушить апокалиптическое чувство страха, ужаса перед возможным исходом для современной цивилизации. Так в опоре на синтезированные звучания регистрировался симптом её модификации в некое внечеловеческое, космическое измерение — к этому в нашей техногенной эре ведёт многое, и продвигается данный процесс в нарастающей прогрессии.

Наиболее многостороннюю, поистине всеобъемлющую разработку рассматриваемая проблема (путь земной цивилизации и прогнозы её перспектив) получила у Альфреда Шнитке во **Второй симфонии** (1979). В кратком тезисном изложении её концепцию можно представить следующим образом. Драматургически симфония выстроена так, что в основном устанавливаются два хронологических пункта: далекое прошлое как исток и гипотетическое будущее как исход.

В качестве истока избирается католицизм времен Средневековья как христианской зари европейской цивилизации, соответственно чему части симфонии открываются вокально-хоровыми зачинами *a cappella*²⁵, в которых воспроизводятся литургические мелодии григорианских хоралов. Исход трактуется в варианте перехода земного, человеческого в некое космическое измерение через слияние со вселенской материей. Прозрачной чистоте отрешённо-молитвенных песнопений противопоставляется предельная усложнённость звукового строя оркестровых эпизодов. С точки зрения взаимодействия этих двух абсолютно различающихся между собой стиливых компонентов ключевую нагрузку несут на себе зоны постепенного поглощения человеческих голосов наплывами космического холода.

Только что речь шла о зафиксированных в музыке Альфреда Шнитке нерадостных прогнозах. Но будем надеяться, что это пророчества на достаточно отдалённую перспективу, поэтому обратимся к ближайшему будущему — будущему, которое сейчас стало для нас настоящим и о котором он много размышлял на завершающей фазе своего пути, начавшейся с середины 1980-х годов.

Насколько позволяет судить общая панорама отечественного композиторского творчества, Шнитке раньше многих других стал прозревать горизонты следующего исторического периода, в котором мы ныне пребываем, и в поздних его произведениях, созданных на пороге XXI столетия, складывался новый, неизмеримо более объективный стиль, сбалансировано синтезирующий личностное и общезначимое, мýку и благо бытия.

На одной из встреч со слушателями (Саратов, 28 декабря 1981 года) 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 у Шнитке уже не было надобности



в полистилистических приёмах, он добивался достаточной однородности музыкальной ткани и таким образом утверждал ценность моностилистики.

И тогда начинала складываться его собственная классика, базирующаяся на общезначимости содержания, на размеренно-поступательном драматургическом развёртывании и на сдержанности, уравновешенности, просветлённости образного строя. Определяющими критериями становятся незамутнённая 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!»

Отмеченное выдающимся дирижёром-соратником композитор 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 музыкой Альфреда 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 данное масштабнейшее звуковое полотно воспроизводит развёрнутую картину мира, вбирающую в себя практически всю полноту проявлений XX века, но проявлений, очищенных от случайного и преходящего. Это обеспечивает особую содержательную ёмкость образного субстрата, так что при общей длительности около двух часов возникает впечатление неизмеримо большей временной протяжённости.

Грандиозная эпопея складывается как серия разноплановых музыкальных фресок (фресковость звучания дополнительно обеспечивается введением в партитуру хора и органа) — 37 контрастных номеров создают объёмнейшую, многоактурную 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 утверждается свежесть и поэтичность житейски обыкновенного, за которым стоит безыскусное естество.

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! И одной из важных примет обновлённого стиля становится здесь господствующая роль широкого, пластичного мелоса.

Идея движения к новым жизненным горизонтам закономерно порожидала произведения 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. Этот процесс репрезентируется с укрупнённой масштабностью и в формах обобщённо-сюжетного повествования. Проследим последовательное развёртывание данного сюжета.

С первых тактов устанавливается подчеркнуто серьёзный, проблемный настрой. Указанию *Pesante* автор в данном случае придаёт явно психологическую характеристику: не только *тяжело*, но и *тяжко*, чему отвечает сумрачная атмосфера трудных раздумий. Личность (виолончель *solo*) предстаёт сильной, мужественной, но её окружение (грузная масса оркестра) ещё 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 сокрушительного 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 определённого понимания, даже сочувствия. 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, напряжённейших осмыслений.

Виолончель трактуется как голос человеческий, идущий из глубин души. Его прочувствованность во всей отчётливости передаёт 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 удаётся в III части, где намечается как бы единение личности и среды, хотя пока что несколько формальное и противоречивое. Отсюда то, что уже не раз отмечалось в быстрых частях ряда предшествующих сочинений: *Allegro vivace* как круговерт «деловой активности» сомнительного свойства (не случайно в неё вводятся элементы гротескного танца). Отсюда же и образчики волевой решимости, переданной через весьма прямолинейный «героический марш», который воспринимается как атавизм советских времён.

Прозрение подлинной истины, причём совершенно неожиданной для привычных представлений о Шнитке, приходит в финале. Он начинается следующей после II части зоной осмысления, 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 неудовлетворённостью здесь возглашается сурово-торжественный гимн, перерастающий в настоящий апофеоз безусловной веры в жизнь, веры в человека. Светоносное наслоение 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 своё место находит и голос отдельного человека — звук тоники в самом верхнем регистре виолончель выдерживает при всех гармонических сменах оркестрового массива, что знаменует достигнутое согласие индивидуального и всеобщего. Имея в виду его именно прогремевший здесь вселенский апофеоз, композитор говорил о финале: «Мне его будто подарили».

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, напряжённого, нередко «вулканического» существования современного мира, автор исходит из позиций сдержанности,



На репетиции
Второго
квартета
в Лондоне. 1986 год

уравновешенности, внутреннего спокойствия и даже некоторой отстранённости. Искомой оптимальности жизнеотношения отвечает стремление к результирующей утвердительности, а также выверенный баланс медитативного и действенного начал.

* * *

Обновляемое эстетическое кредо, каким оно формировалось в творчестве Альфреда Шнитке конца XX века, своё самое значительное выражение получило в произведениях духовной тематики, которая предвосхищалась в ряде произведений предшествующего времени.

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 включается Иуда (контрабас, выполняющий функцию «антисолиста»); 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 в ходе прослушивания произведения практически невозможно, но с точки зрения творческого процесса важно, что именно она являлась для композитора скрытым побудительным импульсом.

В том же ряду завуалированной сакральности находятся и «Гимны» (создавались на протяжении 1974–1979 для различных камерных составов, в которых постоянной для всех четырёх пьес остаётся только виолончель). В них ощутимо воздействие русской церковной архаики, и знаток русского Средневековья может уловить в Гимне I контуры старинного распева «Святый Боже», а киновед — узнать в Гимне III музыку того эпизода из фильма «Дневные звёзды» (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 счёте главное состоит в том, что при непредвзятом восприятии данного опуса рождается впечатление несколько мистической атмосферы и той особого рода отстранённости, которая являет собой абсолютную антитезу повышенному динамизму и судорожной энергетике современности (это противопоставление подчёркнуто 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 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.

Четвёртая симфония (1984) особенно примечательна ввиду того, что её замысел связывался с идеей музыкальной реконструкции католического розария, включающего в себя «пятнадцать тайн». Автор оставил на этот счёт 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 славы. Это — формула Четвёртой симфонии, три цикла по пять. Роза как символ Богородицы. Я взял это из латинского молитвенника.

Итак, Четвёртая 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 воспроизведённую выше сакральную канву с конкретными звуковыми реалиями. Тем не менее, несомненным остаётся общее ощущение того, что это духовная музыка, и ставятся в ней проблемы духовности.

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 отвечало литургической традиции. Имеется в виду **Реквием** (1975).

Осуществляя «трансплантацию» заупокойной мессы на вулканическую почву XX столетия, наследуя вместе с латинским текстом ритуально-заклинательную интонационность католического наклонения, автор настойчиво ведёт 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 вне зависимости от каких-либо внешних обстоятельств, но позже композитор посчитал возможным ввести её в спектакль.

Данное уточнение необходимо для того, чтобы подчеркнуть отнюдь не прикладную функцию этой музыки — то была одна из капитальных партитур Шнитке, обращённых к глобальной и вечностной проблематике. Притом музыка эта подлинно духовная и её концепция базируется на идее противостояния двух сущностей — экспансионизма («громкое», «мужское») и смирения («тихое», «женское»).

Первая из этих линий развивается во II, III, IV, V, VIII, IX и XIII частях. Её 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, жёсткая фоносфера (скандированно-декламационная основа, «режущее» звучание, 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 создаётся ощущение полнокровномощного оркестрового *tutti*.

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

При том что на всём здесь лежит печать печали, это печаль просветлённая 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*. Всё соотнесено

с разными гранями молитвенных распевов с их тонкой, красивой мелодической пластикой и нежно-оппадающей, поникающей интонационностью. К тому же создаётся пространственная иллюзия действия, творимого под сводами храма.

Концентрированным выражением данной образно-смысловой сферы и центром притяжения всей композиции является обрамляющая её 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 обращённое к ним настоятельное прошение о мире, тишине, успокоении души человеческой.

Настоятельность заложена в многократном повторении слегка варьируемой развёрнутой мелодической фразы, сопровождаемой равномерными ударами колокола, что порождает эффект тихой закликательности. С другой стороны, завораживающая магия остинатности навевает образ извечной тоски по Богу и божественному или то, что в поэтическом мифотворчестве связывалось с неизбывной ностальгией по недостигаемой 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 всё воля Божья».

Обилие приведённых 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 далёким 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 отстранённости, полумистическая прострация как некий абсолют сакрального, на другом полюсе — страстная исповедь и экстатическое стремление страждущего духа найти для себя точку опоры, обрести веру в жизнь.

«Золотую середину» композитор определил для себя на завершающей фазе творчества, когда прежде всего в ходе глубокого постижения обобщённых интонационных форм русского церковного искусства ему удалось органично соединить сокровенно-взволнованное и отрешённо-надвременное. Теперь духовность религиозной окрашенности окончательно становится важнейшим устоем гуманистической концепции Шнитке.

Знаменательной вехой на этом пути стал **Концерт для хора на стихи Григора Нарекацц**. Написанный в 1985 году, он впервые во всей отчётливости репрезентировал контуры новой эстетики позднего Шнитке и открыл для отечественного искусства линию заново возрождаемой духовной музыки — после



него произведения, связанные с религиозной тематикой, создавались всё более широким потоком, что воспринималось как знак нравственного перелома после многих десятилетий насильственно насаждаемого атеизма.

Этот хоровой концерт, 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 христианский 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 чёрною 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 Нарекаци – это только подготовка к пониманию истинного сверхсмысла, который открывается при чтении, но словами не передаваем».

Если десятилетием ранее, при создании Реквиема, Шнитке в определённой степени ориентировался на культовые сочинения Стравинского

«западного» наклонения (прежде всего на «Симфонию псалмов»), то теперь он исходил из обобщённо воспринятого канона русского православного пения (в том числе имея в виду литургические опусы Рахманинова), но претворённого 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 достигает до шестнадцати). При всём том чрезвычайно насыщенная вертикаль всегда остаётся мягко диссонирующей, а объёмность и наполненность звучания ввиду гулко-резонансного создаёт впечатление «соборного», и что особенно важно — при всей сложности музыкальной ткани никаких деформаций или «загрязнений». То была чистота позднего стиля Шнитке с его кристаллическостью, законченной выверенностью всего и вся, строгой сдержанностью тона, то есть с его истинной классичностью.

Прямым продолжением рассмотренного произведения стала ещё более масштабная хоровая композиция «**Стихи покаянные**» (1988), где композитор углубляет своё постижение православной традиции. Написанная на подлинные тексты одноимённого 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 грѣсех пребываеши;
- V. Окаянне, убогии человеѣче!;
- VI. Зря корабле напрасно приставаемы;
- VII. Душе моя, како не устрашаешия;
- VIII. Аще хоѣши победити безвременную печаль;
- IX. Всепомянух житие свое клирское;
- X. Придѣте, христоносении людие;
- XI. Наго изыдоху на плачъ сеи;
- XII. (без слов, вокализация).

Совершенно очевидно, что Альфреда Шнитке привлекала здесь «музыка» древнего набожного витийства, поэтому и сюда можно спроецировать сказанное когда-то о тексте хоровой композиции «Миннезанг» (1981): «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, и посредством переменной метрики композитор стремился передать гибкость и прихотливые нюансы речевой просодии (в отличие от распевности Концерта для хора здесь преобладает «вербальное», декламационное начало).

Той же свободой отличается построение звуковой ткани — то хоральной, то насыщенно полифонической, то истончённо-прозрачной, то избыточно массивной (до 14 голосов), причём иногда поданной в диссонирующем «скрежете». Наконец, весьма усложняют облик хоровой партитуры участки интенсивной хроматизации, приводящей подчас к утрате тональных опор.

Вольное истолкование канонов православного песнопения понадобилось для того, чтобы передать многообразную гамму ликов исповедальности — от проникновенных молитвенных вопрошаний до истовых взываний, несущих гневное слово порицания и осуждения. И столь присущая творчеству Шнитке рефлексия разворачивается здесь в плоскость взыскательного анализа глубин человеческого «я» исходя из стремления вникнуть в смуту и «потёмки» духовного и душевного мира. И только бессловесный финал-вокализ с его постепенно восходящей звучностью освобождает от чрезмерного напряжения катарсической мягкостью тона, с которой пропевается 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.

Как видим, её 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 отчётливостью выразился этос нравственного очищения, что стало важнейшей магистралью отечественного искусства этого времени. Название хорового цикла «**Стихи покаянные**» во всей отчётливости 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 её 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 одёргивал 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, всё 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 приходится на первую половину 1990-х годов. Но ещё до этого, в 1985-м, он перенёс первый обширный инсульт и трижды клиническую смерть. Затем последовала цепь следующих инсультов: в 1991 году второй, в 1994-м — третий, ещё более тяжёлый, чем прежние (в том же году от инсульта скончался младший брат Виктор), в 1996-м — четвёртый, а 3 августа 1998-го на шестьдесят четвёртом году жизни композитор скончался.

С 1989 года Шнитке с перерывами жил в Германии, преподавал в Гамбургском институте музыки и театра, в 1990-м вместе с женой Ириной получил 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 попевавшего московского жизнелюба в немного гамбургского затворника».

Тяжёлая болезнь не могла не наложить определённый отпечаток 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 времён «Потока» и Второй симфонии, но космогонии, переведённой в плоскость высветленно-идиллических витаний.

Кстати, очень похоже, что название этого произведения отнюдь не случайно — композитор словно ставил 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, что у подлинных демиургов исчерпание творческого потенциала почти неминуемо ведёт 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 «жёлтой» 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 жёсткой, 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 «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.



На гастролях
в Вене. 1980-е годы

Дистанцируясь от обсуждения столь полярных мнений, всё же приходится констатировать, что созданное Альфредом Шнитке в самые его последние годы пока что не вошло в исполнительский и слушательский актив востребованного искусства. И бесспорно лишь одно: более или менее гарантированная объективность восприятия возможна только на достаточном расстоянии, так что позднее творчество композитора ещё ждёт своего специального изучения.

При всём том некоторые предварительные суждения возможны и теперь. Одно из них состоит в том, что на этой стадии явно начинался новый виток его художественного поиска и вырабатывался 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 отвлечённости образной материи и о «чёрно-белой» графичности музыкального письма.

Это в первую очередь касается поздних фортепианных вещей Шнитке — **«Афоризмов (5 прелюдий для фортепиано)»** (1990), **Второй и Третьей сонат** (1991, 1992). Их звуковое пространство наполнено главным образом блужданиями абстрагирующей мысли, в которой многое идёт от интеллектуализма элитарного свойства. «Охлаждённость» эмоционального тонуса говорит о тяготении к отрешённости, в связи с чем часто используется крайне высокий, «стеклянный» регистр инструмента и в том числе пронзительный стук на одной клавише. Господство подчёркнуто прозрачной фактуры особенно ощутимо по соседству с густыми «кляксами» кластеров.

Параллельно с тенденцией абстрагированности в творчестве Шнитке последних лет активно развивалась линия автобиографизма. Далёкой программной заявкой к ней была появившаяся ещё в 1982 году композиция **«Lebenslauf» («Жизнеописание»)** с её жёстко графичной конфигурацией, призванной напомнить о неумолимом ходе времени (этот отсчёт 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, **Четвёртый квартет**, в «дневниковых записях» обозначивший ситуацию тупика жизни и её угасание. Иногда складывается впечатление, что осталась только обескровленная видимость, некие муляжи-симулякры, подменяющие живую плоть.

И начиная с **Первой фортепианной сонаты** (1987) самым показательным моментом становится осязаемо фиксируемое в конце произведений истаивание 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 «лебединая песня». 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** (1994). В *Lento*, длящемся около 18 минут, воссоздан мир трепетно-поэтичных чувств, овеянных строгой, целомудренной мыслью. В спектре этих чувств доминирует эмоция просветлённой печали жизненного заката. С точки же зрения проникновенной человечности художественного высказывания характерно то, что многое здесь основано на выразительной монодии, которую почти сплошь ведут струнные.

Именно в таком роде и именно для струнных написана лучшая из «лебединых песен» Альфреда Шнитке, появившаяся ещё в 1985 году, когда композитора впервые настигла тяжёлая болезнь, которая в конечном счёте 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 для 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 **Триосоната**, 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 ещё до болезни, но оно уже обладает той просветлённостью, которая отмечает определённое свечение после болезни. Болезнь в нём чувствовалась ещё до того, как она наступила, и документом к этому является Струнное трио.

Две его части (*Moderato* и *Adagio*) представляют разные грани одного и того же: горечь, страдание, щемящая тоска, скорбные раздумья и противление, вырастающее из нежелания мириться с неотвратимой реальностью, мучительное борение личности с последующим движением к внутренней гармонии, примирению с неизбежным порядком вещей. Обо всём 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.

Это истинная классика — не только потому, что её 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, XXI столетия. Написанная для струнных, она, ввиду своей глубочайшей нежности и проникновенности, может служить эталоном представления о гуманности.

Присущие Симфониетте исключительное благородство, возвышенная красота и мудрая простота позволяют считать её духовным завещанием мастера, его напутствием живущим (всем этим Новая Амстердамская симфониетта напоминает то, к чему в своей последней, Седьмой симфонии пришёл другой «ниспровергатель» — Сергей Прокофьев). А общий тон просветлённой печали и завершающие звуки, уходящие по обертонному ряду в небесную высь, воспринимаются как последнее «прощай»...

* * *

Завершая обзор творчества Альфреда Шнитке, ещё раз вернёмся к вопросу о его национальных «ферментах», что уже было обозначено формулой *российский немец*. Да, по происхождению своему он был немцем с примесью еврейской крови. Явственно тяготел к немецкой культуре, в полной мере владел немецким языком, создал на нём ряд произведений. В 1982 году был крещён как католик.

Так случилось главным образом потому, что его мать была крещена в этой вере и, наверное, не без воздействия детских воспоминаний о глубоко набожной бабушке, по семейной традиции пребывавшей в лоне католичества. Наконец, стоит напомнить, что первые знаки официального признания исходили от родины его предков: ещё в том же 1982-м его, замалчиваемого в Советском Союзе, принимают в члены Берлинской академии искусств, а несколько позже в члены аналогичных академий Баварии и ГДР. Последние годы провёл в Германии, скончался в 1998-м в Гамбурге.

Итак, по признанию Шнитке, для него «немецкое — это целый круг, который существовал всю жизнь», но с уточнением, что «это было второе по значению» после русского. Следовательно, самые большие права на него имеет Россия. Он возвращён в основном на почве русской жизни и русской культуры. «Хотя немецкий — мой родной язык, я говорю и пишу гораздо лучше по-русски». И считал, что обязан России «очень многим», в том числе «эмоциональным складом, который не был бы таким, живи я, скажем, в Америке». В частности, говоря о колоссальном воздействии на него русской литературы, он особенно выделял то влияние, которое оказал на него Достоевский.

И продолжает оказывать, потому что сохраняет то первоначальное качество нераскрываемости его произведений и при втором, и при пятом, и при десятом чтении. Он как бы не бывает понят весь...

В нём есть нечто настолько высокое, идеальное, что логикой никогда не будет исчерпано. Вся его адова жизнь, когда надо было гнать книги со страшной скоростью и некогда было их отделявать, захлёбывающийся тон — всё это и дало ему огромное преимущество, уж не говоря о гигантских концепциях.

Примечательно, что на Западе долгое время не понимали, о чём музыка Шнитке, в то время как у нас его художественные идеи схватывали мгновенно и принимали безоговорочно, причём круг поклонников быстро расширялся. Присоединим к этому сказанное самим Альфредом Шнитке в одном из интервью 1995 года: «На мои концерты ходят во всём мире, но нигде эта музыка не нужна так, как нужна была тогда в России», добавляя любопытную психологическую деталь — «Уехав в Германию, я больше почувствовал себя композитором из России, чем это было в России». Следовательно, проблематика его искусства была во многом порождена особенностями жизни нашей страны — именно в этой социально-духовной атмосфере она получила исключительную рельефность и заострённость.

Остаётся уточнить два следующих биографических факта: ко времени своей человеческой зрелости Шнитке стал искренне и глубоко верующим в лоне православия, а на закате жизни всё чаще думал о возвращении на родину. В том же интервью 1995 года можно прочесть следующее.

Мы уезжали не навсегда, просто — работать. И до сих пор не хотим вывести из московской квартиры книги и ноты: это означало бы, что нашим домом окончательно станет Гамбург. В первый год после отъезда мы там не жили постоянно дольше трёх недель, всё время возвращались в Москву. Потом случилось так, что я заболел, и это стало удаваться всё реже, и я осознал, что уехал из страны, где вырос, из Москвы, которую любил, из среды, которой жил.

По словам вдовы композитора, «никакого **переезда** в Германию у них не было, и Альфред до последнего мечтал о том, как бы он работал на своей московской квартире по улице Дмитрия Ульянова».

Теперь по поводу православия, которое он чтит больше, чем католичество.

Я — католик. Но здесь, в Москве, не хожу в католическую церковь, а ко мне приходит отец Николай (Николай Анатольевич Ведерников), православный священник. И я чувствую, что это правильно. Отец Николай — а этим он действует на меня всегда — очень наивный человек. Но очень точно всё понимает. И я ставлю его выше многих хорошо говорящих, умеющих хорошо всё рассказать...

Отец Николай приходит раз в полгода и исповедует меня. И это всегда, при всей скромности всего, что на столе (распятие) — для меня событие, и я это переживаю до конца... Католическая церковь здесь не живёт, а живёт православная, и потому, будучи католиком, я **здесь** должен ходить в православную.

И ещё из общих наблюдений.

В русском характере есть очень много преимуществ... Я бывал неоднократно в православных храмах. Ни один человек никогда не оглянулся, не смерил меня взглядом, не дал ничем понять, что я еврей. Не притворялись же они! Значит, эта мысль просто не приходит в голову.

Это — невероятное качество русской православной церкви. И это, по-моему, относится не только к церкви, но и к психологии народа. Анти-семитизм, черносотенство, отрицательное славянофильство — есть приращение, а не коренное свойство.

Добавим к сказанному, что отпевали Шнитке, согласно его завещанию, в одной из московских церквей и предали земле на Новодевичьем кладбище. Так стоит ли множить доказательства принадлежности Альфреда Шнитке России?!

Только что в цитированном фрагменте мелькнули слова «я еврей», напоминающие о ещё одном компоненте его человеческой и художественной натуры. Вновь предоставим слово самому композитору.

Когда мне исполнилось шестнадцать лет, надо было получать паспорт. Я сам должен был решать, кем мне назваться. И тогда, помню, мама была обижена, что я назвался не немцем, а евреем. Но я не мог поступить иначе. Назваться немцем, чтобы „отмыться“ от своего еврейства, я считал позором. И с тех пор я числюсь евреем — по отцу.

И именно здесь таились самые сильные «внутринациональные» противоречия. Он считал, что наделён «ярко выраженной еврейской внешностью», хотя, просматривая фотографии, нетрудно убедиться, что подобные черты его наружности стали заметнее только в самые последние годы жизни.

Можно как угодно оценивать особенности внешности, но гораздо более существенным является то, что Шнитке не знал при этом ни одного из трёх иудейских языков, ни обычаев. И главное: «Странная вещь, но я испытываю чувство половинного контакта и половинного неконтакта с евреями. Потому что я многое понимаю, но многого не принимаю».

Итак, полунемец, полуеврей и «ни капли русской крови», однако русский по преобладающей своей сути (кстати, зарубежные энциклопедии и словари безоговорочно именуют его русским композитором). По причине этой «трилеммы» для Шнитке всегда существовали болезненные «проблемы самосознания» и в течение всей жизни над ним довлел неразрешимый психологический комплекс, который дополнительно обостряли выпады сторонних лиц, что приходилось терпеть уже с детских лет, проведённых в Заволжье.

Я везде ощущаю себя немного чужим, посторонним. Я наполовину немец, наполовину еврей. И это сочетание довольно трагичное. Впервые я почувствовал всю тяжесть своего положения, когда началась Вторая мировая война. Я вышел на улицу, и соседские мальчишки тут же сообщили мне эту новость, сопровождая её не слишком литературными выражениями. Да и потом, когда я вырос и война закончилась, мне не давали об этом забыть. Не слишком хочется всё это вспоминать, но когда мы ещё жили в России, мне часто по телефону рекомендовали уехать подальше. Уже не как немцу, а как еврею. Но я вырос на русской земле, на русской культуре и считаю её своей.



Памятник
на могиле
А. Шнитке,
Новодевичье
кладбище

Подчас в самопризнаниях композитора сквозило открытое отчаяние.

У меня вообще ощущение человека, всеми обстоятельствами поставленного вне реальных нормальных соотношений... Я, родившийся в Энгельсе, в центре Республики немцев Поволжья, но не высланный, как все немцы. Мать — немка, а отец — еврей, хотя и Шнитке. Как будто бы сделано всё, чтобы я был в таких обстоятельствах, которые не дают никакого шанса быть евреем — я и языка не знаю еврейского. И родной язык — русский, хотя немецкий я изучил раньше.

Мне нет дома на Земле, я это понял. В России я — еврей или немец. Попав в Германию, тут же начинаю ощущать то, что меня от немцев отделяет. Причём тройне отделяет — как происходящего из России, как еврея, не знающего еврейского, и как родившегося в немецкой области, но в СССР.

Печальные констатации Альфреда Шнитке типа «у меня нигде нет естественного права на родину» во всём напоминают не менее горькие слова, произнесённые за столетие до него одним из его музыкальных предтечей Густавом Малером: «Я трижды лишён родины: как чех — среди австрийцев, как австриец — среди немцев, как еврей — во всём мире».

Отдав дань субъективно-личностным сетованиям, мы имеем право взглянуть на описанную ситуацию и с той позиции, которую сам Шнитке охарактеризовал следующим образом: «Всё воспринимаемое нами как случайное — по сути дела неслучайное, это содержание жизни».

Игра случая, которая так много определила в его жизни, стечение обстоятельств, так называемая судьба и, наконец, перст Божий — вот что можно видеть за триединством «русское — немецкое — еврейское», которое в варианте творчества Шнитке принесло одно из драгоценных приобретений мировой культуры. О диалектике этого «интернационального симбиоза» хорошо сказала его коллега по отечественному авангарду композитор София Губайдулина.

Горизонталь логического и ясного ума немецкой нации и вертикаль сильнейшей интуиции и иррационализма русской нации — две противоположности. Но для того, чтобы они соединились, природе потребовался ещё один вид энергии — еврейского народа, историческая судьба которого развила в его представителях силу, способную скрестить и тем самым слить воедино данные противоположности».

Вернёмся к тому понятию, с которого в этой книге начиналось изложение — российский немец. При всей формальной правомерности данного понятия, стоит ли локализовать такое явление, как Альфред Шнитке? В конечном счёте он был, если воспользоваться лексиконом эпохи Просвещения, гражданином мира.

Во всей полноте осмысливая его наследие, мы должны признать, что в своих художественных исканиях этот мастер явно выходил за рамки какой-либо национальной соотнесённости, его творчество быстро приобрело глобальный масштаб и после кончины Д. Шостаковича (1975) он стал лидером не только отечественной, но и всей мировой музыки.

Его творческое наследие вошло в плоть и кровь современной культуры чрезвычайно широко, причём в качестве важнейшей, абсолютно необходимой составляющей. Представляется, что его искания в известной мере подытожили многовековое развитие европейского музыкального искусства, на своей поздней фазе открывая художественные горизонты нынешнего тысячелетия. Об этом азербайджанский композитор Франгиз Али-заде говорил уже в 1987 году.

Партитуры Шнитке — то, к чему пришла сегодня европейская симфоническая традиция. Движущей силой развития здесь становится всеобъемлющий, космогонический интеллект, устремлённый к новому познанию, но несущий в себе реалии прошлого. Грандиозная музыкальная память словно превращается в самостоятельный персонаж, она прорезает толщу веков — не только прошлое, но и будущее. Музыка Шнитке — высокоорганизованная, глубоко прочувствованная, любовно продуманная в деталях «игра в бисер» уходящей духовности. Быть может, поэтому она всегда оставляет чувство щемящей грусти, привкус последнего «прости».

В жизненном пути Альфреда Шнитке присутствовала некая магическая закономерность, связанная с серединами десятилетий, в которые он жил. Вот эти семь вех:

- середина 1930-х годов — рождение;
- середина 1940-х — перемещение из провинции в крупные столичные центры (вначале Вена, затем Москва);
- середина 1950-х — он утверждает в своём композиторском призвании;
- середина 1960-х — обретает творческую самостоятельность;
- середина 1970-х — вступает в центральную фазу творчества;
- середина 1980-х — прогнозирует стиль рубежа XXI столетия;
- середина 1990-х годов — постепенно уходит из жизни.

Будучи смертным человеком, Альфред Гарриевич Шнитке имел смелость и счастье магией искусства широко раздвинуть хронологические координаты постигаемого нами бытия. Границы его исторической памяти простирались на всё предыдущее тысячелетие и даже глубже, а в канун следующей эры ему удалось наметить очертания того музыкального стиля, который стал доминирующим в наши дни. Этим и прежде всего тем, что ему удалось создать произведение непреходящей ценности, он обрёл бессмертие.

Постлюдия



**Саратовские
штрихи**

Сказанное в предыдущих разделах этой книги дополним серией разноплановых штрихов, составляющих саратовский «след» в жизни Альфреда Шнитке. Приводимые ниже воспоминания и заметки принадлежат как тем, кому посчастливилось лично знать композитора, так и тем, кому этого не довелось, но они стали непосредственно причастны к памяти о выдающемся земляке.

Раиса Лохова,

жительница города Энгельса, учитель истории

Рано утром 4 августа 1998 года я услышала по радио весть о кончине в Гамбурге выдающегося композитора современности Альфреда Гарриевича Шнитке. По его завещанию, он был похоронен в России. Гроб в день прощания был установлен в Доме Союза композиторов России в Москве. Я вспомнила, что это наш маленький сосед Альфредик, с родителями которого была дружна наша семья. У меня было такое чувство, что мы потеряли очень близкого, родного человека.

В далёкие 1930-е годы мы жили в одном дворе с семьёй Гарри Викторовича Шнитке в городе Энгельсе. Моему отцу Илье Ивановичу Тютюнникову руководство Заготзерна предоставило просторную 3-комнатную квартиру, так как в семье, кроме родителей, было пятеро детей. В глубине двора в маленьком домике жили дядя Гарри, тётя Маруся, бабушка и маленький красивый, смыслённый их сынишка Альфредик (так тогда мы, дети, называли их).

Когда в начале 1937 года в семье Шнитке родился второй сын Виктор, а бабушке было трудно управляться с малышами, к нам пришёл папа Альфредика Гарри Викторович и попросил разрешения у мамы приводить к нам старшего сынишку на несколько часов, пока они с женой будут на работе. Квартира у нас была большая; мы, четверо детей, утром уходили в школу, а дома оставались только мама с братом; в комнате их всегда было чисто, уютно. Семья наша была дружная, папа очень любил детей.

Вечерами, а чаще по выходным или по праздникам, всегда звучала музыка. Брат Серёжа, у которого болели ноги, хорошо играл на мандолине, сестра Клава на гитаре. Папа и мама в молодости пели в церковном хоре, с большой теплотой исполняли для нас свои донские песни (они были родом из Ростовской области).

Когда за Альфредиком приходила бабушка (она была немка и плохо говорила по-русски), то он становился переводчиком с немецкого на русский и с русского на немецкий язык. И это в 3–4 годика! Иногда моя сестрёнка Валя долго учила стихотворение, он быстро запоминал, подходил к маме и говорил: «А я могу рассказать» — у него была хорошая память.

Если мы садились за уроки, он тихо сидел и шёпотом разговаривал с мамой и братом. Когда мы обедали, он не капризничал, ел с нами то, что мама подавала. Он был послушным ребёнком. Мне приходилось бывать в их тесной квартирке, всюду на полках, на столе лежали стопками книги, газеты, тетради. Родители Альфредика были интеллигентные люди, работали много и даже по ночам. Бывало, утром мама говорила: «И когда только Шнитке спят? Утром рано встают, а сегодня опять всю ночь у них горел свет».

Только теперь, проработав 27 лет преподавателем истории в школе, воспитав двоих детей и четырёх внуков, я поняла, как трудно тогда жилось семье Г. В. Шнитке в их тесной, маленькой квартире. Родители Альфреда были скромные, стеснительные люди. Если Гарри Викторович задерживался на работе, то смущался, извинялся за это. Но мы любили Альфредика, он никогда нам не надоедал.

Когда в 1938 году мы уезжали из Энгельса к месту нового назначения папы на работу на станцию Романовка Саратовской области, вся семья Шнитке вышла провожать нас. Ясно помню: Мария Иосифовна держала Витю на руках, рядом с бабушкой стоял Альфредик, а Гарри Викторович подошёл к маме и в знак благодарности подарил фотографию Альфредика трёх лет в матросском костюмчике. Эта фотография в рамочке всегда стояла у нас на комодe, на видном месте.

Анатолий Катц,

заслуженный деятель искусств России, профессор Саратовской консерватории, художественный руководитель Саратовской филармонии имени А. Г. Шнитке

Всякая, пусть и короткая встреча с Альфредом Гарриевичем Шнитке была столь важна для меня, что я никак не мог не оставить в дневнике хотя бы краткую запись о каждой из них.

ВСТРЕЧА ПЕРВАЯ. МОСКВА, ОКТЯБРЬ 1981 ГОДА

Так получилось, что с Горьковской, а впоследствии и Нижегородской филармонией у меня сложились удивительно тёплые, дружеские отношения. Впервые я поехал туда году в 1980-м играть симфонию для фортепиано с оркестром «Век тревог» Л. Бернстайна. А дальше начались уже регулярные поездки в эту филармонию, которую я искренне полюбил за теплоту человеческих и творческих отношений. И действительно, замечательные люди там работали: выдающийся дирижер Израиль Гусман, замечательный музыкант и прекрасный человек Александр Скульский, талантливейший композитор Борис Гецелев, многолетний директор Ольга Томина. Да и оркестр прекрасный. Особенно я подружился в те годы с Людой Лобановой, директором симфонического оркестра, поразительно обаятельной даже в своей взбалмошности.

Я играл в Горьком практически ежегодно, поскольку руководство филармонии заинтересовалось моим «неординарным» репертуаром. Кроме того, горьковчане всегда были на самом пике создания неожиданных даже в столице репертуарных открытий. То они придумывают в 1970-е годы фестивали современной музыки, то потом начинают проводить «Сахаровские» фестивали с приглашением исполнителей самого высокого мирового уровня, то, наконец, неожиданно взрывают общественное мнение исполнением новейших авангардных сочинений, которые даже в Москве запрещали играть.

Именно так и произошло в 1974 году с исполнением Первой симфонии А. Шнитке. Премьера её, которая должна была состояться в Москве, была отменена по ряду обстоятельств, которые и до сих пор кажутся мне весьма загадочными. Существует версия, что это вина Г. Рождественского, который после ссоры с руководством Всесоюзного радио вынужден был уйти из своего оркестра и предложил провести премьеру Первой симфонии в Горьком с оркестром И. Гусмана.

Горьковское начальство тоже не сразу согласилось на этот эксперимент и потребовало рекомендательных писем от Т. Хренникова, который в то время был председателем Союза композиторов СССР, или от Р. Щедрина, председателя Союза композиторов РСФСР. К Хренникову Альфред Гарриевич идти побоялся, а вот Родион Константинович немедленно такую рекомендацию написал.

В Горький съехалась вся музыкальная Москва, приехали музыкальные критики из Ленинграда, Новосибирска, Киева, из Польши, Чехословакии, Германии. Исполнение симфонии вызвало огромное количество откликов, оценки были самые разные, но событие было грандиозное. Я не побоюсь сравнить его с первым исполнением «Весны священной» И. Стравинского в 1913 году.

Короче говоря, в 1981 году я приехал в Горький играть «Четыре темперамента» П. Хиндемита для фортепиано и струнных. После концерта мы долго беседовали с А. М. Скульским и его женой, прекрасной органисткой Заряной. Тут-то я и рассказал, что мы собираемся провести в Саратове цикл авторских концертов А. Г. Шнитке, и он обещал приехать.

Инициатором этих концертов был тогдашний главный дирижер Саратовского симфонического оркестра, прекрасный музыкант, воспитанник ленинградской дирижерской школы Леонид Корчмар. Он был большим любителем и знатоком современной авангардной музыки, а Шнитке был одним из самых любимых его авторов. Услышав мой рассказ, Заряна обратилась ко мне с просьбой: когда я буду звонить Альфреду Гарриевичу, попросить у него ноты какого-то сочинения для органа.

Из Горького я уехал в Москву, остановился на Остоженке в квартире нашего знаменитого пианиста Николая Петрова и оттуда позвонил Альфреду Гарриевичу. Он приехал через пару часов, чем безмерно удивил Петрова. Дело в том, что Коле я ничего не сказал, а Альфреду Гарриевичу просто назвал адрес и местоположение квартиры, поэтому для них обоих встреча была неожиданностью.

В моем дневнике записано так: «Познакомился с Альфредом Шнитке. Никакого снобизма, очень милый, даже слегка стесняющийся человек». Он привёз ноты «Импровизации и фуги» для фортепиано, которую мне предстояло играть на его авторском вечере в Саратове, и органной пьесы для Заряны. Коля Петров пытался усадить его пить чай, но Альфред Гарриевич смущённо отказался.

ВСТРЕЧА ВТОРАЯ. САРАТОВ, 27.12.1981 ГОДА

Инициатором памятных авторских концертов Альфреда Шнитке в Саратове 1981 года был тогдашний главный дирижер Саратовского симфонического оркестра, прекрасный музыкант, воспитанник ленинградской дирижерской школы Леонид Корчмар. Он был большим любителем и знатоком современной авангардной музыки, а Шнитке был одним из самых любимых его авторов.



После концерта
в Саратовской
филармонии
(1981 год): дирижёр
Г. Корчмар,
пианист А. Кати,
А. Шнитке,
пианист
В. Фельцман,
скрипач
В. Шувалов

Ажиотаж вокруг приезда Альфреда Гарриевича в Саратов был невероятный. Напомню, это были советские времена, всевластная цензура КГБ ещё была достаточно сильна и в её власти было разрешить или не разрешить проведение концертов опального автора. Масла в огонь добавляли некоторые саратовские композиторы, которые следили за каждым шагом Альфреда Гарриевича, за каждым его словом, чтобы потом доказать свою преданность власти очередным доносом — это в Саратове любили всегда, достаточно вспомнить приезд поэтов во главе с Булатом Окуджавой десятью годами раньше. Из дневника: «Я думал, что будет хуже, но нет — всё разрешили, всё сыграли, была даже интереснейшая встреча с А. Г. в консерватории, а „союзкомпозиторские“ шавки стали лаять запоздало, когда всё уже состоялось».

Перед концертом в Большом зале консерватории Альфред Гарриевич захотел послушать хотя бы фрагменты предстоящего вечера. А я не успел выучить наизусть «Импровизацию и фугу», собирался играть по нотам, в чём ему и признался честно. «Да, да, конечно», — как бы даже стеснясь, сказал он. Что было со мной, я не могу передать. Играть не до конца выученное сочинение в присутствии композитора — это позор. Но я начал, тут же ошибся, остановился, начал сначала, снова остановился и сказал: «Альфред Гарриевич, давайте я прямо на концерте сыграю, мне так спокойнее». — «Да, да, конечно» — снова сказал он.

На концерте я сыграл весьма темпераментно, но «не тех» нот было, конечно, достаточно. Самое любопытное, что Альфред Гарриевич после концерта подошел ко мне и сказал: «Характер вы уловили очень точно» — и ни слова о технических погрешностях.

В этот вечер прозвучали его замечательный Квинтет, пьеса «Moz-Art» для двух скрипок, один из «Гимнов» и Concerto grosso № 1 (солировали Татьяна Быкова и Валентин Шувалов). Мне же пришлось не только весь вечер играть на рояле и клавесине, но ещё и вести концерт.

Из дневника: «А. Г. оказался милейшим человеком, удивительно скромным и абсолютно не избалованным своей мировой славой, даже несколько стесняющимся её. Интереснейшие вещи он говорил на встрече, но я, к великому сожалению, ничего не успел записать, потому что мне пришлось эту встречу вести и, пока он отвечал на вопросы, мне приходилось отделять записки с интересными вопросами от записок стандартных и глупых».

Через день состоялся второй вечер, в котором Владимир Фельцман играл Концерт для фортепиано и струнных. А в промежутке Альфред и Виктор Шнитке ездили в Энгельс, на свою родину, в попытке найти свой родной дом. Попытка эта закончилась безрезультатно.

ВСТРЕЧА ТРЕТЬЯ.

МОСКВА, ВТОРАЯ ПОЛОВИНА 1980-Х ГОДОВ

В Центральном выставочном зале (Манеже) проходила какая-то огромная выставка — то ли молодых художников, то ли современной живописи. Выставка эта сопровождалась творческими вечерами композиторов, литераторов, музыкантов, артистов разных жанров. И вот я неожиданно попадаю в Манеж как раз на встречу с Альфредом Шнитке. Был какой-то небольшой концерт, помню, отличный пианист Володя Сканава играл Фортепианную сонату, певица исполнила цикл «Три стихотворения Марины Цветаевой». Публики было немного, но те, кто пришел, слушали очень внимательно и заинтересованно.

Потом вышел Альфред Гарриевич и начал отвечать на вопросы. И надо же мне было встать и попросить рассказать о той самой скандальной «Пиковой даме» в Париже, о которой было так много сплетен и пересудов. Дело в том, что 1978 году в парижской «Гранд-оперá» должна была состояться премьера «Пиковой дамы» П. И. Чайковского в постановке Юрия Любимова и в музыкальной редакции Альфреда Шнитке.

Однако незадолго до этой премьеры в газете «Правда» появилась статья «В защиту „Пиковой дамы“», подписанная дирижером Большого театра А. Жюрайтисом, которую впоследствии, через 12 лет, известный музыкальный критик А. Парин справедливо назвал доносом. Результатом этой статьи явилось запрещение показа спектакля в Париже, и лишь в октябре 1990 года «Пиковая дама» в версии Любимова — Шнитке была впервые показана в Баденской опере, в оперном театре Карлсруэ.

Ответ Альфреда Гарриевича на мой вопрос помню почти дословно, но, разумеется, привожу в свободном пересказе.

Идея новой версии «Пиковой дамы» принадлежит Юрию Любимову, который к этому моменту был уже широко известен в Европе как оперный режиссер, постановщик спектаклей в Милане, Неаполе, Париже. Состояла эта идея в первую очередь в том, чтобы сконцентрировать внимание слушателей и зрителей на психологическом содержании пушкинского сюжета.

С этой целью Любимов безжалостно изымает из партитуры все бытовые сцены, все приметы оперной «вампюки»: хор гуляющих в Летнем саду в I акте,

хор мальчиков из того же I акта, девичий хор в комнате Лизы и другие «массовые сцены». Большому переосмыслению подверглась пастораль, она предстала в спектакле как галлюцинация Германа, предчувствие неизбежной беды.

А потому перед Альфредом Гарриевичем встала задача огромной сложности: не только «разрядить» чрезмерное слушательское напряжение, но и найти верный ход, способный музыкально оправдать эту концентрацию психологических состояний героев оперы.

И Альфред Гарриевич нашел блестящее решение: он написал клавишинные интерлюдии на темы П. И. Чайковского, сопровождаемые текстами повести Пушкина на французском языке. Что же касается пасторали, то сохранив все её темы, Шнитке «переплёл» их со зловещими темами предыдущих и последующих картин. Кроме того, пастораль исполняли основные действующие лица оперы: Лиза — Прилепа, Графиня — Миловзор, Елецкий — Златогор. *«Я не переделал ни одной ноты в партитуре Чайковского, — добавил Альфред Гарриевич, — и до сих пор понять не могу, из-за чего разразился весь этот скандал, из-за чего был отменен уже почти готовый спектакль».*

Когда по окончании встречи я зашел за сцену, все смотрели на меня крайне неодобрительно. А Володя Сканава пробурчал: «Тоже мне, любитель Чайковского». — «В чём дело, Володя, что я сделал не так?». Оказалось, Альфред Гарриевич уже который год остро переживает случившееся и очень не любит, когда ему задают вопрос о «Пиковой даме». Откуда мне было это знать? Я расстроился чрезвычайно, подошел к Альфреду Гарриевичу и попросил у него прощения за столь некорректный вопрос. *«Ничего, Толя, я уже привык. Да и пора уже успокоиться», — сказал он.*

Сейчас, когда мы насмотрелись режиссерских интерпретаций самого крайнего толка (достаточно вспомнить саратовского «Онегина», новосибирского «Фальстафа» или того же недавнего «Онегина» в Большом театре), уже странно вспоминать об этом с некоторой долей трагизма. Но по тем временам Альфред Гарриевич совершил действительно «страшное преступление», и я долго потом ругал себя за своё неприличное любопытство.

ВСТРЕЧА ЧЕТВЕРТАЯ. ГОРЬКИЙ, МАРТ 1989 ГОДА

На премьере Первой симфонии А. Шнитке в Горьком я, к великому сожалению, не был и знаю о ней лишь по темпераментному и яркому рассказу Татьяны Школьниковой, которая тогда работала в Горьковской филармонии лектором-музыковедом. И когда горьковчане объявили о проведении в 1989 году фестиваля музыки Альфреда Шнитке, я пришел в нашу филармоническую дирекцию и потребовал, чтобы меня отправили в Горький в командировку.

Как ни странно, меня поняли и моментально согласились послать на фестиваль в качестве корреспондента Саратовского радио. Я в то время довольно активно работал и на радио, и на телевидении, даже вел ежемесячный музыкальный радиожурнал «Музыкальные субботы». Заручившись даже специальной бумагой от Саратовского радио, я поехал в Горький, заранее договорившись с О. Н. Томиной и А. М. Скульским о номере в гостинице и местечке в Кремлевском зале.

Следует, вероятно, напомнить, что к этому моменту имя Альфреда Шнитке превратилось в нечто одиозное и полузапретное из-за описанной выше истории с «Пиковой дамой». Поэтому проведение монографического фестиваля, целиком посвящённого творчеству опального композитора, было в те годы отчаянной смелостью.

Итак, цитирую свой дневник двадцатилетней давности: «Громадный, грандиозный праздник! Съехались все великие музыканты: Олег Казан, Юрий Башмет, бородинцы, хор Полянского, много других солистов. Приехал сам Альфред Гарриевич. Билеты проданы на все концерты, зал на тысячу с лишним мест набит битком, исполнителей и композитора приветствуют стоя».

4.03.1989. КРЕМЛЕВСКИЙ КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

Фортепианный квинтет /1972–1976/ (бородинцы и Людмила Берлинская). Эта музыка не предназначена для столь огромного зала — исчезает трагическая интимность замечательного сочинения, не слышны акустические эффекты (стук педали). Играли как-то вяло и устало. Л. Берлинская излишне лирична и чрезмерно эмоциональна, вносит в строгую музыку Квинтета слишком много женского начала.

5.03.1989. КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ ГОРЬКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ (ДНЕВНОЙ КОНЦЕРТ)

Три сцены /1980/ (Нелли Ли, ансамбль ударных и струнных). В программе это сочинение имеет подзаголовок — «Мрачно-абсурдистское действо». После большого соло шести музыкантов на одном вибратоне выходит Н. Ли с кофемолкой в руках — как со свечой. Появление человека с большим барабаном и тарелками — похоронный барабанщик. За сценой струнное трио с темой шабаша. Финал — мрачное шествие: впереди Н. Ли со свечой-кофемолкой, за ней ударники, несущие вибратон, как гроб, замыкает шествие барабанщик, выбивающий похоронный ритм.

Три мадригала /1980/ (Нелли Ли и ансамбль солистов). Поёт прекрасно, тонко чувствуя современную исполнительскую манеру и интонационно очень чисто.

Соната для фортепиано /1987/ (Василий Лобанов). Говорят, на открытии фестиваля В. Лобанов замечательно играл фортепианный концерт. Он и сегодня играл очень хорошо, а вот Соната показалась мне странной. Мне кажется, А. Шнитке прекрасно чувствует фортепиано как оркестровый инструмент, а солирующим ощущает его слабо. В Сонате много рефлексивной медитативности, которая размывает форму, лишает её драматургии — одного из сильнейших свойств музыки Шнитке.

5.03.1989. КРЕМЛЕВСКИЙ КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ (ВЕЧЕРНИЙ КОНЦЕРТ)

Четвертая симфония /1984/ (Горьковский симфонический оркестр, дирижёр Александр Скульский, хоровая капелла Валерия Полянского, Василий Лобанов /фортепиано/). Грандиозное сочинение, великолепно исполненное

и замечательное по замыслу (15 эпизодов из жизни Богородицы). Используются элементы католических, протестантских, православных и синагогальных песнопений. Замечателен эффект солирующего фортепиано, клавесина и челесты.

Альтовый концерт /1985/ (Юрий Башмет, Александр Скульский). А. Г. не случайно постоянно говорит, что пишет свои сочинения на определённого исполнителя. И то, что Фортепианная соната написана для Володи Фельцмана, многое в ней объясняет. Альтовый концерт написан для Башмета и про Башмета. Созданный всего годом позже Четвертой симфонии, концерт резко от неё отличается не только по языку, но и по состоянию. Это какой-то особый мир, гармоничный в своей трагичности и безысходно трагичный в своей гармоничности. Драматургические принципы А. Г. достигают в концерте совершенства, идеальных очертаний. Ю. Башмет — безусловно выдающийся музыкант и инструменталист, играл просто потрясающе, красиво, мудро и по-особому элегантно.

А на следующий день состоялась творческая встреча, она же пресс-конференция Альфреда Гарриевича. Присутствовало на ней невероятное количество корреспондентов со всех концов страны и из-за рубежа, очень много профессоров, преподавателей и студентов консерватории.

Вначале А. Г. поблагодарил организаторов фестиваля и сказал, что никогда до Горького у него не было такого количества авторских концертов, такого количества превосходных исполнителей и такого количества слушателей. Затем стал отвечать на вопросы. Вот его ответы на некоторые из них.

— **О применении в ряде сочинений А. Шнитке элементов рок-музыки и о засилье рока в практике концертных организаций.**

— Мне кажется, что критика торопится в оценке ситуации взаимоотношений классики и рока в слушательском восприятии. Элементы рок-музыки в так называемом академическом сочинении иногда чрезвычайно помогают в изображении трагического и апокалиптического.

— **Бывали ли у Вас периоды творческого застоя?**

— У меня никогда не было творческих пауз, окончание одного сочинения не приводило к остановкам, всегда были наброски новых сочинений.

— **Кто для Вас главная фигура в классической музыке?**

— Я — одна из многих фигур, всецело зависящих от Баха.

— **Знали ли Вы Филиппа Гершковича?**

— Я считаю его одним из своих учителей. Филипп Гершкович, ученик Веберна, учил гармонии и форме. Он скончался в начале прошлого года в Вене.

— **Ваши прогнозы относительно долговечности Вашей музыки.**

— Это та область, о которой я не имею права ни думать, ни говорить. Я могу только надеяться.

Я тоже решил задать вопрос: **Почему Вы так мало пишете для сольного фортепиано?**

— В этом отношении у меня два комплекса — личный и общий. Личный состоит в том, что я не сумел стать пианистом, так как слишком поздно начал учиться музыке, хотя именно пианистом очень хотел стать. Второй комплекс — общий: по моему мнению, фортепиано в нынешнем музыкальном искусстве уже не играет той роли, что в XIX и первой половине XX века. И хотя сегодня есть хорошая фортепианная музыка — Штокгаузен, Сильвестров, — всё же первенство принадлежит оркестру.

6.03.1989. КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ ГОРЬКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Посвящение Стравинскому, Прокофьеву и Шостаковичу для фортепиано в 6 рук /1979/ (горьковчане Галина Козлова, Александр Бендицкий, Валерий Островский). Это шутовское сочинение было сыграно с неподобающей серьезностью. Цитаты из Шостаковича, характерная остигатность Прокофьева, Стравинский представлен чистой пентатоникой.

Три песни на стихи Виктора Шнитке /написано в этом году, первое исполнение/ (В. Коваль /баритон/, М. Равин /фортепиано/). Сочинение чрезвычайно неожиданное, целиком выдержанное в стилистике постромантической вокальной музыки (Вагнер, Р. Штраус). Может быть, этого требует немецкий язык, на котором написаны стихи. Чистые гармонии, ничем не нарушаемый мелодический строй — всё это удивительно красиво и трогательно. Оказалось, А. Г. способен и на чистую лирику, не отягощенную сюжетно-драматическими конфликтами.

«Звук и отзвук» для тромбона и органа /1983/ (В. Баташов /тромбон/, Г. Козлова /орган/). Эта пьеса была весьма неважно исполнена В. Баташовым. Кроме того, нужны были какие-то акустические поиски (раструб в разные концы сцены, например), чтобы состоялся эксперимент и было оправдано название пьесы.

«Стихи покаянные» для смешанного хора *a cappella* /1988/ (Камерный хор В. Полянского). Потрясающее сочинение, требующее большей сосредоточенности, чем у меня было в этот момент. У А. Г. фантастическая манера хорового письма: сложнейшие гармонии вдруг разрешаются чистым тональным аккордом. Хор пел прекрасно, В. Полянский весьма темпераментен. Мне показалось лишь, что недостаточно было *piano*, впрочем, я отношу это скорее к акустическим свойствам консерваторского зала.

7.03.1989. КРЕМЛЕВСКИЙ КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

На утренней репетиции с трепетом ждали — приедет ли Гидон Кремер. Приехал — хлипкий, некрасивый, играет превосходно.

«История доктора Иоганна Фауста», кантата /1983/ (симфонический оркестр Горьковской филармонии, камерный хор; солисты Раиса Котова, Эрик Курмангалиев и другие. Дирижёр — Валерий Полянский). Хоть и включен я в корпус прессы, но слов, подходящих для описания этого действа, подобрать не могу. Впечатление очень мощное, полистилистика проявилась здесь наиболее очевидно. При этом главную роль в кантате играет всё же оркестр и лишь потом хор и солисты. Р. Котова и Э. Курмангалиев замечательны.

Концерт № 4 для скрипки с оркестром /1984/ (Гидон Кремер, дирижёр — Владимир Зива). Одно из самых сильных впечатлений фестиваля. На репетиции это сочинение не показалось мне таким цельным, мудрым и одновременно безысходно трагическим. Поразительно красивая мелодика: вроде бы цитатного порядка, но и одновременно очень «шнитковская», постоянно прерываемая диссонантной «истерикой» солиста и оркестра. Пожалуй, впервые А. Г. вводит в инструментальный концерт элементы открытой театральности, своеобразно подчеркивающие «гофманианство» (или, если угодно, «фаустианство») музыкальной драматургии. Я имею в виду имитацию игры смычком у солиста

(как бы неожиданно исчезнувший голос, украденный дьяволом у гения). Кремер делает всё это замечательно, артистично. Или вдруг возникающая переключка солиста со скрипачкой на последнем пульте вторых скрипок — приём не новый, но в инструментальном концерте я такого не встречал. И, наконец, вызывающая озноб жуткая трансформация прекрасной шубертовско-малеровской темы из самого начала концерта, исполняемой в финале на препарированном рояле. Гидон Кремер был великолепен: очень яркое интонационное мышление, о технической и звуковой свободе говорить не приходится. Отчётливо философское содержание концерта предстоит ещё осмыслить.

Четыре встречи с Альфредом Гарриевичем, естественно, ни в коей мере не дают мне права числить себя в его близких друзьях. Он был довольно закрытым человеком, сосредоточенным в себе, в своём музыкальном мире. Но я довольно хорошо знаю его музыку и числю Альфреда Шнитке в своих близких друзьях. Поэтому так дорого мне его поразительное признание, которое он сделал в одном из интервью: *«Чем дальше, тем больше я ощущаю: задача моя не в том, чтобы музыку придумать, сочинить, а в том, чтобы её услышать. Задача — не помешать своему уху услышать существующее вне меня. Моя задача — не спугнуть то, что уже само по себе существует. Я как бы не есть итог, я только орудие: что-то вне меня стало слышно через меня»*.

Мне кажется, что это должно стать правилом не только композитора, но и для каждого музыканта.

Всё последующее в моих воспоминаниях — *opus posth*.

Вскоре после кончины Альфреда Гарриевича встречаю как-то в консерватории заведующую кафедрой истории музыки Татьяну Фёдоровну Малышеву: *«Анатолий Иосифович, а почему бы Саратовской филармонии не носить имя Альфреда Шнитке?»*. Она обратилась ко мне с этим вопросом, поскольку с некоторых пор я стал художественным руководителем филармонии.

Я буквально обомлел от такого нахальства: Альфред Шнитке!!! — и Саратовская филармония? Но мысль осталась и некоторое время созревала, пока я, набравшись храбрости, не изложил эту идею тогдашнему директору филармонии. Он отнёсся к ней с неподдельным интересом и в свою очередь изложил её высшему начальству. К великому счастью, выяснилось, что уже не нужно, как было прежде, согласовывать это с Советом министров, требуется лишь согласие наследников и решение местного руководства.

Я позвонил вдове композитора Ирине Фёдоровне Шнитке, с которой мы были знакомы очень много лет: учились вместе в Центральной музыкальной школе-десятилетке при Ленинградской консерватории, правда, она на класс или на два младше меня. Её согласие я получил быстро, решение правительства Саратовской области тоже в скором времени было принято и 12 ноября 2001 года состоялся концерт, посвященный присвоению Саратовской филармонии имени Альфреда Шнитке.

Вечер был превосходный: Ирина Шнитке играла Фортепианный концерт, Наталья Гутман — Виолончельный, но настоящей нашей общей гордостью стало первое исполнение в Саратове кантаты «История доктора Иоганна Фауста». Дирижировал Эдуард Серов (кстати, первый исполнитель нескольких ранних сочинений А. Шнитке), пел Камерный хор Волгоградской филармонии, солисты из Саратова и Санкт-Петербурга.



На переднем
плane —
Анатолий Катц
и Ирина Шнитке

АКАДЕМИЧЕСКИЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР САРАТОВСКОЙ ФИЛАРМОНИИ <i>Дирижер — художественный руководитель и главный дирижер оркестра, народный артист России</i> ЭДУАРД СЕРОВ В программе: АЛЬФРЕД ШНИТКЕ 1 отделение Концерт для фортепиано и струнного оркестра Концерт для виолончели с оркестром в трех частях: 1. <i>Moderato</i> 2. <i>Largo</i> 3. <i>Allegro vivace</i> II отделение Кантата «История доктора Иоганна Фауста» для контрастенора, тенора, контральто, баса, смешанного хора и оркестра на текст «Народной книги» и публикации И.Шниуса (1587) <i>(первое исполнение в Саратове)</i>	Камерный хор Волгоградской областной филармонии Хор студентов Волгоградского Муниципального института искусств им. П.А.Серебрякова Руководитель — заслуженный работник культуры Российской Федерации Борис ПЛЕХАНОВ Сопрано: ИРИНА ШНИТКЕ <i>(фортепиано, Москва)</i> НАТАЛЬЯ ГУТМАН <i>(виолончель, Москва)</i> Мефистофель (контральто) — ТАТЬЯНА ГРИНЧУК <i>(Саратов)</i> Мефистофель (контратенор) — ОЛЕГ БЕЗИНСКИХ <i>(Санкт-Петербург)</i> Рассказчик (тенор) — НИКОЛАЙ КРУГЛОВ <i>(Санкт-Петербург)</i> Доктор Иоганн Фауст (бас) — МАКСИМ БУЛАТОВ <i>(Санкт-Петербург)</i> Партия органа — Наталья Гвоздкова
---	--

Министерство культуры Саратовской области
Саратовская областная филармония

ПРОГРАММА КОНЦЕРТА

*посвященного присвоению Саратовской
филармонии имени
Альфреда Шнитке*



*Саратов
12 ноября 2001г.*

Лилия Вишневская,

доктор искусствоведения, профессор Саратовской консерватории,
заведующий кафедрой теории музыки и композиции

Музыковедческая школа Саратова последних сорока лет была тесно связана с Еленой Дмитриевной Ершовой (1942–2001), яркой личностью в современной истории Саратовской консерватории. Профессор кафедры теории музыки и композиции, заслуженный деятель искусств России, член Союза композиторов России, многолетний проректор по научной работе, Елена Дмитриевна в своих делах соединила разные грани таланта. Человеческое обаяние и сила убеждения, музыкантская тонкость и научная точность были постоянными её спутниками в движении к искусству.

Творчество Альфреда Шнитке стало точкой пересечения исполнительских и исследовательских проектов Елены Дмитриевны в пору её заведования кафедрой теории музыки и композиции, работы в должности проректора. В 1980-е годы музыкальный Саратов был одним из немногих городов тогдашнего СССР, где открыто исполняли сочинения композитора и организовывали творческие встречи с Альфредом Гарриевичем.

В немногочисленную группу консерваторской поддержки входила и Елена Дмитриевна, уже тогда предчувствовавшая сопричастность саратовских музыкантов к жизни и творчеству своего земляка и гения XX века. Позже родилась идея создания *Das Schnittke-Zentrum*, задуманного как научно-информационная и культурно-просветительская структура при Саратовской консерватории. Открытию Шнитке-центра предшествовали многочисленные консультации Елены Дмитриевны с ведущими музыкантами Саратова, с представителями «VDA» (Союз поддержки немцев за рубежом) и «Freundschaft» (Клуб немецкой культуры). Но самым главным аргументом в создании Центра стал ответ А. Г. Шнитке на письмо-обращение группы педагогов Саратовской консерватории.

«Уважаемые господа Ершова, Бренинг, Вартанова и Малышева!

С большим удовлетворением и благодарностью прочёл Ваше письмо. Никогда ещё не был так взволнован! Конечно, я согласен!

С уважением Альфред Шнитке.

02.05.93

Гамбург».

Программа презентации Шнитке-центра собрала заинтересованную аудиторию и была представлена конференцией, мастер-классами, концертами, в которых приняли участие профессора Московской, Санкт-Петербургской и Саратовской консерваторий, хоровые ансамбли Немецкого дома города Саратова (руководители Б. Милютин, О. Шубина) и Астраханской консерватории (руководитель Е. Шишкина), струнный квартет «Моц-Арт» Саратовской филармонии и хор Саратовской консерватории (руководитель Н. Владимирцева),

Уважаемые господа Грива, Бренинг, Варгеланд и Малмберг.
С большим удовольствием и благодарностью прочел
Ваше письмо от 1 марта и план (в приложении).
Извините, что отвечаю так поздно - письмо было послано
по другому адресу и прочтено только с опозданием
персоналом (а я тогда и не в Тамбурге).

Никогда еще не был так взволнован! Прочел тщательно
- в целом по плану интересен и необходим (удивление
вызвало лишь упоминание города, названного именем Мерсед).
Предлагается вполне разумное обоснование призыва к созданию
такого центра - вполне, было бы достаточно одной фразы.
Интересен план в целом - с возможными дополнениями.
Конечно, я согласен!

С уважением

Альфред Шинке

02.05.13

Тамбург

солисты Саратовского театра оперы и балета, немецкие музыканты Эдит Норт-доф, Мюллер-Лоренц и Мюллер-Блаттау.

С самого начала своей работы Шнитке-центр завоевал популярность благодаря творческой атмосфере и продуманному организационному курсу его руководителя Е. Д. Ершовой. Главная идея Центра, связанная с исполнением и изучением музыки композитора, постепенно обросла широким исследовательским и исполнительским контекстом. Мощь, духовная сила и многогранность личности композитора и его музыки отразились во всем, что стало связано с его именем. «Чем больше культурных слоёв в музыке, тем она тоньше» (А. Шнитке) — это художественное кредо композитора, воплощённое в идее вобрать в себя всю историю музыки, преломилось и в деятельности Шнитке-центра. Семинары немецкой классической музыки, конференции по вопросам истории, этнографии католических и лютеранских песнопений, а также фольклора российских и поволжских немцев, участие в праздниках «Weihnachten» и «Östern», проводимых Землячеством немцев Поволжья, конкурс имени А. Шнитке «Юный композитор» (1996, 2000, 2002, 2004, 2006 годы) — вот далеко не полный перечень мероприятий Центра.

Его деятельность оказалась закономерно втянутой в культурную жизнь России последнего десятилетия XX века, в которой особое место стало занимать возрождение российско-немецких связей. Немецкая линия истоков Саратовской консерватории, связанная с именами С. Экснера, П. Эгерта, В. Брандта, Л. Рудольфа и многих других музыкантов, в конце XX века нашла своеобразное продолжение в различных формах деятельности Шнитке-центра. Особое значение в этой работе Елена Дмитриевна придавала сотрудничеству с открытым в Саратове Генеральным консульством Германии, с обществом немецких культурных связей «VDA», с Немецким домом Саратова и другими немецкими организациями. По их инициативе в Поволжье прошли международные фестивали немецкой культуры, в работе которых участвовал Шнитке-центр.

Постоянными исполнителями концертов Центра стали ведущие педагоги консерватории — профессора А. Скрипай, А. Киреева, А. Катц, Н. Тарасова, лауреаты международных и всесоюзных конкурсов А. Виниченко, Т. Дзегнарадзе, В. Демидов и М. Преображенский, струнный квартет филармонии «Моц-Арт», камерный оркестр студентов консерватории под руководством Т. Быковой. К 65-летию со дня рождения А. Г. Шнитке был издан выпуск «Учёных записок» Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, включивший исследования ведущих педагогов музыковедческих кафедр. Читательский рейтинг издания был настолько высок, что книга давно стала библиографической редкостью.

На первые акции созданного Шнитке-центра композитор откликнулся в письме к Е. Д. Ершовой.

Дорогая Елена Дмитриевна!

Большой радостью для меня явилось Ваше письмо от 14.10 с извещением относительно открытия Центра — спасибо! Желаю Вам и Центру удачи! (К сожалению, не знаю, когда попаду в Москву и в Саратов.) С сердечным приветом — Ваш Альфред Шнитке.

12.11.93, Гамбург

Дмитрий Варламов,

доктор искусствоведения, доктор педагогических наук,
профессор Саратовской консерватории, заведующий кафедрой истории
и теории исполнительского искусства и педагогики

В ноябре 2004 года вся мировая музыкальная общественность отмечала 70-летний юбилей выдающегося композитора XX века, уроженца Саратовской земли Альфреда Гарриевича Шнитке. Естественно, что на родине мастера подготовку к юбилею начали задолго до названной даты и готовились отметить её особенным образом.

Особенности заключались в масштабности мероприятий (был спланирован фестиваль, посвящённый А. Шнитке, продолжительностью в целый год) и в том, что к участию в фестивале были привлечены практически все творческие силы Саратова, Энгельса и других районов области.

А началось всё с открытого письма руководства Саратовской консерватории и общественной организации при СГК под названием «Шнитке-центр» министру культуры Саратовской области. В этом письме инициативная группа консерватории обратилась к областному руководству с предложением в юбилейный год композитора официально узаконить деятельность Центра и расширить её до областного масштаба. В нём же были предложены возможные формы участия Саратовской консерватории в юбилейных торжествах (научная конференция, торжественное заседание Учёного совета, конкурс молодых композиторов, конкурс камерных ансамблей и др.).

Предложения руководства консерватории были оперативно поддержаны Министерством культуры и уже в скором времени состоялось организационное собрание региональной общественной организации «Шнитке-центр». На нём обсуждался Устав и было избрано Правление, в которое вошли представители Саратовской консерватории, областного министерства культуры, Саратовской организации Союза композиторов РФ, областной филармонии, Энгельсского музыкально-эстетического лицея и краеведческого музея города Энгельса (филармония и лицей носят имя А. Г. Шнитке).

Сегодня, когда мы анализируем события более чем полуугодовой давности, связанные с расширением «Шнитке-центра», у нас создаётся ощущение, что не люди, а сам дух великого композитора создал столь мощное творческое объединение, состоящее, казалось бы, из очень разных по целям и функциям организаций и людей с различными художественными убеждениями. Личность и творчество Альфреда Шнитке, несмотря на то что художника уже семь лет нет с нами, притягивают к себе профессионалов и любителей музыки всего мира. И нет в этом притяжении ни этнических, ни территориальных, ни мировоззренческих границ — талант А. Шнитке всеобъемлющ!

За десять лет существования Центр немало сделал для реализации поставленных задач. В частности музыка А. Шнитке нашла достойное место в репертуаре солистов и коллективов консерватории. Впервые в городе были исполнены его «Реквием», Concerto grosso № 1, «Гимны», «Ревизская сказка», Три мадригала, Виолончельная соната, Концерт и Соната для фортепиано и другие произведения. К постоянным пропагандистам творчества А. Шнитке относятся заслуженный деятель искусств и заслуженный артист РФ, профессор

А. Скрипай, заслуженные артисты РФ, профессора А. Катц и А. Киреева, профессора Т. Дзегнарадзе и С. Вартанов, доценты А. Виниченко и М. Преображенский, Камерный оркестр консерватории (руководитель Т. Быкова), Губернский театр хоровой музыки (руководитель Л. Лицова), Квартет ударных инструментов (руководитель А. Марьенко) и другие.

Новая общественная организация, создаваемая на базе существовавшего десяти лет «Шнитке-центра», не только расширяет культурное пространство своей деятельности, консолидирует усилия творческих организаций и отдельных личностей, но и ставит более широкие задачи, включающие, помимо вышеперечисленных, исследование многонациональной культуры Поволжского региона.

Музыковеды консерватории разрабатывают проблемы, связанные с немецкой культурой и искусством, российско-немецкими культурными связями, творчеством А. Шнитке. Наиболее концентрированно и ярко некоторые итоги исследований были представлены на Международном научном симпозиуме «Прошлое, настоящее и будущее музыкальной культуры российских немцев», состоявшемся в Москве в мае 1998 года. Вышедший в 2000 году второй выпуск «Учёных записок» Саратовской консерватории был полностью посвящён исследованию творчества нашего великого земляка.

Самой крупной акцией по увековечиванию памяти композитора из всех, когда-либо проводимых в Саратовской области, стал фестиваль, посвящённый 70-летию А. Г. Шнитке, проходивший в 2004–2005 учебном году. Это отчётливо видно даже из перечня мероприятий:

- торжественное открытие фестиваля в Академическом театре оперы и балета;
- открытые юношеские конкурсы композиторов, литераторов и художников (г. Энгельс) с подведением итогов и заключительным концертом в Саратовской областной филармонии;
- пятый региональный конкурс молодых композиторов имени А. Г. Шнитке;
- открытый городской фестиваль «Альфред Шнитке — город Энгельс» с участием вдовы брата композитора Е. Г. Казённой-Шнитке, гостей из Москвы, представителей общественности Саратова и Энгельса;
- проведённое в день рождения композитора торжественное заседание Учёного совета консерватории и концерт из произведений А. Шнитке, подготовленный совместно консерваторией и филармонией;
- научно-практическая конференция «Творчество А. Г. Шнитке в контекстах мировой и отечественной культур» при участии учёных Саратова, Москвы и С.-Петербурга;
- концерты Академического симфонического оркестра Саратовской областной филармонии, Губернского театра хоровой музыки, симфонического оркестра Саратовской консерватории и других коллективов и солистов;
- и, наконец, на подступах к своей реализации Фестиваль-конкурс камерных ансамблей и фортепианных дуэтов имени А. Г. Шнитке (декабрь 2005 г.).

Альфред Гарриевич никогда не учился и не работал в Саратовской консерватории, не всегда однозначно относился к своему родному городу Энгельсу, часть жизни прожил в Германии и тем не менее считал себя русским композитором, так же как и мы считаем его своим по происхождению и по духу. Эти обстоятельства не только наполняют наши души гордостью, но и накладывают высокую степень ответственности перед именем великого композитора.

Владимир Орлов,

*кандидат искусствоведения, доцент Саратовской консерватории,
председатель правления Саратовской организации Союза композиторов
России, координатор Международного конкурса молодых композиторов
имени А. Г. Шнитке*

История конкурса композиторов имени А. Г. Шнитке началась в 1996 году. У его истоков стояли профессора кафедры теории музыки и композиции А. А. Бренинг, Е. В. Гохман, Е. Д. Ершова и Е. И. Вартанова. Сначала конкурс был региональным, с 2006 года стал всероссийским, а в 2020-м приобрёл международный статус.

Учредителем конкурса является Министерство культуры Российской Федерации, а его главный организатор — кафедра теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова. При этом в 2004 году соорганизатором конкурса выступил Саратовский областной учебно-методический центр, а с 2016 по 2022 год соорганизатором и партнёром конкурса был Российский музыкальный союз. С 2022 года конкурс проводился в рамках общественно значимых мероприятий федерального проекта «Творческие люди» Национального проекта «Культура». В качестве соорганизаторов и партнёров конкурса выступают Центр непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры Саратовской консерватории, Саратовская региональная творческая композиторская организация Всероссийской общественной организации «Союз композиторов России» и Школа-студия современного искусства.

С каждым годом расширяется география конкурса, появляются новые участники, открываются новые имена, за развитием которых можно следить. Конкурс композиторов имени А. Г. Шнитке стал стартовой площадкой для многих начинающих авторов, которые сегодня стали известными профессиональными композиторами. Лауреатами конкурса в разные годы стали Ляйсан Абдуллина (Казань), Максим Бабинцев (Киров), Анна Вишнякова (Санкт-Петербург), Григорий Зайцев (Москва), Виктор Зиновьев (Москва), Анна Колдаева (Саратов), Ахмат Малкандуев (Нальчик), Михаил Мясников (Саратов), Владимир Орлов (Саратов), Александр Петров (Санкт-Петербург), Николай Попов (Москва), Егор Савельянов (Москва), Иван Субботин (Саратов), Виталий Шишпанов (Саратов) и многие другие. Среди участников и победителей конкурса композиторы не только из России, но и представители Беларуси, Молдовы, Германии, Австрии, США, Бразилии, Украины, Латвии.

Конкурс состоит из двух туров. Первый — отборочный, второй — публичное исполнение отобранных сочинений. До 2016 года молодые композиторы могли отправить на конкурс произвольную программу из камерных сочинений для любого состава исполнителей в пределах определённого хронометража в зависимости от возрастной группы участника. В конкурсе могли принимать участие учащиеся музыкальных школ, студенты музыкальных колледжей и вузов. Обязательным условием почти всех конкурсов имени А. Г. Шнитке является сочинение на его тему, предложенную жюри, либо на монограмму композитора A-G-Es-C-H. Также обязательным условием было личное присутствие автора на конкурсе. В исключительных случаях допускается заочное участие.



Концерт



Конкурсное
прослушивание

Изначально участники должны были самостоятельно организовать живое исполнение собственных сочинений. С 2010 по 2016 год появилась возможность организации исполнения сочинений силами студентов и педагогов Саратовской консерватории, что значительно расширило географию участников конкурса. Члены жюри стали оценивать музыку юных и молодых композиторов не только из Саратова, Энгельса и Москвы, но также из других городов России — Санкт-Петербурга, Казани, Нижнего Новгорода, Уфы, Ростова-на-Дону, Екатеринбурга, Самары, Тольятти, Салавата, Ярославля, Волгограда, Астрахани, Якутска, Кирова, Магнитогорска, Новосибирска и т. д.

В конкурсе могут принимать участие композиторы в возрасте от 18 до 40 лет.

Условия конкурса кардинально изменились в 2018 году. Для студентов и выпускников музыкальных вузов по специальности «Композиция» он проводился анонимно в номинации «Сочинение для струнного оркестра». Использование темы А. Г. Шнитке не было обязательным условием. Сочинения лауреатов и дипломантов были исполнены Поволжским камерным оркестром (художественный руководитель и главный дирижёр М. Мясников). Для учащихся ДМШ, студентов музыкальных колледжей и студентов музыкальных вузов по исполнительским специальностям проводился детско-юношеский композиторский конкурс по условиям конкурсов предыдущих лет. Музыка лауреатов и дипломантов звучала в исполнении студентов и педагогов Саратовской консерватории.

В 2020 году конкурс впервые проводился без деления на возрастные группы по двум номинациям: «Сочинение для камерного ансамбля» и «Сочинение для юного органиста». В конкурсе приняли участие композиторы не только из России, но и из стран ближнего зарубежья — Беларуси, Украины, Молдовы. После анонимного отбора жюри определило лауреатов и дипломантов конкурса. Их сочинения были исполнены ансамблем «Театр новой музыки» (художественный руководитель В. Орлов) и студентами-органистами Саратовской консерватории (классы доцентов Н. Гольфарб и О. Кийовски).

В 2022 году конкурс также проводился без деления на возрастные группы, но по другим номинациям: «Сочинение для ансамбля ударных» и «Сочинение для юного пианиста». Впервые за всю историю конкурса к участию в нём подключились композиторы из стран дальнего зарубежья (США, Австрия, Китай, Иран, Бразилия). По итогам первого тура жюри выбрало 6 произведений в номинации «Сочинение для ансамбля ударных» и 8 произведений в номинации «Сочинение для юного органиста». Все они были исполнены на втором туре ансамблем ударных инструментов «CrashBand» (художественный руководитель Е. Толочкова), учащимися ДМШ для одарённых детей и студентами музыкального училища при Саратовской консерватории (классы преподавателей О. Донник, Л. Додуновой).

Председателями жюри в разные годы были А. А. Бренинг, Е. В. Гохман, А. А. Кобляков, Я. С. Судзиловский, Ю. В. Массин, М. В. Хейфец, И. С. Воробьёв.

Помимо конкурсных прослушиваний в рамках конкурса проводятся научные чтения, посвященные творчеству А. Г. Шнитке и современных композиторов, лекции и мастер-классы членов жюри.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



САРАТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ имени А.В. Собинова

ХII Открытый Всероссийский конкурс молодых композиторов имени А.Г. Шнитке

24 октября
среда

11:00 | Малый зал
Пресс-конференция

12:00 | Малый зал
Торжественное открытие конкурса

13:00-13:30 | Малый зал
Регистрация участников Детско-юношеского конкурса композиторов

14:00-17:00 | Малый зал
Конкурсные прослушивания участников
Детско-юношеского конкурса композиторов

18:30-20:00 Театральный зал
Концерт членов жюри конкурса



СОЮЗ
КОМПОЗИТОРОВ
РОССИИ

25 октября
четверг

10:00-10:30 | Малый зал
Регистрация участников ХII Открытого Всероссийского конкурса
молодых композиторов имени А.Г. Шнитке

11:00-14:00 | Малый зал
Конкурсные прослушивания финалистов ХII Открытого Всероссийского конкурса
молодых композиторов имени А.Г. Шнитке

15:00-17:00 | Малый зал
Круглый стол и конференция, посвященные творчеству А.А. Бренинга и А.Г. Шнитке

18:30 | Театральный зал
Концерт членов жюри конкурса



26 октября
пятница

10:00-17:00 | Малый зал
Мастер-классы и лекции членов жюри конкурса

18:30 | Театральный зал
Торжественное закрытие конкурса.
Награждение лауреатов и дипломантов. Концерт лауреатов конкурса

В 2022 году конкурс был приурочен к 110-летию Саратовской консерватории, а в 2024-м — к 90-летию со дня рождения А. Г. Шнитке. Этот, по счёту 15-й конкурс состоится в ноябре. Его условия опубликованы на официальном сайте конкурса: schnittkecompetition.totnm.org. Он проводится по трём номинациям: «Сочинение для струнного оркестра», «Сочинение для камерного хора а cappella», «Сочинение для детского хора».

Ирина Николаева,

**почётный работник общего образования РФ, заведующий кафедрой
специального фортепиано Музыкально-эстетического лицея
имени А. Г. Шнитке**

Город Энгельс (бывший Покровск) — провинциальный город, который, в отличие от других малых городов России, обрел свою известность благодаря целой плеяде известнейших людей. Лев Кассиль, Альфред и Виктор Шнитке, Алексей Кравченко, Андрей Мыльников, Юрий Шаргин — имена, оставившие след не только в его истории, но и в истории России и мира.

В преддверии юбилея выдающегося композитора Альфреда Шнитке хотелось бы остановиться именно на этом человеке с большой буквы. А. Г. Шнитке сейчас является одним из самых известных и почитаемых российских композиторов. После смерти слава его возросла во много раз. Посвященные композитору фестивали организуют во многих странах, музыка Альфреда Шнитке продолжает звучать в лучших залах России, Австрии, Германии и других стран. Газеты и журналы издают очерки и статьи о нем. «Музыкант XXI века», «лучший композитор современности», «Человек с большой буквы» — такими титулами награждают его критики, обычно не столь щедрые на похвалу. Ежегодно в мире отмечается день его рождения. До известной степени складывается впечатление, что в некотором роде стало модно любить музыку Шнитке и восторгаться ею.

Имеет смысл прислушаться к итоговой оценке заслуженного деятеля искусств России А. И. Демченко: «Будучи смертным человеком, А. Г. Шнитке имел смелость и счастье магией искусства широко раздвинуть хронологические координаты постигаемого нами бытия. Границы его исторической памяти простирались на всё предыдущее тысячелетие, и в канун следующей эры ему удалось наметить очертания того музыкального стиля, который стал доминирующим в наши дни. Этим и прежде всего тем, что ему удалось создать произведения непреходящей ценности, он обрел бессмертие!».

В городе Энгельсе помнят и чтут своего великого земляка. В 1997 году Альфреду Гарриевичу было присвоено звание «Почетный гражданин города Энгельса». С начала 2000 года работа по увековечению памяти композитора стала более активной, в том числе был разработан проект «Город Энгельс — Альфред Шнитке», который получил президентскую поддержку В. В. Путина. В 2001 году в городском краеведческом музее состоялся первый открытый фестиваль, который вошел в областную программу празднования 70-летия со дня рождения композитора. Фестиваль проходил на разных творческих площадках: в самом музее, в Музыкально-эстетическом лицее, в Центре немецкой культуры, в детской

школе искусств № 1. В 2009 году на здании железнодорожной школы № 25 был размещен барельеф А.Г. Шнитке работы художника А. Прасолова с надписью: «В этом здании бывшей школы № 25 с 1942 по 1946 г. учился великий композитор, почётный гражданин города Энгельса Альфред Шнитке». Заметим, что почётное право открытия мемориальной доски было предоставлено юным музыкантам, среди которых была и учащаяся Музыкально-эстетического лицея, обладатель именных губернаторских стипендий Мария Медведева. В краеведческом музее создана экспозиция, посвящённая великому земляку Альфреду Шнитке.

Популяризацией творчества братьев Альфреда и Виктора Шнитке занимается Центр немецкой культуры. В 2014 году в Государственном историческом архиве немцев Поволжья в Энгельсе была открыта документальная выставка, посвященная 75-летию со дня рождения выдающегося музыканта XX века под названием «Из жизни семьи Шнитке в Энгельсе». Тогда же Центр немецкой культуры города Энгельса совместно с Институтом имени Гёте в Москве представил музыкальную литературно-художественную композицию «Две жизни, две судьбы», посвящённую братьям Альфреду и Виктору Шнитке.

В 2014 году к очередной юбилейной дате композитора был приурочен выпуск специальной почтовой продукции «Почты России», памятное гашение которой состоялось в Музыкально-эстетическом лицее (церемонию провели директор областного филиала ФГУП «Почта России» Анатолий Серебряков и директор МЭЛ Юлия Ермакова). В 2017-м скверу в центре города Энгельса присвоили имя прославленного земляка. В 2018-м состоялось открытие памятника Шнитке (автор — заслуженный художник России Андрей Щербаков).

Для Музыкально-эстетического лицея память об Альфреде Гарриевиче Шнитке особенно дорога, так как лицей удостоен его имени. Он был открыт в 1992 году в Энгельсе на базе общеобразовательной школы. Это был авторский проект двух преподавателей Саратовского музыкального училища — Ирины Владимировны Сергеевой и Жанны Иосифовны Преображенской. Они разработали концепцию будущего лицея и смогли убедить в её достоинствах Комитет образования и Комитет культуры Саратовской области. Идея состояла в создании новой школьной структуры, интегрирующей общее и музыкально-художественное образование. Все было по-новому, не стандартно! Обычные общеобразовательные предметы сочетались с такими предметами, как обучение на том или ином музыкальном инструменте (специальность), сольфеджио, хоровой класс, музыкальная литература (для младших классов это называлось «разговор о музыке»), импровизация, композиция, мифология, культурология и мировая художественная культура (в старших классах). Помимо этого, предполагалась возможность посещения театральной студии, занятия живописью, хореографией, фольклором.

Постепенно в ходе развития этой идеи сформировались четкие ориентиры «новой» школы, в том числе её музыкально-гуманитарная направленность, предусматривающая активные контакты педагогов и родителей. Ключевым моментом было создание системы образования, способствующей интенсивному творческому развитию детей. С учётом этого были разработаны методики и программы обучения. Следует подчеркнуть, что Музыкально-эстетический лицей — это не только уникальное учебное заведение, но и площадка для активной концертной деятельности в рамках детской филармонии, картинной галереи с постоянно обновляющимися вернисажами и музея А.Г. Шнитке.



Педагоги
Музыкально-
эстетического
лицея
с И. Ф. Шнитке

Важным этапом в жизни лицея стало участие в 2003 году в конкурсе на присвоение имени А. Г. Шнитке, где МЭЛ одержал победу среди многих других претендентов. Определяющую роль в этом сыграли не только высокие результаты (многочисленные победы на конкурсах самого престижного уровня), но и инновационная деятельность Лицея, получившая признание на федеральном уровне. Концепция МЭЛ, представленная на всероссийском конкурсе в Москве, была отмечена и удостоена Гран-при, после чего лицей получил статус Авторской школы России. Разработанные и реализованные в дальнейшем проекты «Культура жизни одарённых детей», «Формирование креативной образовательно-художественной среды», «Концертная педагогика», «Конструирование жизненного мира школьников в интегрированной креативной среде» и другие были одобрены Министерством образования РФ, благодаря чему лицей получил статус Федеральной экспериментальной площадки (в последующем — Федеральной инновационной площадки).

Знаменательным событием 2003 года стало посещение Музыкально-эстетического лицея вдовой композитора Ириной Фёдоровной Шнитке. Познакомившись с системой преподавания в МЭЛ, а также с большими достижениями учеников, пообщавшись с лицеистами и педагогами, Ирина Фёдоровна поддержала идею присвоить лицейу имя великого композитора. В Книге почётных гостей Ирина Фёдоровна оставила на память следующее пожелание: «Я очень счастлива, что существует Лицей, где обитают свободные, естественно ведущие себя дети. Сама идея подобного Лицея — блестяща! Я желаю успехов преподавателям и ребятам, желаю радости, добра и любви!». В своем

последующем интервью Ирина Фёдоровна отметила, что поездка в Энгельс стала для нее самым дорогим сердцу подарком.

В нашем лицее создан музейный уголок Шнитке, где представлены ноты его произведений, фотоматериалы, рецензии, афиши концертов, которые проходили в Энгельсе и Саратове, монографии, публикации о композиторе, аудио- и видеозаписи его произведений, а также стенды, рассказывающие о жизни композитора, его мировоззрении, взглядах на искусство.

Носить имя Шнитке — большая честь для лицеистов и вместе с тем большая ответственность. Стало традицией ежегодное празднование дня рождения композитора. Первоначальная «Неделя Шнитке» переросла в «Ноябрьские вехи», «Встречи в ноябре», а затем мероприятия стали охватывать весь учебный год. Учащиеся и педагоги нашего лицея ежегодно дают многочисленные лекции-концерты в различных концертных залах и аудиториях, где звучит музыка композитора, организуются выставки юных художников с живописными работами, основанными на ассоциациях с музыкой Шнитке. Музыка композитора постоянно звучит в лицее и будит воображение детей. На основе изучения его произведений проходят творческие олимпиады по сольфеджио, музыкальной литературе, культурологии. Помимо этого, проводятся открытые уроки, мастер-классы, совместно с Саратовской консерваторией организуются конференции, посвященные творчеству Шнитке и его роли в мировом музыкальном искусстве.

Стало традицией прославлять силами музыкантов лицея имя великого музыканта не только в нашем городе и области, но и за её пределами — в Москве, Санкт-Петербурге, Пензе и других городах, где проходят конкурсы-фестивали, концерты, конференции.

Имя Шнитке продолжает жить и в творчестве наших юных композиторов, которые учатся в классе преподавателя, почётного работника образования, члена Союза композиторов России Алексея Вячеславовича Павлючука. Его воспитанники одержали много побед на различных конкурсах. За годы существования класса композиции издано уже 10 сборников «По стопам Шнитке» с произведениями учащихся. А. В. Павлючук — ученик профессора Саратовской консерватории А. А. Бренинга, который долгие годы являлся бессменным куратором композиторского класса лицея. Благодаря ему на базе лицея несколько раз проводился муниципальный конкурс юных композиторов, который впоследствии стал всероссийским (ныне он проводится в Саратовской консерватории).

В 2019 году на базе МЭЛ был организован областной фестиваль «Приношение Шнитке», в котором приняли участие учащиеся и преподаватели ДШИ и ДМШ города и района. На его торжественном открытии в Большом зале МЭЛ приняли участие коллективы Энгельса и Саратова. В 2021 году фестиваль получил статус регионального и проходил под эгидой министерства культуры Саратовской области.

С каждым годом крепнут связи лицея с Саратовской государственной консерваторией имени Л. В. Собинова, которая была среди учредителей нашего уникального учебного заведения, и многие из её ведущих профессоров вели здесь педагогическую деятельность. В немалой степени благодаря этому в лицее, помимо отделений, традиционных для музыкальной школы, созданы две кафедры — специального фортепиано (руководитель И. В. Николаева)



Учащиеся
Музыкально-
эстетического
лицея на конкурсе
«Приношение
Шнитке»

и искусствознания (руководитель Ж.И. Преображенская). Обе кафедры плодотворно занимаются научной работой в тесном контакте с профессорско-преподавательским составом консерватории по самым разным направлениям (конференции, круглые столы, семинары, мастер-классы, лекции, совместные концерты и другие значимые мероприятия). Эта деятельность ведется уже более 15 лет, в рамках совместного с консерваторией проекта «Лицей — Училище — ВУЗ».

Всех нас чрезвычайно вдохновляет то, что Альфред Гарриевич Шнитке был не только гениальным композитором, но и выдающимся человеком. По словам его жены Ирины Федоровны, он «всю жизнь шел к совершенствованию собственной души и старался жить так, чтобы не нужно было себя оправдывать. Это сказалось и на его музыке. Я считаю его не только гениальным композитором, но и гениальной личностью».

Альфред Шнитке прославил место своего рождения, и мир вправе ожидать от нас того, чтобы Энгельс стал мемориальным городом великого композитора, соответствуя его значимости уровнем своей общей культуры и прежде всего высокой планкой музыкальных традиций.

Александр Демченко,

доктор искусствоведения, профессор Саратовской консерватории, профессор Саратовского университета, главный научный сотрудник и руководитель Международного центра комплексных художественных исследований, заслуженный деятель искусств России

Если мы говорим об Альфреде Шнитке как явлении большой художественной культуры, то для нас, живущих в Саратове и в Саратовском крае, возникают как бы два примечательных полюса. Один из них обозначим словом *локус* — это то, что относится непосредственно к тем местам, которые породили Альфреда Шнитке.

У Антуана Сент-Экзюпери есть замечательная фраза: «Все мы родом из детства». И если детство Альфреда Шнитке было неразрывно связано с городом Энгельсом, где он родился и прожил целых 12 лет, то приходится признать, что исключить это из его жизни абсолютно невозможно. И всё убеждает, что для него это было очень важно как для человека и музыканта.

Город Энгельс тех времён, несмотря на то что он носил громкое название столицы Автономной Республики немцев Поволжья, был, в сущности, достаточно обыкновенной российской глубинкой, которую населяли люди многих национальностей — немцы, русские, украинцы и т. д. Это была во многом всё та же Покровская слобода, которая ко временам детства Альфреда приближалась к двум столетиям своего существования в глуши заволжских степей. И то, что Альфред 12 лет провёл там, осталось совершенно неизгладимым и для его человеческой, и для его композиторской памяти.

И тем более резким оказался контраст мгновенного перемещения в столицы — вначале в Вену, затем в Москву. В Вену отца направили советские власти для того, чтобы он как журналист, превосходно владеющий немецким языком, работал там в газете, издаваемой для австрийского населения. Так по мановению судьбы его семья два года провела в этой столице музыкального мира, городе Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта и многих других известных композиторов. Это оставило в душе подростка свой неизгладимый след, когда в полной мере обнаружились его совершенно определённые наклонности к музыке. И когда семья вернулась на Родину, теперь уже в Москву, Альфред в самом скором времени стал заниматься музыкой профессионально.

Но прожитый большой исходный отрезок до этой столичной жизни оставил свой глубокий след. Мы в наших с ним разговорах не раз возвращались к этой теме, потому что особенно к 1980-м годам он стал как-то по-особому трепетно относиться к тому, что было когда-то давным-давно.

Поначалу при выходе на уровень столиц у него долгое время оставалось стойкое воспоминание о Покровске — Энгельсе как «городе заборов и сараев» — этакая сплошь одноэтажная Русь-матушка. И ещё те гигантские амбары-зернохранилища, поскольку там были закрома нашей очень ценимой заволжской пшеницы (вспомним, к примеру, что до недавних пор двор английской королевы питался только хлебом из привозного зерна тех мест).

Но по сути жизнь там была по преимуществу, если можно так выразиться, сугубо местечковая. И населяли город главным образом полугорожане-полуагрии, то есть низовая среда. Потом на определённом этапе своего



творчества Шнитке не раз приобщался к музыкальному быту этой просторечной стихии. Было это уже после освоения всех премудростей авангарда, нацеленного, главным образом, на восприятие элитарной публики, способной разбираться и ценить всякого рода изощрённые сложности. Но пройдя авангард и ощутив его разрыв с широкой слушательской аудиторией, композитор стал активно вводить в свою музыку то, что, в частности, он когда-то слышал в детские годы. А слышал он тогда прежде всего самые обыкновенные песни — и русские, и украинские, и звучало там очень много немецкой музыки, причём именно простонародной.

Эта укоренившаяся тогда в его сознании, но, пожалуй, точнее в подсознании, звуковая память оказалась для него со временем очень важным моментом. Достаточно вспомнить его знаменитый *Concerto grosso* № 1, который открывается темой приготовленного рояля с его «охрипшей» фоникой. Ведь тема эта звучит как почти нарочито поданная слободская мелодия со стереотипными интонационными ходами и характерными «придыханиями». И она проходит ключевым моментом через всю композицию вплоть до финала. Таков один из многих примеров смелого введения в очень серьёзную и сложную образную ткань низового музыкального материала — конечно же, как определённого смыслового знака, но и как реалии обыденного существования.

В связи с тем же приходится говорить и об очень плодотворной работе Альфреда Шнитке в кино, ведь чтобы быть композитором фильма, нужно быть расположенным к этому. Просто талантливости или владения различными стилями здесь недостаточно. Требуется, чтобы музыка, написанная к фильму, была обращена к слуху широкого зрителя. И думается, что эту способность ему тоже во многом подарила наша Саратовская земля. Чего стоило хотя бы его прямое общение с теми же мальчишками Энгельса! Кстати, он не раз вспоминал время начала Великой Отечественной войны, когда фашистские орды уже вторглись в нашу страну и окружавшие его подростки, считавшие его немцем, очень недвусмысленно и в очень неприличных выражениях выразили своё к нему отношение.

Но главное было в другом. Вспоминаю 1981 год, когда Альфред Гарриевич приехал к нам в Саратов с авторскими концертами — приехал не один, а с братом Виктором, поэтом и журналистом, который был тремя годами моложе его. Мы ездили с ними в Энгельс, и они с поразительным трепетом искали деревянный домик, лучше сказать, избушку, где они жили в 30-е и первой половине 40-х годов. Но город изменился с тех пор до неузнаваемости и того пристанища семьи Шнитке уже давно не существовало. Композитор очень горевал по этому поводу, признаваясь, что чем дальше, тем всё с большей теплотой и неожиданной ностальгией вспоминает те далёкие годы и неповторимый колорит Заволжья.

Тогда я видел слёзы на глазах Альфреда и он говорил мне о том, что только теперь стал понимать, насколько это было дорого для него. Помню, он сказал: *«Когда-то было ощущение — ну, затрапезная провинция, глубинка российская, не поймёшь что. Теперь я стал понимать, как много получил для себя от этих корней, от этой почвы».*

Таким образом, со временем связанное для него с детской порой становилось всё драгоценнее. И это чувство нарастало с годами, особенно в 80-е годы, когда он всё более начинал ценить происходившее в давнее время. Я в свою очередь поделился соображениями относительно значимости для меня детских лет, проведённых не в Москве, где родился, а на Псковщине, и знаменитую фразу Сент-Экзюпери *«Все мы родом из детства»* мы с ним повторили несколько раз.

Тогда же они с братом Виктором вспоминали своё «социалистическое» детство, причём говорили об этом не без юмора, но как-то очень тепло. То, что их тогда окружало, казалось совершенно естественным. Вот город с именем Энгельс, а рядом, в 50 километрах, районный город под названием Маркс. Да, это те самые чрезвычайно почитаемые классики марксизма-ленинизма, и вполне логично, что два пусть маленьких, но самых больших города Немецкой республики в Заволжье получили именно эти имена. И конечно же, само собой, что вся жизнь тогда шла здесь под флагом социализма.

Они с удовольствием рассказывали мне, что их отец Гарри Викторович родился по воле судьбы в Германии, где некоторое время жили дедушка и бабушка. Потом, в 20-е годы, в связи с тем что там уже надвигалась нацистская угроза, они вернулись в Россию, жили в Москве, а отец, ещё будучи юношей восемнадцати лет, сознательно приехал сюда, на берега Волги, чтобы именно здесь вместе с поволжскими немцами строить социализм. В Германии он уже был членом компартии, а со временем стал и членом партии большевиков. Такой же по своим взглядам была и их мама Мария.



Когда мы бродили в ту поездку по Энгельсу, Альфред с Виктором показывали мне семейные фотографии тех времён. Вот отец в солдатской пилотке с красной звездой. В годы Великой Отечественной он всеми силами рвался на фронт и в 1943 году получил возможность сражаться добровольцем. Вот мама, родом из потомственных немцев-колонистов, которая после окончания педагогического института работала в комитете комсомола. А вот братья Альфред и Виктор со своей младшей сестрёнкой Ириной. И я вижу эти абсолютно наши, можно сказать, советские лица — такие занятные, открытые, душевные, наполненные удивительной душевной теплотой.

Однако на мой вопрос о национальных корнях братья мне поясняют: все они тем не менее немецкого происхождения. Жившая с ними и очень любимая ими бабушка вообще была «закоренелой» немкой, очень плохо говорила по-русски и часто уединялась с Альфредом как старшим из детей для чтения немецкой Библии. И сам он прежде узнал немецкий язык, а уже потом — русский.

Но тут же Альфред проговорил то, что мне потом не раз приходилось встречать в самых разных источниках: «Да, во мне нет ни капли русской крови, но я весь русский по языку, по культуре и по всему менталитету». Как мы знаем, по завещанию он был похоронен на Новодевичьем кладбище. И несмотря на то, что он на каком-то этапе своей жизни, склоняясь к духовной орбите, принял католичество, тем не менее исповедовался у православного священника, которого ценил превыше всего, говоря, что это удивительно: такой простой человек, а понимает всё лучше, чем некие самые большие умы.

Так что и духовная жизнь Альфреда была опять-таки прежде всего охвачена православием. И насколько для него и для нас драгоценны написанные им в русле православия такие грандиозные композиции, как Концерт для хора на слова Григора Нарекаци и «Стихи покаянные» на церковно-славянские тексты. И не будем забывать, что именно Шнитке открыл для нашей музыки «шлюз» возрождения духовной тематики после многих десятилетий атеистического безвременья.

И вот что ещё очень важно и было связано с его художественной эволюцией. Выходя уже на центральный этап своего творчества, он всё чаще стал в своём искусстве думать о людях, с которыми когда-то бок о бок жил, в том числе о людях из просторечной среды, людях от земли. Изменившийся подход, о котором он мне толковал, состоял в очень простом: этим людям тоже нужна музыка. И необходимо преодолеть тот невероятный разрыв, который возник у нас между музыкой, которая обращена к узкому кругу элитарной публики, и музыкой, которую ждёт широкая публика, заполняющая большие залы. Не было раньше такой Берлинской стены между тем и другим.

И он сознательно стремился преодолеть этот разрыв любыми путями. В том числе вводил в оборот своей музыки расхожие, банальные мотивы. В том же нашем разговоре Альфред со смехом процитировал своего близкого друга Александра Ивашкина, ставшего исследователем его творчества, который со смешанным чувством приятия и неприятия писал: *«Шнитке временами берёт для своих сочинений музыкальный материал прямо из мусорки»*.

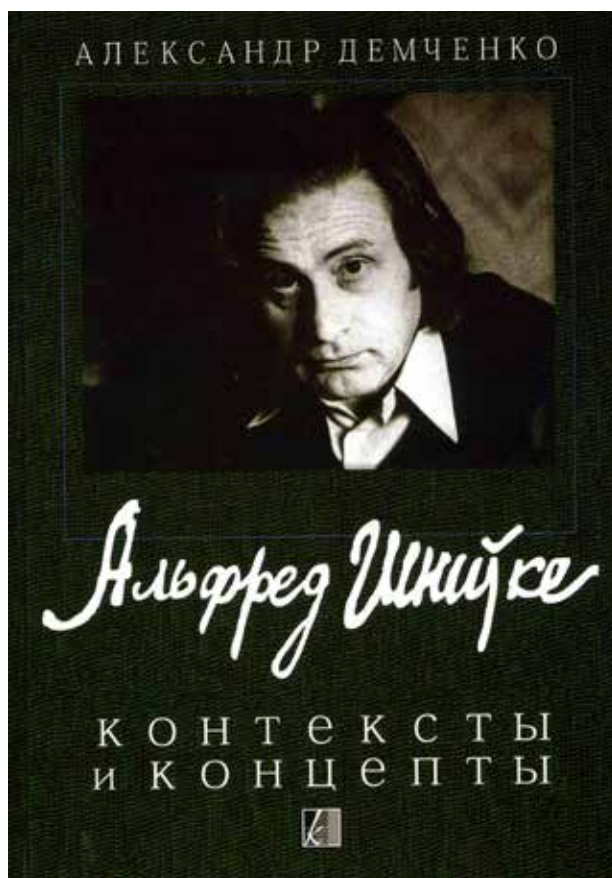
И тогда же Альфред убеждал меня, что это расхожее, вроде бы выброшенное за ненадобностью имеет право на существование, потому что в этом «мусоре» есть свои притягательные соки и своя правда. А заодно у него вскользь промелькнула мысль, что эту жизненную почву он для себя внутренне обрёл именно в наших краях, в те 12 лет жизни «в глуши».

До сих пор речь шла о том, что вбирало в себя понятие локус. Теперь необходимо перейти к тому, что можно обозначить контрастным ему словом глобус. Именно на его основе мы выходим на то, почему вообще мы говорим об Альфреде Шнитке, а говорим, конечно же, потому что видим в его художественной личности и творческом наследии нечто выходящее за пределы ординарно-обычного.

Примерно с середины 70-х годов прошлого столетия и примерно через десятилетие после окончания Московской консерватории он стремительно вырастал в фигуру, которую всё более и более стали признавать как у нас, так и во многих зарубежных странах. Постепенно, причём очень быстро, складывалась уже по-настоящему всеобщая, поистине всемирная известность, и она выросла до такого уровня, что Альфреда Шнитке после кончины Шостаковича, который ушёл из жизни в 1975 году, с полным основанием стали именовать лидером мирового музыкального процесса.

У нас в то время, как нигде в мире, была масса интереснейших композиторов. Рядом с Альфредом в той же Московской консерватории работал, например, Родион Щедрин, а авангардисты Эдисон Денисов и София Губайдуллина вместе с Альфредом Шнитке составили знаменитую «московскую тройку». Но постепенно именно Шнитке вырос в столь крупное, поистине знаковое явление.

Вспоминаю, что как-то в стенах Саратовской консерватории мы проводили встречу с известнейшим музыкантом, председателем Ленинградской



композиторской организации Андреем Петровым. Я вёл эту встречу и для меня, как и для всех других в зале, было весьма неожиданным, что ещё в конце 70-х годов он во всеуслышание провозгласил: «Лидер нашей музыки — Альфред Шнитке».

А ведь рядом с Андреем Петровым в том же Ленинграде трудились такие мощные фигуры, как Сергей Слонимский, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин. И провозглашая такое, он имел в виду не только музыку России, но и всю тогдашнюю советскую музыку с такими авторитетами, как Арво Пярт в Эстонии, Гия Канчели в Грузии, Авет Тертерян в Армении и т. д. Было много ярких, сильных фигур, но к 80-м годам совершенно ясно стало, что Шнитке поднимается над всем этим массивом очень больших индивидуальностей. А с того момента, когда он стал выезжать за границу и большие гастроли пошли по многим странам, уже и для мира стало ясно, что это композитор номер один.

Сказанному отвечало то, что Шнитке был человеком планетарного мышления. В частности, это выразилось и в том, что он являлся ведущим представителем открытой им полистилистики. Обращаясь к любым стилям мирового музыкального наследия, от самой далёкой старины до недавнего времени, и свободно распоряжаясь этим конгломератом стилей, он создавал музыку глобального масштаба, в которой говорил о проблемах именно на уровне всего земного шара, поднимая в своём творчестве самые жгучие проблемы.

Но при этом не будем забывать, что поставленные им проблемы никто не воспринимал с такой остротой, как люди, которые жили тогда в Советском Союзе. Мы были как бы на острие мировой истории, что особенно хорошо ощущала наша интеллектуальная элита, которая с полным пониманием, как нигде и никто, воспринимала заложенное в музыке Шнитке. И закладывалась эта проблемность в его творчестве, отталкиваясь прежде всего от того, что происходило на социально-психологической почве, характерной для нашей страны.

Официальная власть, чувствуя это, избрала в отношении к композитору позицию тотального непризнания, как бы утверждая, что Шнитке просто не существует. Реально он существовал в окружавшей его публике, которая шла на его музыку, потому что слышала в ней со всей остротой поднятые проблемы. Но проблемы эти свою особую остроту приобретали именно в условиях нашего режима. Композитор многократно высказывался на сей счёт: «Да, было трудно, но эти трудности очень и очень стимулировали».

В 90-е годы эти трудности исчезли. Появилась возможность легально писать что хочешь и как угодно. И как это ни парадоксально, но отечественная музыка по уровню достижений сошла где-то на нет, в том числе и у самого Альфреда Гарриевича. Была потеряна острота нерва, которая так обнажалась в условиях оппозиционной настроенности.

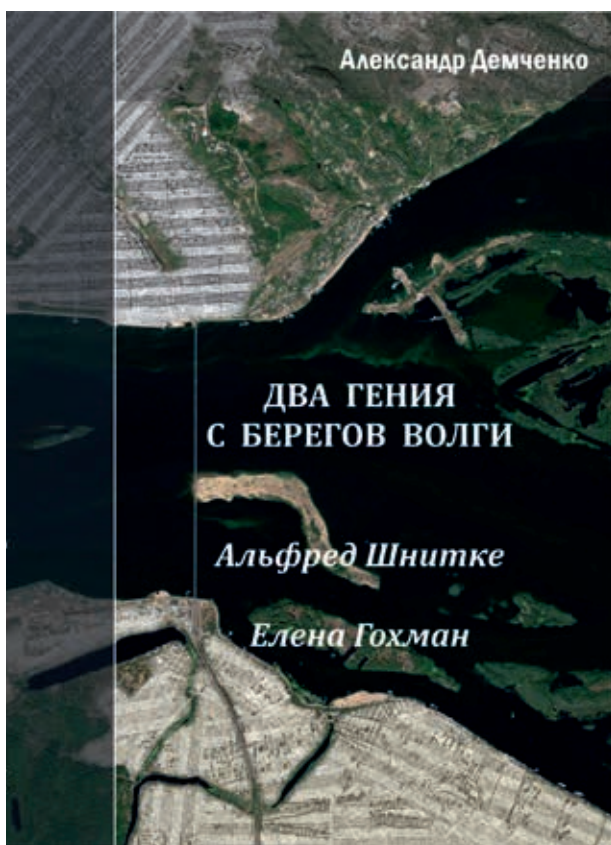
Сразу же следует оговориться. Шнитке никогда не причислял себя к диссидентам, не делал никаких политических заявлений, но внутренняя его позиция была совершенно определённой. Об этом красноречиво говорят хотя бы такие факты. Со временем усилиями друзей его допустили в состав правления Союза композиторов СССР. Главой правления с давних пор был Тихон Николаевич Хренников. И на очередных выборах Альфред единственный из всех проголосовал против этой кандидатуры.

Другой публичный акт, который он позволил себе, состоялся в 1991 году, когда ему, уже всемирно известному музыканту, предлагали стать лауреатом Ленинской премии. И он отказался, хотя это были и большие, совсем не лишние деньги, и вроде бы высокая честь. Ведь лучшие наши композиторы пребывали в этом качестве — от Шостаковича до Щедрина. А он отказался из внутреннего неприятия того, что не соответствовало его мироощущению.

Переходя к чисто человеческим сторонам Альфреда Шнитке, остановлюсь в качестве очень показательного момента на его отношениях с саратовским композитором Еленой Владимировной Гохман. В отличие от Альфреда, она была коренной жительницей нашего города и только пять лет не жила в Саратове, потому что в нашей консерватории тогда не было класса композиции. Но с ранних лет зная, что должна обязательно стать композитором, она вынуждена была уехать в Москву и пять лет проучилась там в консерватории, а затем до конца жизни преподавала в Саратовской консерватории.

Когда она приехала учиться в Московскую консерваторию, Альфред был годом старше её и уже учился там. Узнав, что из Саратова приехала и учится здесь какая-то Елена, он её отыскал и у них установились тёплые отношения. Встречались они редко, но встречаясь, он говорил: «Я – Энгельс, ты – Саратов». И в добавление к этому напевал начало мелодии песни Андрея Эшпая, популярной в те годы, со словами «Мы с тобой два берега у одной реки».

В своё время я воспользовался этим, когда написал книгу под названием «Два гения с берегов Волги», на обложке которой значатся два



имени — Альфред Шнитке и Елена Гохман, — то есть имена двух самых крупных композиторов, имеющих отношение к Саратовскому краю. Первый из них всемирно известен, а вторая с более скромной известностью, но в России её хорошо знают, для нас же это в некотором роде святыня. Кстати, когда мы формировали обложку этой книги, пришла мысль воспользоваться снимком из космоса, где запечатлены Саратов, напротив него Энгельс и соединяющая их ниточка моста.

Потом они встречались в Москве во время концертов Альфреда, иногда она специально приезжала на премьеры его произведений. Виделись изредка. И когда он приехал с авторскими концертами в Саратов в 1981 году, после одного из этих концертов мы устроили у Елены Владимировны большое чаепитие. Во время этого чаепития, когда мы поздравили его с прошедшим концертом, Елена ему как-то говорит: «Ты знаешь, я вот была всегда такой консервативной, больше склонной к классике, но услышав несколько твоих авангардных вещей, решила тоже попробовать свои силы в радикальном наклонении. В том числе написала концерт для оркестра под названием „Импровизации“».

Альфред тут же откликнулся: «Покажи. Ноты есть? Звукозапись есть?». Запись была с премьерного исполнения в филармонии, ноты в соседней комнате. В течение 40 минут он внимательнейшим образом слушал эту большую композицию, состоящую из трёх частей: Интрада, Элегия, Буффонада.

Елена Гохман



Относительно первой части Альфред сказал, что в ней обрисована пугающая перспектива перехода техногенной эры в космическое инобытие. Это было очень близко моим представлениям, и я позволил себе заметить, что подобное у него самого передаётся во Второй симфонии.

По поводу последней части он восхитился, поскольку это оказалось для него очень неожиданным. «Никогда бы не подумал, что на основе премудрой додекафонии можно написать такую бурлеску — ярко комедийную, ярмарочно пёструю, и как ты её назвала „Буффонада“». Он встал, подошёл к роялю и по памяти наиграл двенадцатизвучную серию, которая в этой части варьируется на все лады.

Потом Альфред начал воспроизводить тему средней части, Элегии, но остановился. «Нет, не буду портить. Лена, мы только что слышали запись. Согласись, что это не лучшее исполнение — пожалуйста, сыгрой сама». Елена села за рояль и проиграла 15 минут этой музыки. И он говорит ей: «Лена-Лена, мне такой музыки никогда не написать». И это говорил человек, который уже для многих был кумиром, гением, высшим авторитетом.

В этой части всё основано на мелодике барочного типа. И Альфред упомянул на этот счёт: «Мы же знаем, что со времён Вагнера существует такое выражение — **бесконечная мелодия**, когда это длится, длится, длится. И ты бесконечно длишь, это у тебя редкий Божий дар». Внутренне я всецело присоединился к этой оценке особого дара Елены Владимировны. И уже позже, вспоминая его слова, очень сожалел, что он не дожил до 2000 года, когда она написала ораторию «**Ave Maria**». Кульминацией в этом огромном полотне стал гимн Богоматери — бескрайняя мелодия, пропеваемая солистами и хором на одном дыхании. Если бы Альфред дожил и услышал это, думаю, он бы поразился ещё больше.

Как видим, это был человек удивительной скромности и отзывчивости. Никакого даже намёка на высокомерие, хотя уверен, что внутренне он осознавал масштаб своих творческих возможностей. Как-то он расспрашивал меня о другом саратовском композиторе, Олеге Аркадьевиче Моралёве. Я ответил, что это очень уважаемый, ценимый нами музыкант, но при всех своих достоинствах его резонанс ограничивается в основном нашим регионом.

Тогда Альфред пояснил, что они с Моралёвым занимались по композиции в Московской консерватории у одного профессора, Евгения Кирилловича Голубева. Но конечный результат их последующего творчества далеко не одинаков. Так что получается, дело не столько в педагоге, сколько во внутреннем потенциале воспитанника. Вот и у него результат несопоставим с тем, чего достиг его соученик. Сказав это, Альфред тут же смутился: «Поймите, Александр, это не самохвальство, просто я размышляю о том, как по-разному складываются наши судьбы».

По части присущей ему скромности помню также эпизод в тот же его приезд в Саратов, когда мы провожали его на вокзал. Перед тем только что в его втором авторском концерте выступал Владимир Фельцман (сын известного композитора-песенника Оскара), очень хороший пианист, который играл его музыку, и Альфред в ожидании поезда признавался ему: «У тебя, конечно, такая блистательная техника, а я по этой части очень слаб. Знаешь, у меня есть одно трудное место в Concerto grosso № 1, и когда мне приходилось в концертах сидеть за клавишином, я всячески хитрил в этом месте, играя двумя руками то, что написано для одной».

Помимо этой скромности его отличала совершенно необыкновенная заботливость о людях, окружающих его. Вот, скажем, мы с той же Еленой Владимировной неоднократно приезжали на премьеры его произведений, и приходилось тревожить его звонком, как бы нам попасть на концерт, потому что билеты уже распроданы. Он всегда резервировал два ряда в зале для своих близких друзей и знакомых, которых он потом рассаживал. А ведь при его известности и занятости, казалось бы, всегда мог отмахнуться: некогда, не моё дело, ищите свои ходы-выходы. Нет, всегда заботливость, к которой присоединялась исключительная деликатность, когда дело касалось окружающих его людей. Деликатность и ещё, я бы сказал, особая щепетильность.

Помнится, как-то мы с Еленой Владимировной узнали о его стеснённом материальном положении, и у нас возникла мысль основать в помощь ему персональный фонд. Будучи в Москве, я поделился с ним этой мыслью, и надо было видеть его реакцию. Категорически нет, ни под каким предлогом не беспокоить людей! Я пытался убедить его в том, что его многочисленные поклонники всеми силами заинтересованы в том, чтобы он больше располагал собой для творчества. И что же он ответил: *«В конечном счёте трудности мне только на руку. Если нужно пройти круги ада, значит на то судьба, как у Данте. Они закаляют, если ты что-то стоишь»*.

А то, что он по-своему ценил жизненные испытания, подтвердила, например, история с созданием Реквиема на латинский текст, о которой мне рассказала его жена Ирина. Когда он задумал это произведение, которое никак не могло приветствоваться распорядителями советского искусства, она сказала: *«Конечно, ты можешь писать это, но сразу же готовь полку в шкафу, куда положишь Реквием на долгие годы, если не навсегда»*. Альфред только усмехнулся, а затем серьёзно: *«Я не могу не написать его и должен написать именно сейчас»*. И судьба оказалась благосклонной к этому шедевру, в силу определённых обстоятельств он очень скоро прозвучал.

Как-то в одном интервью, которое мы записали у замечательного памятного Альфреду Шнитке в Энгельсе, я, обращаясь к зрителям, сказал следующее: *«Да, многое у Шнитке очень сложно для восприятия и для адекватного понимания, но если вы всё-таки хотите хотя бы частично узнать, что такое композитор Шнитке, посмотрите многочисленные фильмы с его музыкой»*.

Он «озвучил» более 60 фильмов. И кинорежиссёры очень любили его. Они сотрудничали с ним охотнее, чем с кем-либо другим. Но у самого Альфреда была двойственная оценка его отношений с кинематографом. Ведь когда его не исполняли, не издавали, не давали никакого прохода, жить-то на что-то было надо, а киномузыка, как известно, даёт неплохие материальные дивиденды. Так было всегда, в том числе и в советские времена. И потому он трудился в кино прежде всего ради хлеба насущного.

И сложилось так, что в его натуре гены демократизма были заложены с того самого детства, о котором уже говорилось — 12 лет, проведённых в Покровской слободе, когда он жил в просторечной среде среди наших оборванцев-мальчишек и вихрастых девчонок. А для киномузыки демократизм нужен стопроцентный, требуется писать такое, что будет не только отвечать кадру, но и действовать на восприятие широкой публики. И он великолепно умел это делать.



Позже, когда у него материальная сторона более или менее отладилась, он постепенно стал чуждаться работы в кино. И в конце концов из кино ушёл, когда это уже не было продиктовано материальными потребностями. Но ушёл он из кино и тогда, когда как композитор взял от него всё, а брал он очень многое.

Во-первых, в наших разговорах на эту тему он уверял: «Работа в кино была для меня колоссальной школой. Колоссальной в чём? Я написал музыку, принёс её, оркестр кинематографии играет, я слушаю. Что-то мне не нравится, я переписываю, и они тут же играют заново. Так ты проходишь превосходную школу композиторского мастерства. Где ещё есть такие возможности, когда можно всё попробовать? Вот так не звучит, а что сделать? Что ж, сделаем так или этак, чтобы зазвучало».

Второе, что было очень важно, — тот самый демократизм, о котором только что говорилось, но демократизм, освоенный в кино и распространённый затем уже на остальную музыку Шнитке. Добытое в кино умение писать броско, сильно, ярко, чтобы это неотразимо действовало на кинозрителя, со временем он начал переносить на всё остальное своё творчество. Так что приобретённый в кинематографе опыт очень и очень пригодился.

И, наконец, такое важнейшее творческое завоевание Шнитке, как полистилика. Её он тоже, можно сказать, позаимствовал из кино. Исходной вехой стала работа над мультфильмом Хржановского «Стеклянная гармоника». Когда режиссёр показал ему кадры, связанные со всевозможными художественными стилями от Возрождения до современности, Шнитке был в полной растерянности, спрашивая: «Как можно соединить такую пестроту?». На глазах Хржановского он сумел это сделать, что дало Альфреду в 1968 году сильнейший толчок, побудивший работать в лоне полистилистики. Он дал этой технике то самое название, которое с тех пор вошло в наш обиход, и стал её самым крупным мастером в мировой музыке.

Говоря о работе Шнитке в кино, поделюсь собственными воспоминаниями, очень памятными для меня. В 70-е годы я очень увлёкся и кинематографом как таковым, и киномузыкой в частности. Стал много писать на эту тему как музыковед, и поскольку мы были почти в дружеских отношениях, дважды встречался с ним специально для разговора о секретах киномузыки. В том числе меня интересовало, почему его так любят кинорежиссёры, у которых он нарасхват, причём в очень разных фильмах. Может быть, самая проникновенная мысль, которая прозвучала в этих беседах, состояла в следующем: «Здесь очень важно, чтобы ты со своей музыкой не лез куда-то на передний план. Твоё дело — фон, твоё дело — дать настроение, сообщить звуком это настроение».

Я подтвердил его великолепную способность к этому и привёл конкретный пример: «Альфред, я очень люблю фильм „Дядя Ваня“ Михалкова-Кончаловского. На меня там особенно сильно действует сцена, когда эти два персонажа по чеховскому сюжету в лицах Сергея Бондарчука и Ирины Мирошниченко должны сейчас попрощаться навсегда. Между ними могло быть большое чувство. И вот последний их разговор, и фоном еле слышно „выплывает“ музыка. Они говорят, говорят, говорят, а эта тихая музыка, именно она даёт такую ностальгическую ноту несбывшегося».

И в том же разговоре я сделал оговорку: «Но, Альфред, я знаю вещи, где Вам удаётся прогрохотать во весь экран». И рассказал о том, что только что видел фильм «Восхождение» Ларисы Шепитько, с которой они были в очень тесных дружеских отношениях и очень ценили друг друга. И по святой наивности рассказываю ему, одному из авторов фильма, про экранный момент казни Сотникова. «И что Вы делаете — из ничего музыка начинает нарастать. Вы используете средства сонорики, когда нет ни мелодии, ни гармонии, а идёт сплошной звуковой поток. И вот он разрастается, превращается в нечто непредставимо грандиозное, и в момент, когда казнь свершилась — обрыв. Всё: был человек, нет человека, судьба поставила на нём крест. Потрясающий эффект».

Он с улыбкой выслушал меня и ответил на это: «Вот сейчас мы работаем с Михаилом Швейцером над фильмом „Маленькие трагедии“ по Пушкину. И временами то, о чём Вы говорите, действительно приходится пускать в ход, создавая какой-нибудь громогласный эффект». Альфред подошёл к магнитофону и дал мне послушать фрагмент музыки из будущих «Египетских ночей». Это момент, которым впоследствии я всегда восхищался, когда Сергей Юрский, играющий роль итальянца-импровизатора, берёт в руки гитару. Вот он перед публикой, перед ним аристократический Петербург, ему задали тему,

на которую он сейчас будет импровизировать. Он перебирает струны, входит в состояние вдохновения, и Шнитке создаёт там почти невероятное, когда гитарный звук средствами электроники превращает в нечто космическое.

Я был в восторге от показанной мне на магнитофоне записи, и вдруг Альфред говорит мне: «Завтра у нас идут съёмки финальной сцены из „Моцарта и Сальери“. Если хотите, мы можем поехать вместе». Я, разумеется, с радостью согласился, и на следующий день мы в «Мосфильме». Альфред представил меня Михаилу Швейцеру: «Это искусствовед, очень интересуется кинематографом, киномузыкой и хотел бы быть свидетелем того, что мы будем здесь делать».

Напомню суть финальной сцены. Сальери (Смоктуновский) подаёт бокал с ядом Моцарту. Перед этим Моцарт (Золотухин) с очаровательной лёгкостью играет очень жизнерадостную музыку. Сальери в восторге, но вместе с тем с негодованием приходит к выводу: недопустимо, чтобы этот «гуляка праздный», которому Бог по ошибке отпустил такой дар, продолжал существование на этом свете.

И вот они репетируют. Вроде бы всё очень хорошо, но Швейцер недоволен Золотухиным и говорит: «Нет, нет, что-то не так. Альфред, это уж твоя епархия. Займись, покажи, что нужно сделать — выражение лица, пробег рук по клавиатуре и т. д.». И теперь уже не режиссёр Швейцер, а музыкант Шнитке показывает, что требуется от актёра. Отмечу юмористический штрих, когда он один момент показывал по-разному, Золотухин повторил то и другое, Альфред обратился ко мне, стороннему человеку: «Александр, как по-вашему, какой вариант лучше?». Я позволил себе сказать, что первый, и он вошёл в окончательную версию этого фильма.

В отношении Смоктуновского не было никаких вопросов. В завершение этой серии его Сальери подходит к инструменту и чуть ли не кулаками ударяет по клавиатуре. Ещё один грохочущий эффект, устрашающая звуковая лавина. Сатана, дьявол порождает её, как бы говоря: «Нет, гений и злодейство совместны. Я тоже гений, несмотря на то что сделал злодейство...».

И ещё одна, можно сказать, детективная история. Как педагог консерватории я на факультете музыковедения вёл дипломные работы. И вот ко мне в класс поступает Галина Соболевская. Она была заочницей. Мы начали с ней работу над темой, посвященной музыкальной классике. Вдруг однажды Галя приезжает и говорит: «Александр Иванович, я только что услышала Реквием Шнитке. Это такая музыка! Я живу ею. Мы можем поменять тему?».

Я поступил, как бы сказать, в некотором отношении конъюнктурно. Вспомнил о том, что в нашей консерватории на тот момент не было ни нот, ни звукозаписей с музыкой Шнитке. Для нас это было уже большое имя, а в нашей консерваторской реальности царило полное отсутствие каких-либо материалов. Я сразу же согласился, полагая, что Галя, которая живёт неподалёку от Москвы, войдёт, если нужно, в контакт с Альфредом Гариевичем и обогатит нашу консерваторию.

Договорились, но через некоторое время она задаёт мне вопрос: «Александр Иванович, действительно, я своими силами ничего нигде не смогла найти». Я сразу же предпринял ещё один ход. Будучи членом Союза композиторов СССР, обратился в Музфонд, который располагал нотными материалами очень многих произведений тогдашних советских композиторов. Письма,

телефонные звонки и, наконец, специальный приезд в Москву не дали результатов. В каталоге Музфонда некоторые произведения Шнитке числились, но доступ к ним под разными предложениями осложнялся до невозможности.

Тогда, пользуясь своими контактами, я решил обеспокоить этой проблемой самого композитора, написал ему и в скором времени получил почтовую карточку с ответом.

Уважаемый Александр Иванович!

Извините, что отвечаю с опозданием на Ваше письмо от 26.06 — лишь сегодня я закончил с 4-месячным опозданием заказанный мне через ВААП *Concerto grosso № 2* для скрипки и виолончели с оркестром. По поводу нужных Вашей дипломнице нот: в библиотеке Бюро пропаганды есть лишь Реквием, остальное у меня (кроме «Нагасаки», единственная партитура которого принадлежит библиотеке Всесоюзного Радио и даже мне не может быть выдана). Из всего нужного я могу выделить лишь Фортепианный концерт (Третья симфония у меня в виде единственной копии, необходимой для расписывания голосов, оригинал же ещё год будет находиться в издательстве «Peters», где её печатают; Вторая симфония существует у меня лишь в виде оригинала и одной копии — оригиналы я никому не даю, а копия лежит для исполнения в Ленинграде 7–8 июня и для последующей записи и монтажа). Извините, но всё это не моя вина — если бы эти ноты издавались в СССР, всё было бы проще.

С уважением Ваш А. Шнитке

И дальше мы уже в ходе телефонных разговоров с ним нашли выход в том, что он даст Гале возможность бывать у него дома. Тонкость, понятно, состояла в том, что всё у него хранилось в единственном экземпляре и он не мог рисковать утратой нот, это была бы настоящая трагедия.

В общей сложности Галя побывала у него раз двенадцать. Он устраивал её на кухне, куда в её распоряжение он приносил партитуры и магнитные плёнки со звукозаписями для магнитофона. Для неё это осталось самым памятным воспоминанием жизни, ведь она была там, где создаётся великая музыка. И к тому же очень радушная супруга композитора Ирина Фёдоровна угощала её чаем и всячески потчевала, а временами садилась за фортепиано, чтобы показать особенно трудные места. Таким образом, Галя собрала драгоценное собрание нотных записей и копий магнитных лент, которое через неё получила и наша консерватория.

Но детективная история началась дальше. Когда утверждались темы дипломных работ (тогда это находилось под неусыпным надзором партии), меня вызвали на заседание нашего партбюро. Секретарь парторганизации задал совершенно определённый вопрос: «Александр Иванович, Вы что там, хотите на госэкзамен вынести тему по Шнитке?». Я ответил: «Да, это замечательный композитор, у нас всё в порядке, мы собрали огромный материал, мы уже обогатили консерваторскую библиотеку и фонотеку всем этим». И здесь на меня обрушивается совершенно членораздельное, произнесённое по слогам: «Вы понимаете, что это **не наш** человек». Я с деланным простодушием

ПОЧТОВАЯ КАРТОЧКА

Куда Саратов
Комсомольская 27, 3

Кому Демченко А.И.

Индекс предприятия связи
и адрес отправителя
117333 Москва В333
ул. Вавилова 1.48 кв 41,
А.Т. Шипилова

Индекс предприятия связи места назначения
410002

Министерство связи СССР. Цена 3 коп. ППФ Гомель.

Уважаемый Александр Иванович! Извините, что
отвечаю с 4-м днем и Ваше письмо
от 26.04 - лишь сейчас я займусь с
4-х месячных отпуском. Завершаю личное дело
ВИАД (состою уже № 2 год и в. в. в.
с отп. по поводу письма Вашей организации
коп: в администрацию Вашего предприятия еще лишь
Решение о приеме у меня (в конце мая/июня)
оформить документацию которая прилагается к Вашему
Вашему письму и уже мне не мешает
Ваше письмо). И было письмо и мое
Ваше письмо. Я уже получил (3 сентября)
у меня в виде единственного письма, подтверждающего
ред. редакции письма, принятого же
уже вот будет подтверждение в письме. Решено, что
ее не будет; 2 сентября сообщается у меня
мне в виде принятия и отныне письма
- принимается и никому не дано, а кому
письма уже мною мною в Администрации
7.8.июня и ред. корреспонденции записи
и (допускается). Извините, но все же не
мне быть - если бы вы не могли
в СССР, все было бы иначе. Ваш
С уважением Вал. Шипилова



Г. Соболевская
и А. Демченко

вопрошаю: «В каком смысле?». И получаю в ответ также абсолютно определённое: «Это же **завязтый авангардист**, а авангардизм — явление, чуждое советскому искусству».

Конечно же, всё понимаю, поскольку то была позиция не только нашего секретаря, практически весь официоз именно так и рассуждал. Памятуя, что наступление — лучшая оборона, решил защищаться их же оружием и говорю членам партбюро: «Дорогие мои коллеги, я сейчас назову ряд фильмов (перечислил десятка полтора самых ходовых). Вы видели эти фильмы?». — «Да». — «Как вы считаете, это достойная советского человека продукция?». — «Разумеется, это замечательные фильмы». И тут же осаживают меня: «Почему Вы тут нас про фильмы спрашиваете? Какое это имеет отношение к нашей повестке?». Не без пафоса отвечаю: «Музыку к этим фильмам написал Альфред Шнитке. И эта музыка настолько демократична, что все этой музыкой живут. Значит, вы считаете его авангардистом, а он вместе с тем — демократ. А демократическое искусство — это флаг нашей художественной культуры». Затем говорю секретарю: «Насколько я помню, Вы родом из Энгельса?». — «Да, я из Энгельса». — «А Вы знаете, что Шнитке — уроженец Энгельса?». — «Неужели?».

Вот таким образом удалось хотя бы условно защитить тему. На прощание мне было сказано: «Подумайте хорошенько, Вы очень рискуете, но мы закрываем глаза». Галина Соболевская спокойно дописала дипломную работу, и у неё

получился очень объёмистый труд. Эта работа на госэкзаменах получила оценку «отлично».

И мы с Галей были счастливы не только потому, что она получила «пять» и самые хорошие отзывы, но и потому, что нам удалось хоть в какой-то степени преодолеть предубеждение нашей парторганизации в отношении «завзятого авангардиста». И может быть, самое главное состояло в том, что тот объёмистый труд стал первой крупной работой в области исследования музыки Шнитке, потому что несколько маленьких статей — вот и всё, что было на тот момент у нас и в мире. Так что первая монография, посвящённая творчеству Альфреда, родилась в стенах нашей консерватории.

Подытожить эти заметки хотелось бы вот какой мыслью. Альфред Гарриевич и в разговорах со мной, и особенно во время большого чаепития у Елены Владимировны не раз повторял: «Я пришёл уже к твёрдому убеждению, что в жизни не бывает ничего случайного. Из того, что мы называем случайностями, складывается закономерность. Это нам кажется только, что это мелочь, а это никчёмный эпизод. Поэтому я сейчас в музыке ни в коем случае не пренебрегаю случайностью. Мелькнула мысль или там что-то зацепило меня, и я беру это в работу. Так что в создании музыки у меня присутствует не только твёрдый расчёт, но и эти случайности».

Развивая эту мысль, конечно же, мы ни в коем случае не можем назвать случайным его 12-летнее пребывание в маленьком городе Покровске — он же столица Автономной республики немцев Поволжья город Энгельс. Проведённое там детство наложило очень ощутимый отпечаток на склад его натуры и на строй его художественных образов. Будем считать, что это была удивительная случайность, из которой рождалась закономерность рождения выдающегося композитора XX века. А начиналось формирование его музыкального «глобуса» на почве нашего заволжского «локуса» и теперь со всесветно известным именем Шнитке более явственно проступает значимость Саратовского края.





Словарь терминов

1. *Concerto grosso* ([кончёрто грóссо] итал. большой концерт) — жанр инструментальной музыки, основанный на чередовании и сопоставлении звучания всего состава исполнителей и группы солистов. Эта разновидность инструментального концерта сложилась в эпоху барокко (А. Корелли, А. Вивальди, Г. Ф. Гендель) и была возрождена в музыке XX столетия (Э. Кшенек, Б. Мартину, А. Шнитке).
2. Кла́стер (англ. *гроздь*, скопление) — резко диссонирующее созвучие, образованное напластованием малых и больших секунд.
3. Микрохромáтика (от греч. *малый* и *цвет, краска*) — в отличие от привычного использования полутóнов, эта техника оперирует интервалами меньшей величины, среди которых наибольшее распространение получили четвертитóны.
4. Сублимáция (от лат. *возношу*) — в данном случае подразумевается максимальное высвобождение звукового образа от всего случайного и преходящего, своего рода его вознесение к идеалу.
5. «Миннезáнг» (от нем. *любовь* и *пение*) — в этом произведении А. Шнитке воспользовался общим обозначением музыкально-поэтического искусства миннезингеров как ведущих представителей рыцарской культуры немецкого и австрийского позднего Средневековья.
6. Додекафóнно-серийная тéхника сочетает возможности додекафонии и серийной музыки. Додекафония (от греч. *двенадцать* и *звук*) — метод сочинения музыки, при котором вся музыкальная ткань произведения выводится из определённой последовательности 12 звуков различной высоты. В серийной музыке в качестве серии (от итал. *ряд*) может использоваться меньшее число неповторяющихся звуков хроматической гаммы, но рациональному расчёту могут подвергаться ритмическая организация, тембровые характеристики, динамические оттенки и т. д.
7. Сериáлизм — предельно усложнённый вид додекафонно-серийной музыки, когда конструктивному расчёту может подвергаться не только интервальная структура, но и ритмическая организация, тембровые характеристики, динамические оттенки и т. д.
8. Тéма-сéria — тот тип музыкального тематизма, который базируется на принципах серийной техники.
9. Платóнова пещéра — аллегория, использованная древнегреческим философом Платоном для пояснения своего учения об идеях, согласно которой пещера олицетворяет собой чувственный мир, в котором пребывают

люди, способные судить об истинном мире идей только по смутным теням на стене пещеры.

- 10.** Моногра́мма (от греч. *один, единственный* и *черта, буква, написание*) — получившая распространение практика преобразования буквенного написания имён и фамилий музыкантов в обозначения латинскими буквами соответствующих нотных знаков. Наиболее известны монограммы BACH (си-бемоль — ля — до — си, передающие фамилию Бах) и DSCH (ре — ми-бемоль — до — си, передающие первую букву имени и первую букву фамилии Дмитрия Шостаковича).
- 11.** Григорианские хоралы (григорианское пение) — песнопения римско-католической церкви времён Средневековья.
- 12.** Мадрига́л — небольшое музыкально-поэтическое произведение преимущественно лирического содержания для нескольких голосов с инструментальным сопровождением или без него. Был важнейшим жанром музыки Возрождения и раннего барокко, некоторые его особенности иногда воссоздавались композиторами XX века.
- 13.** Полистилистика (от греч. *много* и *стиль*) — согласно термину, введённому А. Шнитке, характеризует использование при создании музыкальных произведений стилей, принадлежащих различным историческим эпохам и национальным школам.
- 14.** Сериальные опусы — круг произведений А. Шнитке, созданных на основе додекафонно-серийной техники.
- 15.** Подразумевается этап творчества А. Шнитке (в основном 1960-е годы), когда во главу угла были поставлены строго конструктивные принципы, базирующиеся на додекафонии и серийной технике.
- 16.** Нетемпе́рированная природа — имеется в виду использование композитором возможности воспроизводить на струнных инструментах любых градаций интервала, в отличие от клавишных инструментов с их жёсткой выдержанной системой (темперацией) то́нов и полуто́нов.
- 17.** Контрапúнкт (от нем. *против точки*) — то же, что полифония: одновременное сочетание нескольких самостоятельных мелодий в разных голосах.
- 18.** Обертóны (нем. *главный* и *тон*) — дополнительный тон, придающий основному тону призывок, особый тембровый оттенок.
- 19.** «Золотой ход» — характерная гармоническая последовательность из трёх консонирующих интервалов (секста, квинта, терция), свойственная натуральным валторнам.

- 20.** Туттийная кульминация — тот случай предельной силы звучания, когда задействованы все выразительные ресурсы *tutti* ([тутти] итал. все), то есть весь состав большого симфонического оркестра.
- 21.** Пассака́лья (от исп. *проходить* и *улица*) — первоначально песня, затем танец процессуального назначения, а позднее — медленная инструментальная пьеса величественно-скорбного характера в форме вариаций.
- 22.** Остинáтная оснóва — подразумевается музыкальное построение, которое базируется на ости́нато (от итал. *упрямый*), то есть на многократном повторении какой-либо мелодической или ритмической фигуры, гармонического оборота либо даже отдельного звука.
- 23.** Урба́нистика (от лат. *городской*) — особенности современной художественной культуры, порождённые воздействием различных проявлений городской цивилизации и прежде всего условиями жизни мегаполисов.
- 24.** Сонорный этюд — то или иное произведение А. Шнитке, выполненное с применением сонори́ки (от лат. *звонкий, звучный, шумный*), когда мелодику и гармонию заменяют темброкрасочные звуковые комплексы без определённой высоты и главенствующим становится звучание как таковое, нередко приобретающее шумовой характер.
- 25.** *A cappella* ([а капéла] от лат. *часовня*) — пение хора без инструментального сопровождения.

Музыкальные фрагменты избранных произведений А. Г. Шнитке

В скобках указана длительность звучания каждого из фрагментов



Для прослушивания отсканируйте qr-код
или перейдите по ссылке:
[sarcons.ru/events/muzykalnye-fragmenty-
izbrannykh-proizvedeniy-a-g-shnitke/](https://sarcons.ru/events/muzykalnye-fragmenty-izbrannykh-proizvedeniy-a-g-shnitke/)

- 01.** Соната для фортепиано № 1 (1:47)
- 02.** Соната для скрипки и фортепиано № 2 (1:52)
- 03.** Квартет № 2 (3:12)
- 04.** Квартет № 3 (2:20)
- 05.** Фортепианный квинтет, II часть (1:34)
- 06.** Фортепианный квинтет, III часть (1:58)
- 07.** Фортепианный квинтет, V часть (2:01)
- 08.** Новая Амстердамская симфониетта (Трио-соната) (2:23)
- 09.** Симфония № 1 (0:48)
- 10.** Симфония № 2 — монтаж пяти фрагментов I части (3:22)
- 11.** Симфония № 3 — монтаж двух фрагментов II части (2:55)

- 12.** Симфония № 4 (2:21)
- 13.** Концерт для фортепиано и струнных (5:00)
- 14.** Концерт для скрипки с оркестром № 3, I часть (Г. Кремер) (1:51)
- 15.** Концерт для скрипки с оркестром № 3, I часть (О. Каган) (0:55)
- 16.** Концерт для скрипки с оркестром № 3, III часть (Г. Кремер) (1:11)
- 17.** Концерт для скрипки с оркестром № 3, III часть (О. Каган) (1:03)
- 18.** Концерт для альты с оркестром (2:50)
- 19.** Концерт для виолончели с оркестром № 1 (2:59)
- 20.** Concerto grosso № 1 (3:20)
- 21.** Concerto grosso № 2, II часть (1:32)
- 22.** Concerto grosso № 2, IV часть (3:28)
- 23.** Поток (1:35)
- 24.** Пер Гюнт (1:02)
- 25.** Фауст (1:49)
- 26.** Реквием (Г. Рождественский) (2:00)
- 27.** Реквием (В. Полянский) (2:16)
- 28.** Концерт для хора, I часть (2:22)
- 29.** Концерт для хора, II часть (1:46)

Основные произведения А. Г. Шнитке

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ

- Диалог для виолончели и 7 инструменталистов (1965)
- Концерт для альты с оркестром (1985)
- Концерт № 1 для виолончели с оркестром (1986)
- Концерт № 2 для виолончели с оркестром (1990)
- Концерт для гобоя, арфы и струнных инструментов (Двойной концерт) (1971)
- Концерт № 1 для скрипки с оркестром (1957)
- Концерт № 2 для скрипки и камерного оркестра (1966)
- Концерт № 3 для скрипки и камерного оркестра (1978)
- Концерт № 4 для скрипки с оркестром (1984)
- Концерт для фортепиано в 4 руки и камерного оркестра (1988)
- Концерт для фортепиано и струнных (1979)
- Концерт для фортепиано с оркестром (1960)
- Концерт на троих (Тройной концерт) для скрипки, альты, виолончели и струнных (1994)
- **Concerto grosso № 1** для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных (1977)
- **Concerto grosso № 2** для скрипки, виолончели и симфонического оркестра (1982)
- **Concerto grosso № 3** для двух скрипок, клавесина, челесты, фортепиано и 14 струнных (1985)
- **Concerto grosso № 4 (Симфония № 5)** для симфонического оркестра (1988)
- **Concerto grosso № 5** (1991)
- **Concerto grosso № 6** для скрипки, фортепиано и струнного оркестра (1993)
- **Монолог** для альты с оркестром (1989)
- **Музыка для фортепиано и камерного оркестра** (1964)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ОРКЕСТРА

- **Гоголь-сюита** для оркестра (1981)
- **Детская сюита** для малого оркестра (1962)
- **In memoriam** (оркестровая версия Фортепианного квинтета) (1978)
- **(He) сон в летнюю ночь ((K)ein Sommernachtstraum)** для симфонического оркестра (1985)
- **Пассакалья** для большого оркестра (1980)
- **Pianissimo...** для симфонического оркестра (1968)
- **Посвящение Григу (Hommage à Grieg)** для оркестра (1992)
- **Поток**, электронная композиция (1969)

- Ритуал для симфонического оркестра. Памяти погибших во Второй мировой войне (К 40-летию освобождения Белграда) (1985)
- Симфония № 1 для большого оркестра (1972)
- Симфония № 2 для солистов, камерного хора и симфонического оркестра (1979)
- Симфония № 3 (1981)
- Симфония № 4 для солистов и камерного оркестра (1983)
- Симфония № 5 (*Concerto grosso* № 4) для симфонического оркестра (1988)
- Симфония № 6 (1992)
- Симфония № 7 (1993)
- Симфония № 8 (1994)
- Симфония № 9 (1995 или 1997)
- Четыре афоризма для камерного оркестра (1988)

КАМЕРНАЯ МУЗЫКА

- *A Paganini* для скрипки соло (1982)
- Вариации на один аккорд для фортепиано (1965)
- Вариации на одну струну для фортепиано (1989)
- Гимны: I — виолончель, арфа, литавры; II — виолончель, контрабас; III — виолончель, фагот, клавесин, колокола; IV — виолончель, контрабас, фагот, клавесин, арфа, литавры, колокола (2 исполнителя на ударных инструментах) (1974–1979)
- Голоса природы для 10 женских голосов и вибратона (без слов) (1972)
- Две маленькие пьесы для органа (1980)
- Диалог для виолончели и инструментального ансамбля (1965)
- Жизнеописание (*Lebenslauf*) для четырёх метрономов, трёх исполнителей на ударных инструментах и фортепиано (1982)
- Звук и отзвук (*Schall und Hall*) для тромбона и органа (1983)
- Звучащие буквы для виолончели соло (1988)
- Импровизация и fuga для фортепиано (1965)
- Канон памяти Игоря Стравинского для струнного квартета (1971)
- *Cantus perpetuus* для клавишных инструментов и ударных (1975)
- Квартет для четырёх ударников (1994)
- Мадригал памяти О. Кагана для скрипки или виолончели соло (1991)
- Менуэт для скрипки, альты и виолончели (1992)
- *Moz-Art* для двух скрипок (по эскизам Моцарта K.416 d) (1976)
- *Moz-Art* (версия для ансамбля: гобой, клавесин, арфа, скрипка, виолончель, контрабас) (1980)
- *Moz-Art à la Haydn* (версия для двух скрипок и камерного оркестра: 6 скрипок, 4 альты, 2 виолончели, контрабас) (1977)
- Музыка к воображаемому спектаклю для ансамбля (1985)
- Пассакалья для двух фортепиано (1956)
- Поздравительное рондо для скрипки и фортепиано (1974)
- Полифоническое танго для ансамбля (1979)
- Посвящение Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву и Дмитрию Шостаковичу для фортепиано в шесть рук (1979)

- Прелюдия и fuga для фортепиано (1963)
- Прелюдия памяти Д. Шостаковича для двух скрипок или одной скрипки и магнитофонной ленты (1975)
- Пять афоризмов для фортепиано (1990)
- Пять фрагментов по картинам Босха для тенора и инструментального ансамбля (1994)
- Септет для флейты, двух кларнетов, скрипки, альты, виолончели, клавесина / органа (1982)
- Серенада для скрипки, кларнета, контрабаса, фортепиано и ударных (2 тарелки, 2 том-тома, малый и большой барабаны, колокола) (1968)
- Соната для виолончели и фортепиано № 1 (1978)
- Соната для виолончели и фортепиано № 2 (1994)
- Соната № 1 для скрипки и фортепиано (1963)
- Соната № 2 для скрипки и фортепиано (1968)
- Соната № 3 для скрипки и фортепиано (1994)
- Соната № 1 для фортепиано (1987)
- Соната № 2 для фортепиано (1991)
- Соната № 3 для фортепиано (1992)
- Сонатина для фортепиано (1994)
- Струнное трио (1985); редакция для камерного оркестра (Трио-соната или Новая Амстердамская симфониетта, 1987); редакция для фортепианного трио (1992)
- Струнный квартет № 1 (1966)
- Струнный квартет № 2 (1980)
- Струнный квартет № 3 (1983)
- Струнный квартет № 4 (1989)
- Сюита в старинном стиле для скрипки и фортепиано (1972, существуют и другие инструментальные версии)
- Тихая музыка для скрипки и виолончели (1979)
- Тихая ночь («Stille Nacht»), обработка немецкой песни для скрипки и фортепиано (1978)
- Три мадригала для сопрано, скрипки, альты, контрабаса, вибратона и клавесина (1980)
- Три стихотворения Виктора Шнитке (*Drei Gedichte von Viktor Schnittke*) для голоса и фортепиано (1988)
- Три стихотворения Марины Цветаевой для меццо-сопрано и фортепиано (1965)
- Три сцены для сопрано и инструментального ансамбля (1980)
- Три фрагмента для клавесина (1990)
- Фортепианный квартет (1988)
- Фортепианный квинтет (1976)
- Четыре пьесы для фортепиано (1971)
- Эпилог для виолончели, фортепиано и магнитофонной ленты (1996)

ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКАЯ И ХОРОВАЯ МУЗЫКА

- *Agnus Dei* для двух сопрано, женского хора и оркестра (1991)

- История доктора Иоганна Фауста, кантата для контральто, контратенора, тенора, баса, смешанного хора и оркестра (1983)
- Концерт для смешанного хора (1985)
- *Lux Aeterna* для хора и оркестра (1994)
- *Minnesang* для 52 хористов (1981)
- Нагасаки, оратория для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра (1958)
- Песни войны и мира, кантата для сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра (1959)
- Реквием для солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля (1975)
- Солнечное пение (*Der Sonnengesang des Franz von Assisi*), кантата для двух смешанных хоров и 6 инструментов (1976)
- Стихи покаянные для хора без сопровождения (1988)
- Торжественный кант для скрипки, фортепиано, хора и оркестра (1991)
- Три духовных хора (Три священных гимна) (1984)

ОПЕРЫ И БАЛЕТЫ

- Джекзуальдо, опера (1995)
- Доктор Живаго, музыкальная притча (1993)
- Жёлтый звук, сценическая композиция для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано соло и смешанного хора (1974)
- Жизнь с идиотом, опера (1991)
- История доктора Иоганна Фауста, опера (1994)
- Лабиринты, балет в пяти эпизодах (1971)
- Одиннадцатая заповедь, опера в двух актах (1962, клавиш)
- Пер Гюнт, балет в трёх актах (1987)
- Эскизы, хореографическая фантазия на темы Гоголя в одном действии (1985)

МУЗЫКА К ФИЛЬМАМ

- Агония (1974)
- Ангел (Комиссар) (1968)
- Бабочка (1972)
- Балерина на корабле (1969)
- Белый пароход (1975)
- Белый пудель (1984)
- Вальс (1969)
- В мире басен (1973)
- Восхождение (1976)
- Вступление (1962)
- Выбор цели (1974)
- Вызываем огонь на себя (1964)
- Выше голову (1972)

- Города и годы (1973)
- Горячий снег (1972)
- Дневные звёзды (1966)
- Дом и хозяин (1967)
- Домик в Коломне (1971)
- Дрессировщики (1976)
- Дядя Ваня (1970)
- Евгений Онегин (1981)
- Звездопад (1983)
- И с вами снова я (1980)
- Клоуны и дети (1976)
- Комиссар (1967)
- Крепыш (1981)
- Лариса (1980)
- Маленькие трагедии (1979)
- Мёртвые души (1983)
- Мир сегодня (И всё-таки я верю) (1974)
- На углу Арбата и улицы Бубулиных (1972)
- Наш Гагарин (1971)
- Ночной звонок (1968)
- Осень (Мосфильм, 1974)
- Осень (Союзмультфильм, 1982)
- Отец Сергей (1978)
- Парадоксы эволюции (1979)
- Повесть о неизвестном актёре (1976)
- Последний рейс «Альбатроса» (1971)
- Похождения зубного врача (1965)
- Право на прыжок (1972)
- Приключения Травки (1975)
- Прощание (1980)
- Рикки-Тики-Тави (1975)
- Сказка странствий (1982)
- Сказ о том, как царь Пётр арапа женил (1976)
- Спорт, спорт, спорт (1970)
- Стеклянная гармоника (1968)
- Стреляные гильзы (1968)
- Тоска (1969)
- Трудные дороги мира (1973)
- Ты и я (1971)
- Фантазии Фарятьева (1981)
- Чайка (1970)
- Чили в борьбе, надежде и тревоге (1972)
- Шестое июля (1968)
- Шкаф (1971)
- Шуточка (1966)
- Экипаж (1980)
- Я к вам лечу воспоминаньем (1978)

В книге использованы иллюстрации, предоставленные автором, а также из коллекции ФГБУК «Российский национальный музей музыки» (Музей музыки, г. Москва)

Александр Демченко
Наш Альфред Шнитке

Редактор — Е. Алфёрова
Дизайн и верстка — С. Балясников
Корректор — Т. Певная

Подписано в печать 17.04.2024
Формат 60 × 90 / 8. Усл. печ. л. 22
Тираж 1000 экз. Заказ Е XXX

ООО «Волга»
410031, Саратов, Соколова, 44/62
+7 (8452) 39-98-93
volga-id@mail.ru
www.volga-id.ru

