

Сорок дней перед вечностью

Тройная реальность Альфреда Шнитке

Лит. газета. — 1998,
9 сент., — с. 10

Александр МИТТА
кинорежиссер

Сорок дней после смерти — время отчаяния для самых близких. Для тех, кто любил Альфреда Шнитке, работал с ним, восхищался его музыкой, — это время воспоминаний.

Как-то он сказал: “Кроме музыки, я не знаю ничего”. Но про музыку он знал все. Его настоящими друзьями были только музыканты — Рождественский, Башмет, Ростропович, Каган... это будет очень длинный список.

Но особая близость у него была с композиторами, которые для всех нас давно не живут, — такими, как Малер или Брукнер. Для Шнитке они были абсолютно живые. Он сочинял музыку вместе с ними. Некоторые его сочинения — это диалоги, споры, ответы на вопросы, которые задавали его друзья из прежних столетий. В этом смысле он жил совершенно уникальной жизнью, растянутой на три века музыкальной культуры.

Его последняя опера написана на сюжет жизни известного, но ныне забытого композитора XVII века Джезуальдо ди Веноза. Он был известен не только музыкой, но еще и тем, что убил свою жену, застав ее с любовником. В те далекие времена убить изменницу было не преступлением, а благодеянием. И композитор прожил в славе и почете еще двадцать лет. После чего его помутненному разуму стало казаться, что его родная дочь произошла не от него, а от любовника. И он убил свою двадцатилетнюю дочь довольно странным образом, закачав ее до смерти на качелях.

Этот удивительный сюжет Шнитке использовал потому, что Джезуальдо ди Веноза был чрезвычайно талантливым композитором, предшественником Моцарта. Его музыка была оригинальна. Но гений Моцарта повернул все развитие музыки в другом направлении. И Шнитке задался вопросом: что было бы с современной музыкой, если б не появились Моцарт и Бетховен? Как бы она выгля-

дела, если б развивалась в направлении, открытом Джезуальдо ди Веноза?

Гипотетический ответ и есть суть оперы. Она, понятно, весьма далека от криминального сюжета. Зато дает представление о масштабах задач, которые ставил перед собой композитор.

Кино для Шнитке были не более чем досадной необходимостью. Кино кормило и позволяло сочинять произведения, которые никто из начальства не разрешал исполнять. И когда рухнул старый режим и повалили заказы с Запада, кино было забыто.

Но осталось бесценное сокровище — тысячи листов партитур к десяткам фильмов, написанных Шнитке. Они хранятся в архиве Госкино. Хорошо было бы оживить эту музыку — в этих замурованных рукописях таится столько шедевров, что мы задохнемся от неожиданности и восхищения.

В кино к музыке относятся варварски. Она звучит фоном к диалогам, смешивается с шумом ветра, скрипом тормозов или гулом толпы, режется, как колбаса, на монтаже актерских сцен. А между тем в оригинальных партитурах Шнитке живет его тончайшим образом оркестрованное представление о сути того, что должно быть показано на экране. Часто эта музыка о философской сути и почти всегда о трагикомической сути нашей жизни. И когда мы услышим ее, очищенную от звуковой грязи фонограммы, Шнитке родится как совершенно неизвестный доселе композитор.

Я надеюсь, это произойдет прежде, чем ведомственные переустройства превратят бесценный архив в неизвестно кем, неизвестно куда запрятанную грудку нотных листов.

Когда я пришел к Шнитке впервые объяснить свои идеи по поводу трагикомичес-

кой музыки к “Арапу Петра Великого”, то стал объяснять, как понимаю трагикомическую тему в фильме, чтобы она была и современной, и веселой, и озорной одновременно. И при этом нежной и чтобы легко переходила в страстное драматическое раз-



витие, соединяя мощь и слабость, энергию и депрессивную апатию, горечь и напевную ясность.

— Вы, наверное, имеете в виду что-нибудь вроде этого? — спросил Шнитке и, присев за рояль, сымпровизировал все то, что я сказал тупыми словами, в изысканнейшей, бесконечно длинной музыкальной теме.

— Да! Да! Да! Именно это я имел в виду! — закричал я.

— Хорошо, я сочиню что-нибудь подобное, — пообещал Шнитке.

— Нет! Вы уже сочинили! Я это уже люблю! Пожалуйста, оставьте это!

— Да я не помню, что играл, это же была импровизация, — сказал Шнитке.

— А я ее записал на кассетник!

— Давайте послушаем.

Включили дребезжащий диктофон, и музыка показалась мне еще прекраснее.

Процесса сочинения как бы и не было. То есть он занял столько времени, сколько звучала тема. Так она и вошла в фильм.

В других случаях, я знаю, он писал музыку к фильмам долго, переделывая и дополняя ее даже на оркестровой записи. Но это все-таки была прикладная музыка. То, что сделало его гением, возникало иначе.

Юрий Башмет восемь лет просил Шнитке написать концерт для альта. И еще два года прошло с того момента, когда Шнитке сказал, что у него есть идея для концерта. Это прекрасное сочинение выросло медленно. Конечно, это шедевр. Башмет говорит о нем: “Я не верю, что это написал человек по своей воле. Это продиктовано “оттуда”, — и показывает палец вверх.

Величие Шнитке состоит, по-моему, в том, что он свои музыкальные идеи развивал как человек, умеющий выразить в звуках какую-то тройную реальность: сверхреальность Бога, реальность нашего обыденного существования и черную, несущую уничтожение и разложение сверхреальность небытия. Все это скручено у него в один клубок.

Наверное, как всегда бывает в искусстве, со временем все необычное станет привычным, по путям, открытым Шнитке, пойдут другие и сделают новые открытия. В итоге культурные пласты, казавшиеся несовместимыми, будут все больше взаимодействовать. И наша жизнь станет в культурном смысле богаче на одну гениальность.

У этого пути долгая перспектива. Сороковой день — всего лишь первый шаг.

09.09.98

Шнитке Альфред