

Моск. новости. - 1994. - 27 нояб. - 4 дек. - С. 18.

МУЗЫКА

Юбилейный гамбургский счет

Альфреду Шнитке — 60 лет

Люди слабы. Оптом и в розницу. В разных качествах. В каждой жизненной роли: в роли матерей, детей, почитателей, учеников, друзей, жен, возлюбленных, победителей и побежденных. Неумение осознать себя слабым не гордыня, не глупость и не порок, а просто неадекватность. Раз: лишение смысла и образа. Пролет мимо жизни.

Гений тот, кто умеет считать. Шнитке видит мир как выражение точных математических пропорций. Они образуют ритм жизни, являя собой взаимодействие двух существенных ритмов: ритма порядка, предопределенности и ритма случайностей, необузданной стихии. Если композитор подключается к этим ритмам, находит им музыкальный аналог, то его сочинение способно отразить адекватные «живой жизни» процессы. Но здесь сразу возникает вопрос о том, что Шнитке называет «бедностью правдоподобия».

Идеальная задача максимального приближения к выражению живой реальности, сосредоточенная в замысле произведения, неизбежно искажается в творческом акте. Творчество — все лишь сочинительство, то есть сотворческое усилие, то есть в лучшем случае прерванная непрерывность первоначальной энергии, перевод на стекленеющий язык символов, обусловленный несовершенством самой ситуации сочинительства. Иллюзия музыкальной достоверности простирается далее всего, за границы формальных образов, но «остановка в пути» все-таки неизбежна.

После концерта гремят овации. Он выходит на сцену с очень бледным, перевернутым лицом человека, прошедшего только что через пытку и унижение: как сочинение, уже утратившее что-то в партитуре, пережило исполнение? В его скромности низко кланяющегося публике человека, просительной улыбке, с которой он обращается к музыкантам, не ироническая поза утомленного славой художника, а смирение непривычного подвижника-грешника, уличающего себя в высочайшем несовершенстве или, попросту сказать, в недодаче и творящего над собой одинокий суд. Этот суд недиалогичен при всех христианских расшаркиваниях. В течение жизни сокращается путь к немоте, спор превращается в юношескую забаву. Антиномия культуры и метафизики неразрешима: односторонние уступки наказуемы, ощущение стены есть признак здоровой жизни. Общение переводится на средние этажи смысла, по которым бегают взмысленно-взыскательные, недоброежелательные... Кто только по ним не бегают!

И когда я слушаю сладчайший контртенор злого духа в кантате «История доктора Иоганна Фауста», то понимаю, что искусство не вымыслен, он сейчас и здесь.

Рожждение композитора всегда загадка, тем более когда оно никак не мотивировано ни музыкальностью семейной генеалогии, ни пыльным фаворизмом обстоятельств. Голодные годы войны он провел в родном приволжском городе Энгельсе, не помышляя о музыке. После войны по воле случая он оказался в Вене, где отец работал военным переводчиком. Двухлетний с младенчества, приобщенный родителями к трем культурам — русской, немецкой, еврейской, Шнитке видит наяву в музыкальной столице Европы страшный сон о прародине, лежащей в руинах. В Вене он берет частные уроки музыки и пробует писать первые, «примитивнейшие» вещи (вроде концерта для аккордеона с оркестром, поскольку аккордеон был единственным инструментом начинающего композитора).

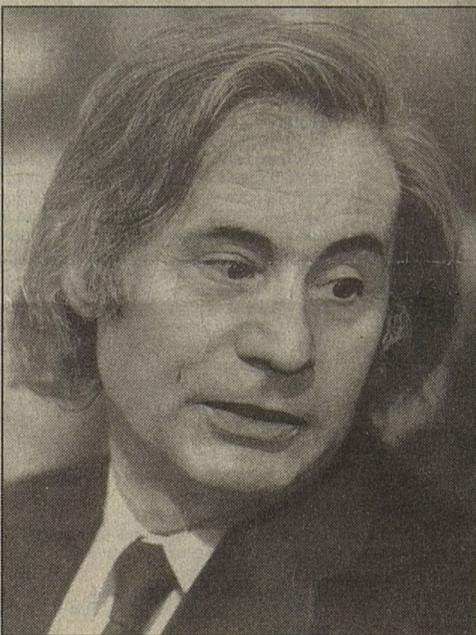
Драматургия «гемучего» разнокультурья, ставшего (так совпало) доминантой художественного сознания конца XX века, определила у Шнитке полярность его устремлений: он ощущал себя вместилищем противоположных, подчас несоместимых качеств. Сложная внутренняя борьба привела его, однако, в конечном счете не к разладам, разрывам, а к обретению органического синтеза.

Обычно композиторство есть выбор традиции, и весь вопрос в том, как композитор в нее вписывается. У Шнитке с самого начала все решалось иначе. Любя классическую пору европейской музыки, любя Чайковского, он переживал невозможность писать по-старому. Его влекло к новейшей музыке, к Прокофьеву, Стравинскому, Шостаковичу не потому, что их творчество в то время

имело вкус запретного плода, а потому, что в них он видел единственную для себя возможность музыкального развития.

Уже первое достаточно самостоятельное и, несомненно, искреннее сочинение, оратория «Нагасаки», сочувственно воспринятая Шостаковичем, подверглось резкой критике за формализм и «ужасающий мрак». Было от чего растеряться. Было искушение идти компромиссным путем. Возник проект престижной работы. Однако судьба проявила к нему парадоксально бережное отношение: не дала осуществиться незрелым замыслам.

В 1963 году композитор отказался от своих блужданий. Под воздействием приезда в Москву итальянского композитора Луиджи Ноно, поразившего Шнитке нехрестоматийностью своих сочинений и взглядов, ощущая некую родственную зависимость от творчества Шенберга, а чуть позже Штокхаузена и Лигети, композитор увлекся авангардистской техникой. «Музыка для камерного оркестра» (1964) и оркестровое сочинение «Пианиссимо» (1968), возникшее на основе осмысления рассказа Кафки «В исправительной колонии», наиболее отчетливо отражают этот период. Это была школа обретения мастерства с неизбежным перевесом технологических задач. Однако близкий мысли Лигети о том, что основой подлин-



Эдуард ЛЕВИН

ной новизны является отказ от принадлежности будь то новаторскому, будь то традиционному канону, Шнитке и в тот экспериментальный период, в 1966 году, пишет сочинение с живым смыслом и импульсом — Второй скрипичный концерт. В том же году Шнитке открыл для себя поэзию позднего Пастернака.

Особенное впечатление произвело на него сочетание предельной грамматической простоты со значительностью, как ему показалось, вложенного в стихи смысла. Есть что-то общее в их изначальной поре, в их вслушивании в хаос мира, в стремлении стилистически соответствовать сложности современного бытия. Каждый по-своему, но с той же закономерностью они проделывают путь от сложности ко все большей и большей простоте. В 1968 году Шнитке пишет сочинение, сохраняющее для него полноценное значение вплоть до сегодняшнего дня. Речь идет о Второй сонате для скрипки и фортепиано. Ему думалось, он шагнул еще дальше в своей учебе, но оказалось, что одновременно он ее отверг.

Казалось бы, путь к зрелому творчеству был расчищен. Но параллельно возникли другие искушения. Был искус, связанный с работой по теории музыки. Увлеченный теоретическими разработками, пытаясь разгадать тайны современного композиторского искусства, композитор рисковал «утонуть» в материале. Но судьба и здесь распорядилась с грубой разительностью: теоретические работы композитора в основном не нашли издателя. Самым серьезным искусом стала работа в кино. Кино превратилось в «сладостно-каторжный» труд. Шнитке написал музыку более чем к шестидесяти кинофильмам. Случалось, по восемь месяцев в году он проводил в работе над киномузыкой, и это длилось не три, не пять, а целых двадцать лет. Это могло стать ловушкой, привить со-

чинениям иллюстративный, вспомогательный характер, однако работа в кино в основном обернулась для композитора поиском новых музыкальных решений, близких по духу эстетике постмодернизма. Монтажная выразительность кино поставила композитора перед решением задачи, от которой можно было погибнуть, а можно было и выиграть. Найдя музыкальный эквивалент кинематографической многостильности, композитор одержал победу, которая особенно ощутима в его Первой симфонии (1972).

По словам композитора, это его «главное сочинение, потому что в нем уже все и в первый раз центральным образом случилось». Симфония развивается в непрерывном взаимодействии различных интонационных сфер, далеко не равнозначных по своей серьезности. В ее первых двух частях задействованы разные уровни культуры и субкультур. Все переплетено: смешное и злое, просветленное и угнетенное, заезженная радиомузыка и квази-Вивальди, цитата из Бетховена и халтурно сыгранный похоронный марш. Симфония насквозь театрализована, музыканты и дирижер не только исполнители, но и актеры. В безумном хаосе мира, где Уран пожирает своих детей, протупает и торжествует карнавальное начало. Откуда оно берется — из модного в ту пору Бахтина или спонтанной joie de vivre, столь свойственной композитору до болезни, сказать затруднительно, но не случайно Шнитке согласился с идеей Геннадия Рождественского завершить симфонию по принципу кольцевой композиции. После предупреждающей весты о Страшном суде, после вариаций на тему Dies irae звучит «финал финала»: вновь возникает мажорный вступительный эпизод симфонии — жизнь продолжается.

Конец XX века в музыке характеризуется для зрелого Шнитке не только преодолением становящегося все более «музейным» авангарда, но и обращением к прошлому, вплоть до античности и древнегипетской музыки. Стремясь охватить реальность во всем ее размахе, композитор ставит глобальные проблемы человеческой судьбы и культуры в целом ряде произведений: Вторая, Третья, Четвертая симфонии, Реквием и многие другие. Хочется выделить кантату о Фаусте (1983), в которой центральное место занимает врезающееся в память исполняющего танго — монолога злого духа, повествующего о чудовищной гибели Фауста.

«Старомодная» серьезность предельных Шнитке решений постепенно выводит его за рамки постмодерна при некоторой внешней схожести полистилистических приемов. В России перевозбужденная публика несколько охладевает к композитору, который по исполняемости среди живых занимает, однако, первое место в мире.

Творческая эволюция композитора связывается все больше с активизацией положительного полюса. Шнитке пережил тяжелое заболевание, многократно ставившее его на грань небытия. Опыт болезни как опыт крушения стен между жизнью и смертью отразился среди прочего во втором концерте для виолончели с оркестром. После 3-й части, танцевальной, развивающей идеи дьявольской никчемности, следует 4-я часть, в которой впервые в жизни композитор решительно встал как бы выше трагедии. Трудно назвать эту часть оптимистической (слово затаканное), но в ней есть явное приятие трансцендентных ценностей; в этой части, как рассказывал мне сам композитор, «открывается какой-то огромный эмоциональный мир, к которому я никогда до этого не смел прикасаться».

Многие годы я имел несравненное счастье дружить с Альфредом, близко общался с ним, восхищался его гениальностью. Мы вместе работали над оперой «Жизнь с идиотом» в Москве и Амстердаме. Из нашего «хулиганского» проекта родился его музыкальный шедевр. Я стал свидетелем его подвига: большой, после второго инсульта, но тем не менее дописав оперу в срок. Я люблю тебя, Альфред, и молюсь, как умею, о том, чтобы ты долго жил, чтобы ты мог, как прежде, работать.