

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА  
г. Москва

№ 5 марта 1987 г. И

## ЛЮДИ

У Достоевского есть такое понятие: «живая жизнь». Это то, что шире и глубже любых умозрительных представлений о жизни. Это то, что должно быть предметом искусства.

Должно-то должно, но случается редко. Недостаточно иметь талант, творческую волю, бесстрашие. Нужно еще обладать особым чувством сопричастности глубоким источникам жизни, ее родникам, ключам. Это — «ключевое» творчество.

Было бы наивным полагать, что такое творчество быстро находит признание публики, критики, прессы. Долгое время оно скорее тревожит, чем радует, скорее озадачивает, чем пленяет, а рутинеров и мелких салеро просто бесит. Но оно никого не оставляет зеваящим, вялым. Ему тесно ищут аналогии, определения. Потом — через годы — выясняется, что оно праздник, событие, совместно пережитое целым поколением, что оно лишь тем определимо, что определило собой стиль времени. Но это выясняется всегда чуть-чуть слишком поздно. Наверное, здесь есть тоже своя неумолимая закономерность. К таким «ключевым» художникам принадлежит композитор Альфред Шнитке, создатель самобытного музыкального языка.

Музыка Шнитке обладает удивительным эффектом присутствия. Это не воспоминание, а действие, тревожно творящееся в момент исполнения, на ваших глазах; это «антимюзей», никаких каталогов; вы не убеждены в самом исходе сочинения, его внутренние конфликты настолько обострены, обнажены, что их развязка как бы касается вас лично: слушатель без остатка вовлекается в музыкальное действо.

Идея «живой жизни» прослушивается уже в самой музыкальной космогонии Шнитке, которую я стремился постичь и в концертах, и в беседах с ним, предшествовавших этой статье. Крайне внимательный к выбору слов 52-летний композитор видит мир как выражение точных математических пропорций. Они создают определенный жизненный ритм, представляющий собой взаимодействие двух ритмов: ритма порядка, предопределенности и ритма случайности, необузданной стихии. Если композитор подключается к этим ритмам и находит им музыкальный аналог, то его сочинение способно отразить существенные жизненные 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. Что же мешает? Недостаток творческого потенциала, каким бы он ни был, и сама ситуация сочинения, которая не обладает непрерывностью. И все же нельзя опускать рук, нужно еще и еще браться решать поставленную задачу, приближаться к ее осуществлению, ибо только прорыв к подлинной реальности осмысливает человеческое существование.

Так мы попадаем в творческую лабораторию мастера, которого, опять-таки вспомнив Достоевского (одного из любимых писателей Шнитке), можно по праву назвать реалистом в высшем смысле. И, осознав значимость стоящей перед композитором задачи, мы постигаем природу его ошеломляющей скромности. После концерта гремят овации. Он выходит на сцену с очень бледным, взволнованным лицом человека, прошедшего только что еще через один круг испытаний: как сочинение, уже утраченное что-то в партитуре, «переживает» исполнение? Но есть Геннадий Рождественский, Эри Клас, Наталья Гутман, Олег Каган, есть другие, которые понимают ясно предназначение композитора. В его скромности — не поза утомленного слабой художника, а смирение истинного подвижника, сознающего свое высокое несовершенство и творца над собой суд, о котором даже не помышляет самый взыскательный или самый недоброжелательный критик.

А недоброжелателей всегда хватало. Жизненный путь композитора складывался постепенно в судьбу, в борьбе с испытаниями, сомнениями, искушениями. И когда я слушаю сладчайший контртенор злого духа в кантате «История доктора Иоганна Фауста», то понимаю, что искуситель не вымышлен, он реален.

Рождение композитора — всегда загадка, тем более когда оно никак не мотивировано ни музыкальностью семейной генеалогии, ни пышным фаворизмом обстоятельств. Интерес к музыке пробуждается у Шнитке рано, но война перечеркивает все планы. Голодные годы войны он проводит в родном приволжском городе Энгельсе, не помышляя о музыке. После войны по воле случая он оказывается в Вене, где отец работает военным переводчиком. Двухязычный с раннего детства, приобщенный родителями к двум культурам: русской и немецкой, Шнитке видит наяву в музыкальной столице Европы страшный сон о прародине, лежащей в руинах. Здесь, 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). По возвращении в Москву его путь уже предопределен — он будет композитором.

Двухязычность, принадлежность к двум великим культурам обостряют в Шнитке полярность его устремлений: он ощущает себя вместилищем противоположных, подчас несовместимых качеств. Это сложная борьба с антинимиями приводит его, однако, в конечном счете не к разладу, разрывам, а к обретению органического синтеза.

Обычно композитор принадлежит какой-то традиции, и вся проблема в том, как он в нее вписывается. У Шнитке с самого начала вопрос стоял иначе. Любя классическую пору европейской музыки, любя Чайковского, он драматически переживал невозможность писать по-старому. Его неумолимо тянуло к новейшей музыке, к Прюфьефу, Стравинскому, Шостаковичу, не потому, что их творчество в то сложное время имело вкус запретного плода, а потому, что в них он видел единственную для себя возможность музыкального развития.

Уже первое его достаточно самостоятельное и, несомненно, искреннее сочинение, оратория «Нагасаки», сочувственно воспринятая Шостаковичем, подверглось резкой критике за формализм и «ужасно-мрачный» стиль. Было от чего растеряться. Было искушение идти компромиссным путем. Возник проект престижной работы. Однако судьба проявила к нему парадок-



# МУЗЫКА ЖИВОЙ ЖИЗНИ

сально бережное отношение: не дала осуществиться незрелым замыслам.

В 1963 году композитор отказывается от своих блужданий. Под влиянием приезда в Москву итальянского композитора Луиджи Ноно, поразившего Шнитке нехрестоматийностью своих сочинений и взглядов, ощущая некую родственную зависимость от творчества Шенберга, а чуть позже Штокгаузена и Лигети, композитор увлекается 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 концепции Лигети о том, что основой подлинной новизны является отказ от принадлежности будь то авторскому, будь то традиционалистскому канону, Шнитке и в этот экспериментальный период, в 1966 году, пишет сочинение с живым смыслом и импульсом — Второй скрипичный концерт. В том же году происходит событие, оказавшее на композитора большое духовное влияние. Шнитке открывает для себя поэзию позднего Пастернака. Особенное впечатление произвело сочетание предельной грамматической простоты с огромностью вложенного в стихи смысла. Роль Пастернака в духовной эволюции Шнитке позволяет провести параллель между творческим развитием поэта и композитора. Есть что-то общее в их изначальной поре, в их вслушивании в хаос мира, в стремлении творчески соответствовать сложности современного бытия. Каждый по-своему, но с той же закономерностью, они проделывают путь от сложности к большей простоте. Затянувшаяся полоса сложности объясняется Шнитке мучительной медленностью духовного созревания художника в XX веке. «По-настоящему лишь с 1966 года я могу всерьез относиться к себе», — говорит композитор.

В 1968 году Шнитке пишет сочинение, сохраняющее для него свое полноценное значение вплоть до сегодняшнего дня. Речь идет о Второй сонате для скрипки и фортепиано. Ему думалось, что 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 иску, связанный с работой по теории музыки. Увлеченный теоретическими разработками, пытаясь разгадать загадки современного композиторского искусства, композитор рисковал «утонуть» в материале. Но судьба и здесь распорядилась с грубой рачительностью: теоретические работы композитора в основном не нашли издателя. Однако самым серьезным искусом стала работа в кино. Кино превратилось в «сладкогорный» труд. Шнитке написал музыку к шестидесяти фильмам. 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, но все-таки работа в кино обернулась для композитора поиском новых музыкальных решений. Монтажная выразительность кино поставила композитора перед задачей, «от которой можно было погнубнуть, а можно было и выиграть». Найдя музыкальный эквивалент кинематографической разности, композитор одержал победу, которая особенно ощутима в его Первой симфонии (1972).

В творчестве Шнитке Первая симфония занимает важнейшее место. По словам композитора, это его «главное сочинение, потому что в нем уже все и в первый раз центральным образом случилось».

Прекрасный пример полистилистического метода, свойственного Шнитке, симфония развивается в непрерывном взаимодействии различных интонационных сфер, далеко не равнозначных по своей силе.

## ИСКУССТВА

Первые две части этой симфонии, впервые исполненной в Горьком в 1974 году и недавно вновь прозвучавшей в Москве, — это широкий и яркий показ современного жизненного моря. Здесь открываются все возможности, задействованы все «этажи» культуры и субкультур, отражающие сознание современного человека. Все переплетено: смешное и зловещее, просветленное и угнетенное, заезженная радиомызыка и квази-Вивальди, цитата из Бетховена и халтурно сыгранный похоронный марш. Симфония насковозь театрализована, музыканты и дирижер — не только исполнители, но и актеры. Но в безумном хаосе мира, где Уран пожирает своих детей, далеко не все определяется вакханальной силой и злом. Сквозь драмы времени проступает и торжествует всеобъемлющее карнавальное начало. Каким бы трагическим ни было мироощущение Шнитке, какие бы апокалиптические зарницы ни полыхали в его партитурах, я убежден, что карнавальное, праздничное начало составной частью входит в творчество композитора. И не случайно он согласился с идеей Г. Рождественского завершить симфонию по принципу кольцевой композиции: после предупреждающей весты «о страшном суде», после вариаций на тему «Dies irae» звучит «финал финала»: вновь возникает вступительный эпизод Симфонии — жизнь продолжается.

Стремясь охватить реальность во всем ее размахе, Шнитке ставит проблемы человеческой судьбы и культуры в целом ряде произведений: Вторая, Третья и Четвертая симфонии, Реквием и другие. Но особенно хочется выделить кантату о Фаусте (1983), в которой центральное место занимает врезавшееся в память исполнителей танго — монолог злого духа, повествующего о чудовищной гибели Фауста. Здесь тема искушения, а затем сладострастно истребления дерзновенного грешника выражена с предельной силой.

Композитор заново переосмысливает для себя проблему новаторства. Конец XX века в музыке характеризуется для него не только преодолением становящегося все более «музейным» авангарда, но и обращением к прошлому. «Сейчас такой момент развития искусства, когда необходимо оглянуться на весь пройденный путь. Музыка вбирает в себя всю свою историю, пятьсот — шестьсот лет, может быть, тысяча и более лет, вплоть до античности и древнеегипетской музыки».

Но возвращение к прошлому не должно осуществляться принципом гальванизации. Нужно как бы почувствовать себя «там»: «Ты иллюзорно живешь в том времени и не повторяешь, как ученик, что было уже сделано, а делаешь то, чего не было — так, словно оно получается в первый раз». Свойство современной открытой культуры таково, что художник путешествует во времени, ощущая себя, допустим, ближе к XIII веку, чем люди XVII века. То же самое, видно, происходит с пространством: пространственно удаленные культуры начинают взаимодействовать между собой. Конец века знаменуется взаимопроникновением культур во имя их взаимного обогащения, что наносит, естественно, сокрушительный удар по шпенлеровскому мифу об обособленности культур.

«Хорошая серьезная современная музыка, — говорит композитор, — может слишком много терять от своей чистоты. Она стала на позиции предельной чистоты. В то время, когда чистота была найдена Веберном, это было замечательно. Но сейчас другая задача».

Значит ли это, что такая задача универсальна? Ведь параллельно «чистоту» Веберну существовал близкий Шнитке по духу Ч. Айвс. Говоря о своих коллегах Э. Денисове, С. Губайдулиной, Р. Щедрине и других, чья музыка диалогична по отношению к его музыке, Шнитке видит их и себя разноречивыми участниками одного большого процесса. «Я понял сравнительно недавно то, что должен был понять давно, — признается композитор. — Оттого, что я никогда не смогу психологически приблизиться к Стравинскому, не следует делать вывод, что это плохо, раз я таким не буду. Мы будем все равно очень разные, и это правильно. Я не стремлюсь к крайне унифицированной общности».

Но как постигает композитор свою индивидуальную задачу в общем хоре других задач? Чисто интуитивно, и, хотя рациональные моменты тоже присутствуют, главное — это почувствовать, к чему тебя по-настоящему тянет, услышать себя. В конечном счете талант — это и есть способность услышать себя, не принять чужой задачи за свою, это способность достаточно точно почувствовать свое место в искусстве.

Есть композиторы, которые честно признают изменчивую функцию музыки, и есть такие, которые отстаивают костенеющий стиль. Для первых ощущение правды сильнее кляты стилистической принадлежности — в этом их огромная смелость. Таков и Шнитке, чья творческая эволюция отнюдь не завершена. Скорее всего она связывается с возрождением положительного полюса, которое наблюдается в музыке самых последних лет. Причем речь идет не о буафорско-декоративном воспроизведении светлого начала, а о его реальном выражении. Уже у Пендерешко, с радостным волнением отмечает Шнитке в «Страстях по Луке», в финале был «плюс». А что же он сам? В позапрошлом году композитор пережил тяжелое заболевание, трижды ставившее его на грань небытия. Он проявил себя предельно мужественным человеком. Единственное с тех пор пока что написанное сочинение — Концерт для виолончели с оркестром. После 3-й части, танцевальной, следующей идее дьявольской никчемности, раздувая 4-я часть, в которой впервые в жизни композитор решительно встал как бы выше трагедии. Трудно назвать эту часть оптимистической (слово затасканное), но в ней есть не пассивное, а именно активное принятие высоких духовных ценностей: в этой части, как говорит сам композитор, «открывается какой-то огромный эмоциональный мир, к которому я никогда до этого не смел прикасаться».

И, устремляясь к просветленной простоте, обретая светлое начало, композитор, оглядываясь на нелегкий пройденный путь и думая о том, что ему предстоит впереди, убежден, что делает то, для чего он рожден.

Пожелаем ему успеха.

Вик. ЕРОФЕЕВ.

● Композитор А. Шнитке.

Фото В. Ахломова.