

Кондаков И.В.*

**«ВСТРЕЧА С АДОМ И ОДНОВРЕМЕННО РАЕМ»
(ФИЛОСОФИЯ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ)®**

Аннотация. Статья посвящена философским взглядам А.Г. Шнитке и его философии музыки. Это – «другая философия», своего рода «предфилософия». Во-первых, она не терпит никакой систематизации, которая упрощает и ограничивает философию, демонстрируя ее относительность и «неполноценность». Во-вторых, она избегает традиционных категорий разума – понятий и логических построений. Она ориентируется на *образы* и *ассоциации*, на трудно уловимые субъективные связи между ними. Она в принципе иррациональна и интуитивна, а потому поддается множеству разнообразных интерпретаций. В-третьих, Шнитке верит в «нераскрываемость» авторской философии до конца, поскольку в глубине она опирается на «тайну», к осознанию которой можно приблизиться либо через наивный, либо поэтический,

* **Кондаков Игорь Вадимович** – доктор философских и кандидат филологических наук, профессор кафедры истории и теории культуры факультета культурологии Российского государственного гуманитарного университета, ведущий научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания, почетный профессор Русской христианской гуманитарной академии им. Ф.М. Достоевского, Москва, Россия; ikond@mail.ru.

Kondakov Igor Vadimovich – DSc in Philosophy and PhD in Philology, Professor, Professor of the Department of History and Theory of Culture of the Faculty of Cultural Studies of the Russian State University for the Humanities; Leading Researcher of the Sector of Artistic Problems of Mass Media of the State Institute of Art Studies; Moscow, Russia; ikond@mail.ru

© Кондаков И.В., 2024

либо через религиозно-мистический дискурс. Поэтому музыка Шнитке всегда шифрует тайные знаки, символы, числа, которые являются средствами выражения сакральных смыслов («код Шнитке»). В-четвертых, в своей музыке Шнитке постоянно обращается к цитатам, псевдоцитатам, аллюзиям, стилизациям классиков и современников, к монограммам композиторов и исполнителей и таким образом создает интертекстуальное пространство полистилистики, через которое реализуется «связь времен» (диалог музыкантов разных эпох). Полистилистика воплощает плюрализм культурной памяти и интеграцию множества музыкальных стилей и идей в представление о «вечной музыке». В-пятых, в свете полистилистики Шнитке в своем творчестве воссоздает диалог между серьезной и развлекательной музыкой, элитарной и массовой культурами. В результате возникают образы, соединяющие в себе контрастные стили и обладающие нравственно-эстетической амбивалентностью. Эти образы допускают взаимоисключающие толкования и провоцируют философские споры.

Ключевые слова: философия музыки; предфилософия; Шнитке; образная ассоциативность; наивный; поэтический и религиозно-мистический дискурсы; музыкальная «нумерология»; полистилистика; интертекстуальность; нравственно-эстетическая амбивалентность.

Поступила: 02.06.2023

Принята к печати: 10.07.2023

Для цитирования: Кондаков И.В. «Встреча с адом и одновременно раем» (философия Альфреда Шнитке) // Вестник культурологии. – 2024. – № 1(108). – С. 185–206. – DOI: 10.31249/hoc/2024.01.11

Kondakov I. V.

**“Meeting with hell and heaven at the same time”
(philosophy of Alfred Schnittke)**

Abstract. The article is devoted to the philosophical views of A.G. Schnittke and his philosophy of music. This is a “different philosophy”, a kind of “pre-philosophy”. Firstly, it does not tolerate any systematization that simplifies and restricts philosophy, demonstrating its relativity and “inferiority”. Secondly, it avoids the traditional categories of reason –

concepts and logical constructions. It focuses on images and associations, on subtle subjective connections between them. It is basically irrational and intuitive, and therefore lends itself to a variety of different interpretations. Thirdly, Schnittke believes in the “undisclosability” of the author's philosophy to the end, because in depth it relies on a “mystery”, the realization of which can be approached either through naive, or poetic, or through religious-mystical discourse. Therefore, Schnittke's music always encrypts secret signs, symbols, numbers, which are the means of expressing sacred meanings (“Schnittke code”). Fourthly, in his music Schnittke constantly refers to quotations, pseudo-citations, allusions, stylizations of classics and contemporaries, to monograms of composers and performers and thus creates an intertextual space of polystylistics through which the “connection of times” (dialogue of musicians of different eras) is realized. Polystylistics embodies the pluralism of cultural memory and the integration of many musical styles and ideas into the idea of “eternal music”. Fifthly, in the light of polystylistics, Schnittke recreates the dialogue between serious and entertaining music, elite and mass cultures in his work. As a result, images arise that combine contrasting styles and possess moral and aesthetic ambivalence. These images allow mutually exclusive interpretations and provoke philosophical disputes.

Keywords: philosophy of music; pre-philosophy; Schnittke; figurative associativity; naïve; poetic and religious-mystical discourses; musical “numerology”; polystylistics; intertextuality; moral and aesthetic ambivalence.

Received: 02.06.2023

Accepted: 10.07.2023

For quoting: Kondakov I. V. “Meeting with hell and heaven at the same time” (philosophy of Alfred Schnittke) // Herald of Culturology. – 2024. – № 1(108). – P. 185–206. DOI: 10.31249/hoc/2024.01.11

Среди композиторов конца XX века, получивших признание как глубоких и самобытных мыслителей и заявивших о собственной философии музыки, первенствующее место принадлежит, несомненно, Альфреду Шнитке. Выдающийся историк и теоретик культуры (и сам философ) Ал. Викт. Михайлов писал о своем великом современнике-музыканте: «Шнитке – философ, и если философу похвально быть

глубоким, то я скажу, что все его симфонии как на подбор одна глубже другой. Я не говорю, которая глубже, и не могу здесь сделать выбора: они совсем разные. <...> Если и есть какие-то элементы эволюции в этом ряду <...>, то их можно видеть в нарастании духовно-религиозной проникновенности и сосредоточенности» [Михайлов, 1990, с. 5].

Александр Викторович знал, что формулирует и обобщает: с творчеством композитора он был близко знаком с начала 1970-х, а к философии музыки пришел через увлечение Р. Вагнером, через погружение в мир идей Ф. Ницше, В. Дильтея, М. Хайдеггера, Т. Адорно, Э. Ауэрбаха, А.Ф. Лосева. На основании своего опыта он характеризовал А.Г. Шнитке как «одного из самых выдающихся композиторов нашей страны, да и вообще наших дней» [Михайлов, 1990, с. 4].

«Другая философия»

Сам Шнитке, комментируя свой постоянный интерес к философии и изменение отношения к ней в конце советской эпохи, так это объяснял: «<...> При чтении философской литературы я неоднократно испытываю разочарование». – Так он признается в отторжении философии Ницше, которая представляется ему очень «поверхностной» и «несерьезной», философии Вл. Соловьева, которая кажется тоже «несерьезной» и «устаревшей»... – «Я думаю, – продолжает композитор, – сейчас изменилось мое отношение к философии в принципе. Философия, растворенная в Библии, в которой есть всё, в том числе и философия, – она не потеряла своего смысла, но философия систематизирующая, как бы она ни была высока, для меня свой смысл в какой-то мере потеряла, или на сегодня поблек этот смысл» [Беседы ... , 2014, с. 113–114]. Итак, философия, к которой тяготеет А. Шнитке, в принципе не является систематизирующей; она даже отталкивается от какой-либо систематизации. Сама «система» воспринимается композитором как стеснение, как связанность, как насилие, исходящее извне.

Гораздо лучше, по Шнитке, подлинная философия выражается в художественной литературе, опирающейся не на понятия, а на *образы* и *ассоциации*. Но переживания, вызванные, например, поэзией Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, кажутся ему в «перестроечный» период бесконечно повторяющимися, а, к примеру, публикуемые в

«Новом мире» отрывки из «Архипелага ГУЛАГ» – потрясают. Что же касается постоянного круга чтения Шнитке, к которому он то и дело апеллирует, – то это Достоевский, Гессе, Кафка, Томас Манн. И, конечно, Данте, Шекспир, Гёте, Шиллер, Пушкин, Гоголь... При этом для Шнитке чрезвычайно важна «нераскрываемость» произведений, в результате чего автор «никогда не бывает понят весь» [Беседы ... , 2014, с. 35].

«<...> Я, – продолжал композитор, – как бы ежесекундно вижу всю идеальную неполноту философии. В самых тонких случаях она все же проявляет свою бесконечную неполноценность. В этом смысле все наивные мистики – те, которые были не склонны к систематизации и ограничению своего знания, а просто излагали его, – имеют для меня большее значение, чем возводящие стройное знание» [Беседы ... , 2014, с. 115]. И Шнитке почти наугад перечисляет близких ему «наивных» мыслителей, не пытающихся систематизировать свои знания: Христос, евангелист Иоанн, Бл. Августин, Мастер Экхарт, Франциск Ассизский... За их наивной философией всегда стоит ощущение тайны, и ее принципиальная «нераскрываемость» является залогом ее изначальности и истинности. Ощущение «истинной бесконечности» тайны, по Шнитке, предохраняет философию от «относительной систематизации» и всех следствий относительного знания [см.: Беседы ... , 2014, с. 115].

«Полноценная философия», по мнению требовательного Шнитке, должна быть свободной от всяческих предписаний и стереотипов, в том числе идеологических и теоретических. Поэтический дискурс философского знания – это один из возможных способов преодоления «бесконечной неполноценности» и «неполноты» традиционной философии. Но не любой поэтический дискурс. Например, Шнитке предпочитает вечную тему Фауста не в гётевском поэтическом изложении (слишком идеализированном!), а в средневековом тексте народной легенды (к которому он обращается и в своей кантате, и в позднейшей опере). Но и постмодернистская версия Фауста XX века из романа Т. Манна «Доктор Фаустус» его тоже все время занимает: ему иногда кажется, что в своем творчестве он продолжает усилия Адриана Leverkюна по написанию оратории, призванной отнять у человечества «Девятую» Бетховена. А еще он постоянно вспоминает о фантазии в жанре оперы «Ваш Фауст» бельгийского композитора Анри Пуссёра

на либретто Мишеля Бютора, которая, представляя целый «веер» бесконечных интерпретаций образа персонажа, вступившего в сделку с темными силами, воспринималась А. Шнитке как стимул для «Моего Фауста».

Другой путь обретения философией своей полноты и полноценности – обращение к религиозному и даже мистическому дискурсу. И то и другое означает радикальную смену философского языка и самих принципов философствования о жизни и о культуре. Но с религиозно-мистическим дискурсом у Шнитке всё обстоит тоже непросто. «<...> Вся формальная сторона веры – в буквалистском, добродетельно-буквалистском, ежедневном, ежесекундном толковании, – поясняет композитор, – для меня логически потеряла свою ценность. <...> Весь ее ежедневный ритуал как бы потерял свою обоснованность» [Беседы ... , 2014, с. 115]. Композитору оказывается гораздо ближе изначальная, наивная вера простого человека, ничего не знающего и не рефлектирующего свои представления. Стало быть, и религиозный дискурс в миросозерцании Шнитке нетрадиционен и не тривиален, по сравнению с церковной традицией. Шнитке – богоискатель. Не случайно, будучи человеком глубоко, даже мистически религиозным, он считал себя «вольнодумом» [там же, с. 147]!

По поводу философии музыки Шнитке А.В. Михайлов рассудил как о сфере «непосредственной мысли», существующей до всякой книжной философии: «И вот эта предфилософия, весь этот хаотический (как то по обыкновению бывает в жизни) котел, в котором кипят, и закипают, и вызревают всякие мысли людей, – он-то и есть область, где может развернуться композитор-философ» [Михайлов, 1990, с. 5].

Впрочем, Шнитке идет в своем понимании философии еще дальше: он убежден, что «разуму настоящее понимание не открыто» [Беседы ... , 2014, с. 139]. Философия, к которой склоняется Шнитке, – это не столько «критика разума», сколько отказ от разума, уход от рационального мышления. В самом деле, мышление музыкой, звуковыми образами, – даже если интерпретировать эти лейтмотивы, лейтгармонии, лейттембры и т.п. как *звучащую символику*, – непереводимо в логику собственно философских понятий и категорий, в плоскость логических построений, доступных разуму. Это высокая степень неопределенности и незавершенности мысли, это влечение к иррацио-

нальному и постоянное ожидание *тайны*, включенной в ход размышления и не раскрывающейся до конца, это интенция творческого поиска, открытого любым непредсказуемым поворотам.

Музыкальная «нумерология» А. Шнитке

Альфред Шнитке был «человеком мистического склада», – свидетельствует его друг и многолетний собеседник А. Ивашкин в одной из своих последних публикаций о композиторе [Ивашкин, 2011, с. 13], потому он постоянно искал каких-то тайных шифров действительности и творчества, обращаясь к различным источникам по христианской символике, магии, каббалистике. И в свои произведения Шнитке постоянно закладывал тайные шифры, выдающие скрытый подтекст его сочинений. В своей статье «Код Шнитке» А. Ивашкин детально показывает метод шифрования тайных смыслов в творчестве композитора – то через «звучащие буквы», то через монограммы композиторов и исполнителей, то через цифровую символику различного происхождения... Своеобразный «код Шнитке» можно различить и при анализе макроструктур его произведений, в частности их циклизации.

Творчество Шнитке не ассоциируется ни с понятиями *бинарности* (как у Прокофьева) ни *тернарности* (как у Шостаковича). Его произведения на протяжении жизни то складываются в диады, то в триады, то выпадают из них. Принципы циклизации у Шнитке постоянно перестраиваются, циклы наслаиваются друг на друга и сбиваются, избегая какой-либо стройной системности. В этом отношении он, пожалуй, ближе Стравинскому и, так же как он, непредсказуем.

Как композитор западноевропейской ориентации, А. Шнитке, как и Д. Шостакович, более тяготеет к троичности, нежели к двоичности, как Прокофьев, скорее придерживавшийся «русской» ориентации на бинарность. У Шнитке довольно много троичных циклов (сонат, опер, хоров, романсов, Concertigrossi), произведений, написанных в жанре трио. Сюда же относится и поразительное по замыслу «Посвящение Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву, Дмитрию Шостаковичу» для трех фортепиано в шесть рук (1979), где три великих русских композитора XX века своими личностями и творчеством, своим единством и противостоянием друг другу составляют триаду возможностей и путей развития русской музыки.

Впрочем, пресловутая троичность не стала для Шнитке универсальным принципом творчества. Так, девять симфоний Шнитке, в отличие от пятнадцати Шостаковича (составляющих пять различных по смыслу триад), отнюдь не делятся по 3. Скорее для их циклизации применима *четверичность* ($4 + 1 + 4$), где 5-я симфония (она же 4-й концерт grosso) демонстративно выпадает из циклизации. «*Тетрарность*» характерна и для других циклов Шнитке (4 балета, 4 концерта для скрипки с оркестром, 4 струнных квартета, 4 концерта для фортепиано с оркестром, 4 гимна для камерного ансамбля), 4 афоризма для инструментального ансамбля и др.

Если тернарность у Шостаковича представляет собой медиативное «снятие» конфликта противоположностей «третьим» членом троичного цикла, воплощающим в себе компромиссное «срединное» начало, то у Шнитке триады демонстрируют три радиуса взаимного расхождения трех компонентов условного триединства, три стороны или три угла равностороннего «треугольника» смыслов. И в этом отношении тетрарность у Шнитке практически неотличима от тернарности; если тернарность ассоциируется с правильным «треугольником», то тетрарность – с квадратом, его четырьмя сторонами или прямыми углами. Тетрарность символизирует более далекое расхождение смысловых компонентов условного целого, чем тернарность.

У Шнитке можно встретить и тенденции к *пятеричности* (*пентарности*) музыкальных построений: «Нагасаки», оратория в 5 частях (1958); «Лабиринты», балет в 5 эпизодах (1971); Сюита в старинном стиле в 5 частях (1972); Фортепианный квинтет в 5 частях (1972–1976); In memoriam в 5 частях (1972–1978); Concerto grosso № 3 в 5 частях (1985); Афоризмы. 5 прелюдий. Также пятичастны: Концерт № 2 для виолончели с оркестром, Соната № 2 для виолончели и фортепиано, незавершенная кантата по картинам Иеронимуса Босха, Симфония № 8, поначалу бывшая четырехчастной, но незадолго до смерти автор дописал краткую, но фантастическую по звучанию заключительную часть, уносящую слушателя в бесконечность, на невообразимую высоту... Пентарность у Шнитке воплощает еще более далекое расхождение смысловых векторов, нежели тернарность или тетрарность, еще большую бессистемность музыки.

Есть у Шнитке и двоичные циклы: 2 концерта для виолончели с оркестром, 2 – для альта с оркестром, 2 сонаты для виолончели и фор-

тепиано, 2 хоровых концерта – на стихи Г. Нарекаци из «Книги скорбных песнопений» – и «Стихи покаянные» – на древнерусские тексты XVI века. Но бинарность в творчестве Шнитке редка и реализуется она по-иному, чем у Прокофьева. С. Прокофьев сопрягает противоположности по принципу взаимодополнительности: в сумме полярные крайности у него, как правило, складываются в представление о противоречивой гармонии мира. Таковы у него оперные, балетные, симфонические и сонатные диады. А у Шнитке это постоянное столкновение и разбегание смысловых полюсов: официального и оппозиционного, элитарного и массового, всеобщего и индивидуального, божественного и человеческого. И это противостояние у Шнитке нередко безысходно и трагично, как роковой выбор между жизнью и смертью, святостью и греховностью, добром и злом, Раем и Адом...

Есть у Шнитке и одиночные произведения: Поток (единственное у Шнитке произведение электронной музыки), Пианиссимо, А Paganini для скрипки соло и ряд других... Каждое такое произведение – по своему уникально и внесистемно; оно не вписывается ни в какие циклы произведений Шнитке, а, напротив, «сбивает» любую цикличность.

Парадоксальность «нумерологии» Шнитке состоит в том, что ее числовая организация то и дело нарочито перепутывается и разрушается. Диады незаметно перерастают в триады; триады размываются и превращаются в тетрады, а последние, распадаясь, либо сжимаются в монады, либо расширяются до пентад. В результате, казалось бы, безупречно выстроенная автором «нумерология» «плывет» и сменяется полной неопределенностью.

Так, совершенно неясно, сколько у Шнитке «концерто grosso»: то ли 6 (по официальному счету), то ли пять (если исключить 4-й, одновременно являющийся 5-й симфонией), то ли семь (если к «большим концертам» причислять и «Концерт на троих»). Концертов для альты с оркестром у Шнитке то ли два (официально), то ли три (если к такому отнести одночастный Монолог для альты и струнного оркестра; но 2-й концерт для альты – тоже одночастный). К четырем струнным квартетам примыкают Вариации для струнного квартета, фактически 5-й квартет. Впрочем, как своего рода антитеза струнным квартетам, у Шнитке есть еще и квартет для ударных (то ли «шестой», то ли сам по себе, единичный). Хоровых концертов у Шнитке то ли два (официаль-

но), то ли три (если таковым считать Миннезанг для 52 хористов на тексты миннезингеров XII–XIII веков), фактически первый из трех.

Многие единичные произведения А. Шнитке дублируются оркестровыми или другими инструментальными версиями, иногда неоднократно (например, струнное трио утраивается за счет фортепианного трио и Трио-сонаты для камерного оркестра, а пьеса MOZ-ART существует в нескольких инструментальных воплощениях).

Наконец, циклизация произведений Шнитке нарушает и жанровый принцип. Так, А.В. Михайлов заметил, что некий «сверхцикл» у Шнитке образуют Альтовый концерт, Виолончельный концерт и Концерт для хора на слова Г. Нарекаци [Михайлов, 1988, с. 78]. Но, по замыслу композитора, Альтовый концерт во многом перекликается еще и с кантатой «История доктора Фауста» (эпизод «Ложного утешения»). Таким сложным ассоциативным образом объединяются между собой принципиально разные в жанровом и смысловом отношении произведения, образуя в результате странную «гроздь» смыслов (многожанровый «кластер»).

Разрушая исподволь системность собственного творчества, А. Шнитке как бы бунтовал против любой системы как своего рода формализованного насилия над своим неповторимым Я. Творчество композитора ограждено им от уж слишком простого понимания; оно построено на нескольких противоречащих друг другу принципах и потому не укладывается в какую-то однозначную «матрицу смыслов». Оно не бессистемно, как может показаться неискушенному слушателю, на первый взгляд, а скорее полисистемно. Это сложное единство, напоминающее пресовутую «квадратуру круга», где бинарность незаметно превращается в тернарность, где триады конфликтуют не только с диадами, но и с тетрадами и пентадами, а любой порядок, по Шнитке, потенциально чреват распадом, хаосом, катастрофой.

Трагизм мировосприятия и творчества Шнитке, в частности, связан с этим демонстративным нарушением границ между системностью и бессистемностью, единичностью и множеством, порядком и хаосом, познаваемостью и непознаваемостью мира – в идеале божественного, возвышенного, доброго и прекрасного, а на практике дьявольского и безобразного, полного зла и ненависти, пошлости и низости. Границы между парами эстетических категорий в творчестве

Шнитке размыты: красота у него подчас неотличима от тривиальности, а зло – прелестно и красиво.

«Полистилистика» как философия

У А. Шнитке есть заметки о третьей части Симфонии Лючано Берио (1968–1969) для восьми певцов и оркестра, которая, по словам автора, «целиком построена на цитатном материале из музыки XIX–XX вв.» [Шнитке, 2004, с. 88]. Это было первое полистилистическое произведение современной музыки, привлечшее внимание композитора. «Матрицей» для полистилистических вариаций и контрапунктов для Л. Берио послужило Скерцо из II симфонии Г. Малера (своего рода *cantus firmus*). Интонационно-мелодические особенности этого скерцо позволили беспрепятственно коллажировать в сочинение Берио цитаты Бетховена, Берлиоза, Дебюсси, Равеля, Малера, Шёнберга, Берга, Стравинского, Веберна, Штокхаузена... Этому способствовала, показывает Шнитке, и «мажоро-минорная переливчатость» музыки Малера, и «перечащие» хроматизмы «на расстоянии», и малеровский «потенциальный атонализм». Среди менее уловимых интертекстуальных связей – комментирующие реплики солирующего вокального ансамбля, образующие «тонкую сеть намеков, аллюзий, косвенных ассоциаций, объединяющую как будто несвязные образы в музыкально-поэтическую картину современного мира, раздираемого потрясениями» [там же, с. 88–89].

Если обобщить значение полистилистики в Симфонии Л. Берио, то это выглядит у Шнитке таким образом: здесь композитор передает свое ощущение быстротечности “преходящего” музыкального материала (скерцо Малера) в сравнении с собственной намеренно незавершенной формой»; в его Симфонии звучит «ностальгическая идея» невозможности в XX веке воссоздания того идейного и формального «совершенства», которым, по его убеждению, отличалась западноевропейская классическая музыка XIX века; в настроении Симфонии Л. Берио преобладает ощущение «зыбкости», «ненадежности» уходящей из-под ног почвы мировой культуры [см.: там же, с. 90], Именно эти переживания кризиса музыкальной культуры овладевали А. Шнитке в 1971 году, когда он вступал на путь полистилистики, т.е. музыкального постмодернизма.

«Вряд ли можно было бы найти столь же убедительное музыкальное средство для философского обоснования “связи времен”, как полистилистика...» [Шнитке, 2004, с. 101; Беседы ... , 2014, с. 128]. В этой цепочке теоретических высказываний российского композитора мы наблюдаем наглядно восхождение мысли музыканта к философским обобщениям, впрочем, никак не связанных с их вербальным выражением. Сопоставляя в своих произведениях музыкальные стили разных культурных эпох – барокко, классицизма, романтизма, модернизма, авангарда, – как правило, в виде псевдоцитат, неоклассицистских стилизаций, пародий, т.е. прибегая к музыкальным нарративам «чужой» музыки с разной степенью дистанцирования от оригиналов прошлого, А. Шнитке выстраивал невидимые связи между отдаленными культурными эпохами, предоставляя слушателю (а нередко и зрителю, и читателю) своих произведений возможность самостоятельных обобщений культурфилософского характера.

Одной из версий, предельно дистанцированной от оригинала стилизации, является *деконструкция* исходного текста. Блестящим примером такого рода реинтерпретации классики у А. Шнитке является небольшая пьеса (увертюра) для большого симфонического оркестра «(K)ein Sommernachtstraum (Не по Шекспиру)» [«Не сон в летнюю ночь». – И. К.]. Конечно, в самом замысле деконструкции есть полемика с традиционной трактовкой комедии Шекспира и ее музыкальными интерпретациями Пёрселлом, Мендельсоном, Бриттеном. Но для Шнитке этот интертекст не является главным. Его интересует более общий смысл аллюзии с Шекспиром.

Музыкальный сюжет пьесы, как всё гениальное, прост. Основой его является моцартианская тема на 3/4, представляющая собой стилизованный менуэт конца XVIII века. Тема эта многократно проводится в увертюре в различном инструментальном облачении. Проведение темы перемежается вариациями, носящими то пародийно-гротескный, то устрашающий характер, попутно обрастая сначала диссонирующими, «перечащими» подголосками, затем «грязными» кластерами, наконец, шумовыми «пятнами»... Ужесточается оркестровка: струнные вытесняются сначала деревянными, затем медными духовыми и многообразными ударными; камерная салонная пьеса преобразуется в жестокий и зловещий марш – сначала на 3/4, затем на 4/4. Никакой «сон» в такую, отнюдь не шекспировскую «летнюю ночь» невозмо-

жен. Вместо волшебного мира античных фей и германских эльфов, наполняющих шекспировскую пьесу, Шнитке погружает слушателей в карнавал монстров, глумящихся над любовной идиллией и грозящих влюбленным погромом. В этих страшных метаморфозах классической темы потрясает сама возможность столь радикального превращения лучезарной венской классики в беспощадную «машину уничтожения», в торжество современного варварства. «Такова реальность настоящего, в которой идеалы далекого прошлого оказываются оскверненными и загубленными. <...> Законом этого движения является неуклонная регрессия» [Демченко, 2009, с. 160].

Еще один пример шниткевской полистилистики – Concerto grosso № 1, в котором смешались жанры «большого концерта» XVIII века в аутентичной инструментовке и экспериментальных пьес неоавангарда XX века, уснащенных элементами додекафонии, четвертьтоновости, микрополифонии, алеаторики, сонорики и т.п. радикальными приемами современной музыки. Но особенно бросаются в глаза (точнее – в уши) «стыки» музыкальных эпизодов, принадлежащих музыке разных стилей и эпох, долженствующие продемонстрировать «связь времен», причем времен, весьма отдаленных.

Так, в VI части Концерто (Рондо) автором использовано стилизованное танго из его музыки к кинофильму Э. Климова «Агония» (в сцене скандала, который учинил Григорий Распутин, пытаясь увести чужую жену). Исследователи почти единодушно интерпретировали этот вставной эпизод концерта как иллюстрацию пошлости и вульгарности, осуждаемой и презираемой композитором. Так, Е.И. Чигарёва, анализируя Концерт, комментирует вторжение «обольстительного танго» как «стилистический шок», связанный со сферой банального, угрожающей самому существованию высокого и духовного [Холопова, Чигарёва, 1990, с. 127]. В.Н. Холопова эту характеристику даже заостряет: по ее словам, это «типичное ресторанное танго», со всеми «пошлыми оборотами» в мелодии, которое звучит как «что-то развязно-неприличное, заставившее чуть ли не заткнуть уши» [Холопова, 2003, с. 130]. А.И. Демченко тоже считает, что это танго «в соответствии со стандартами обывательской пошлости – “вкусно” сделанная “шикарная”, вульгарно-чувственная красивость ресторанной музыки» [Демченко, 2009, с. 162].

Однако это не единственно возможная интерпретация пресловутого танго. Первый исполнитель Концерта, Гидон Кремер, которому вместе с Татьяной Гринденко и посвящено это произведение, вспоминая, как он еще в 1977 году «с воодушевлением сыграл свое первое танго» в Concerto grosso I Альфреда Шнитке, подчеркнул: «Вероятно, есть в самом танго нечто такое, из-за чего эта музыка всегда была популярна и в России. Сколько знаменитых танго обладают качествами, равными разве что народным песням (назову здесь “Очи черные”»)» [Кремер, 2001, с. 231]. В этой характеристике шниткевского танго несомненно отсутствует ощущение банальности, пошлости, развязности, привносимое в музыку Концерта (как это доминирует в интерпретациях ученых-музыковедов); выдающийся исполнитель подчеркивает лишь популярность и «народность» этого эпизода, апеллирующие к коллективному бессознательному слушателей и некоей исходной узнаваемости мелодических оборотов и интонаций, ритма, гармонии и т.п.

В авторской аннотации к Concerto grosso № 1 Шнитке характеризует танго из пятой части Концерта как *«любимое танго моей бабушки, которое играет ее прабабушка на клавесине»* [Шнитке, 2004, с. 104], что создает парадоксальную картину семейной памяти художника, рассредоточенной едва ли не по трем векам. Бабушка композитора, живущая в 20-е годы XX века (время нэпа), избрала себе любимое танго, но исполнение этого танго, исторически невозможное, отнесено в XVIII век, в котором живет прабабушка его бабушки, которая, естественно, играет на инструменте того времени – клавесине, играет... танго, музыку, которой XVIII век не знает и не может знать.

То есть в памяти или воображении композитора происходит культурно-временной сдвиг, чего в принципе не может быть, но что может позволить постмодернистский взгляд на «связь времен». И это создает особенно щемящее настроение – невозможности, неисполнимости, мистичности этого танго, соединившего в себе музицирование времен нэпа, музыки классицизма конца XVIII века и иронически-скептический прищур композитора-авангардистаа второй половины XX века. Это соединение несоединимого – на самом деле не музыка, а *тень музыки...* Или даже *музыка тени* прошлого и очень далекого прошлого...

В этих авторских квазивоспоминаниях о шести поколениях немцев, переселившихся в Россию, нет ни тени раздражения или

насмешки над пошлостью или вульгарностью этой музыки, как бы пронесенной через два века. Этого исполнения автор, по определению, не мог слышать сам (но мог только реконструировать по рассказам бабушки или вообразить себе, фантазируя на темы семейных реликвий). Иначе говоря, танго звучит как отдаленное воспоминание, точнее – как воспоминание о воспоминании, как нарратив нарратива, как тень давно умершего звука... Однако за этим условным воспоминанием (скорее сентиментальным, нежели гротескным) узнается не только *память жанра*, но и родовая память семейной традиции...

К этому танго можно относиться чуть иронично, скептически, лично отстраненно; оно может сегодня казаться *чуждым*, но не *чужим*, *дальним*, но не *далеким*. Оно может кому-то (но не автору!) «не нравиться» само по себе, но предстает как звуковой образ отдаленной эпохи, манящей, интригующей, зовущей через головы нескольких поколений. В этом танго выражена щемящая ностальгия о трагической невозвратимости времени, о невозможности его адекватно пережить и прочувствовать сегодня (как это могли бы услышать в свое время любимая бабушка героя и тем более известная ему лишь по рассказам прабабушка бабушки, современница эпохи классицизма). Это танго – «смутно-свое» и в то же время – «неопределенно-чужое», унаследованное от предков, но принятое как дар; это культурная память о давно прошедших эпохах, одновременно притягательных и во многом уже непонятных, а потому это – в такой же степени память, как и аберрация памяти. Памяти житейской и культурной. И исторической...

Выходит, знаменитое шниткевское танго может (а скорее всего даже должно!) восприниматься амбивалентно. Кого-то оно раздражает, а кого-то умиляет или восхищает... Думается, сам автор в разные моменты своего творчества относился к своему танго по-разному – то с любовью и нежностью, то с осуждением и презрением... И эта амбивалентность с необходимостью являлась составной частью авторского замысла.

В своих заметках о Первом Concerto grosso его автор признается, что в этом произведении он решал для себя важную творческую задачу. «<...> Меня осенило: задача моей жизни – это преодоление разрыва между “E” и “U” [”E” (Ernst) – серьезная музыка, “U” (Unterhaltung) – развлекательная музыка. – *Прим. А. Шнитке. – И. К.*], даже если я при

этом сломаю себе шею. Мне мерещится утопия единого стиля, где фрагменты “Е” и “U” представляются не шуточными вкраплениями, а элементами многообразной музыкальной реальности; элементы, которые в своем выражении реальны, хотя ими можно и манипулировать – будь то джаз, поп, рок или серия <...>» [Шнитке, 2004, с. 103]. Только таким образом, – продолжает композитор, – художник может уйти от манипулирования и обрести свободу (в том числе от «сектантских предрассудков»).

Думается, все рассуждения о «банальности», «пошлости» и «развязности» музыки, нарушающей представления благородной публики о «приличиях», – это и есть «сектантские предрассудки» выдающихся музыковедов.

Если сам Концерт, с его наисовременнейшей техникой, представляет культуру «Е», то вставное танго – культуру «U», и эти два стилистических пласта, принадлежащие: один – современной элитарной культуре, а другой – современной массовой, встретились в рамках старинного жанра (принадлежащего вечности) в открытом диалоге, со всей присущей ему конфликтностью и непримиримостью. И композитор был готов к такому диалогу. Размышляя о Симфонии Л. Берио, Шнитке писал, что в современной культуре приходится иметь дело с гибридом серьезной музыки «с новым и притом “диким” материалом (той мешаниной звуков, которая ежедневно поставляется нам радио, телевидением, рвется из окон на улицы и преследует нас в общественном транспорте)» [Шнитке, 2004, с. 91].

Композитор уже имел дело с подобным гибридом в своей I симфонии (1972), о чем писал: «Я имею в виду взаимодействие разных начал: абсолютно серьезных, предельно серьезных, с одной стороны, и, с другой стороны, крайне игровых, почти легкомысленных» [там же, с. 197].

Сошлюсь на еще один показательный пример, связанный с репутацией Альтового концерта А. Шнитке (1985). Речь идет о романтическом Adagio (средний раздел II части Концерта). Е. Чигарёва называет его «квазилирическим эпизодом», сопоставимым «по эмоционально-образной окраске» с так называемым «Ложным утешением» из кантаты «История доктора Иоганна Фауста». «Слишком сладостная гармония, слишком лирическая мелодия, сопровождаемая наивным арпеджированным аккомпанементом» [Холопова, Чигарёва, 1990, с. 248].

А Демченко, со своей стороны, характеризует этот эпизод Альтового концерта как оазис *«невыносимой красоты»* [Демченко, 2009, с. 132], как «серенаду», «полунаркотический “оазис” чувственных наслаждений с его “барочно-цыганской” секвенцией, баналом “почвы жизни”» [Демченко, 2009, с. 156].

В своей книге «Вокзал мечты» Ю.А. Башмет, первый исполнитель и заказчик этого произведения, вспоминал о совместной работе с А. Шнитке над Альтовым концертом. «В середине концерта есть очень прозрачная и красивая музыка, которую многие воспринимают просто как шлягер – ну, или что-то очень легкое и приятное». Премьера исполнения состоялась в Амстердаме, куда Шнитке по болезни (или по другим, неизвестным нам причинам) не смог приехать. По возвращении Ю. Башмета с гастролей он вместе с автором Концерта 9 раз прослушивал его записи, и только одной из них композитор остался удовлетворен (в которой, по словам исполнителя, он «нарочно преувеличил его иронический романтизм и так называемую красоту»). А. Шнитке в передаче Ю. Башмета, сказал: «Да-да, именно так и надо – должно быть так красиво, чтобы во рту становилось сладко, а потом чтобы даже приторно и противно – и тогда всё это оборвется как раз вовремя!..» [Башмет, 2003, с. 148–149].

Заметим: в данном случае исполнитель и автор занимают несколько разные позиции и артикулируют различные оценки «красивого» эпизода, так и не устраненные в ходе совместной работы над Концертом. И это одна из смысловых составляющих этого трагического произведения.

Кажется, на этом можно было бы и остановиться в обсуждении одного из важнейших моментов Альтового концерта А. Шнитке, если бы мы не знали свидетельства еще одного авторитетного слушателя и аналитика его музыки. Выдающийся искусствовед, филолог, культуролог и философ Ал. Викт. Михайлов в своей рецензии на первое исполнение Концерта выделяет «среди прочих знаков Концерта и знак красоты, красоты абсолютной – возникающий время от времени, помещаемый непременно между паузами, завораживающе звучащий классический каданс с группетто». А далее А.В. Михайлов дает удивительную характеристику этого важного эпизода. «Это символ музыкальной красоты целых столетий, которая нашему времени дается только головой и требует от композитора почти уже фармацевтиче-

ской работы» [Михайлов, 1988, с. 79]. Возвращаясь к осмыслению «знака абсолютной красоты», Михайлов продолжал: «Разливаясь по сердцу, а оно радо вслушиваться в такой неземной голос, красота убеждает нас, что она уже не от мира сего: она и появляется тогда, когда течение мысли, течение “современной” мысли прерывается, когда мысль немеет и молчит. Однако красота в то же время реальна, она присутствует как полновесный голос в образной полифонии концерта-романа» [Михайлов, 1988, с. 79]. Ученый имеет в виду, что в форме этой вечной красоты трансцендентное, божественное начало нисходит с небесных высот на грешную землю и тем самым добывается катарсиса у слушателей, приобщающихся невольно к высшим сферам.

Представим (хотя это довольно трудно), что обе полярные интерпретации «оазиса красоты» из Альтового концерта верны. Это одновременно и «символ красоты целых столетий», образ абсолютной, вечной Красоты, и – «сладостная отравка», «невыносимая пошлость», «ложное утешение»! Если воспринимать такое допущение в контексте «высокой», «серьезной» культуры («Е»), то это – образец «полной гармонии», квинтэссенция прекрасно-вечного. А если представить его в контексте массовой, развлекательной культуры («U»), то это – «ходовой шлягер», квинтэссенция «красивости» и пошлости. То же и с аудиторией слушателей: одних «сладостная отравка» привлекает и гипнотизирует; других отталкивает и раздражает.

Нравственно-эстетическая амбивалентность – налицо. Философу же важны все три позиции как взаимодополнительные: и вечная красота, и невыносимая пошлость, и напряженная амбивалентность нравственно-эстетического «оборотня». В этом – проявление смысловой многомерности полистилистики и, соответственно, философии Шнитке.

О «встрече» противоположностей (Вместо заключения)

Слова композитора, вынесенные в заголовок настоящей статьи, были сказаны им по поводу творчества Виктора Ерофеева, близкого его друга, по сценарию которого Шнитке написал оперу «Жизнь с идиотом». Сюжет рассказа В. Ерофеева, сюрреалистический по сути и отчасти абсурдистский, правда, сам по себе не дает повода рассуждать о таких предметах или, скажем, категориях, как «ад» или «рай», так

что в данном случае мы имеем дело с метафорами, символами. Но обратим внимание на их необычное употребление: как правило, «ад» и «рай» представляют собой пару антиномий, контрастирующих друг другу, взаимоисключающих друг друга, несовместимых между собой, в то время как у Шнитке допускается если и не их буквальное тождество, то во всяком случае их возможное совпадение, сближение, соседство. В результате любая «встреча» (неважно, закономерная или случайная) с одним из этих сакральных пространств предполагает одновременную встречу и с противоположным по смыслу ценностным пространством.

Можно ли что-то подобное представить, например, в «Божественной комедии» Данте? Чтобы «круги Ада» были бы одновременно ступенями восхождения к Раю, а Вергилий, ведущий автора поэмы в гости к возлюбленной – Беатриче, обнаружил бы потенциальную святую в адской бездне терпящей незаслуженные страдания, подобно Франческе!

Вот размышления Шнитке по этому как раз поводу: «В “Божественной комедии” Данте меня совершенно потряс момент, когда он из Ада вышел в Чистилище. Момент, когда, все глубже уходя (а это все происходит в корпусе Дьявола) *туда*, он вдруг в *другой* мир попадает! Ты это понимаешь? Это непостижимо! И в этом тесном взаимодействии самого низменного, элементарного – с самым высоким, при переходе от Ада к Чистилищу – тут и оценка Ада другая. Начинают теплиться какие-то знаки в пользу “плюса”» [Беседы ... , 2014, с. 70]. А вот и другой литературный пример: А. Шнитке рассуждает: «Томас Манн где-то говорил, кажется в “Волшебной горе”, что наивные говорят “да” или говорят “нет”, а мудрые говорят: “Да. Нет. Но да!” И “да” – как вывод из взаимодействия “да” и “нет”. Не просто “да”, а итоговое “да”, в котором есть и “нет”, но все же – “да”. А можно было бы и в “нет” скатиться. Так что плюс, минус – и все же плюс. Это для меня... как бы иррационально бесспорно» [Беседы ... , 2014, с. 69].

Говоря о попадании «в плюс» или о падении «в минус» (как в творческих ситуациях, так и в житейских), Шнитке комментировал эти процессы как не зависящие от человека. В тех же беседах с А. Ивашкиным, близким своим другом и единомышленником, музыкантом и музыковедом, он говорил: «Это иррациональное. Это то, что как бы случайно. Судьба или случай? Случайное и закономерное

непрерывно взаимодействуют. Для меня в этой жизни взаимодействуют строгий закон и бесконечное беззаконие! И тут встает вопрос: а что же наверху – закон или...? И тут – для себя – отвечу: закон! Когда плюс и минус взаимодействуют, для меня это всегда имеет преобладающее значение» [Беседы ... , 2014, с. 69]. Но это – идеальный случай; это мировоззренческая установка. А на практике возможно всякое. Финал Альтового концерта, по словам самого автора, – это «самая настоящая катастрофа». А финал Первого виолончельного концерта – это откровение, «подарок, мне подарок» [там же, с. 70–71].

Мы уже смогли убедиться, что для Шнитке, для его музыки, для его понимания культуры очень важно сопряжение и столкновение противоположностей – прекрасного и безобразного, благородного и пошлого, возвышенного и низменного, оригинального и банального, добра и зла, Божественного и Дьявольского... Впрочем, это противоборство крайностей можно встретить в творчестве почти всех выдающихся художников и мыслителей. У Шнитке – более сложный случай. «<...> Ведь часто бывает, – говорит композитор, – что одно и то же имеет два лица <...>. Хотя добро и зло существуют как противоположные полюса и враждебные начала, они где-то сообщаются, и существует какая-то единая их природа. Августин писал, что зло есть несовершенная степень добра» [Беседы ... , 2014, с. 137–138]. Чтобы лучше проиллюстрировать этот парадокс, Шнитке приводит убедительный литературно-музыкально-изобразительный пример. «Я понимаю, когда в “Докторе Фаустусе” Томас Манн пишет о воображаемой оратории по Апокалипсису, где музыка праведников, входящих в Царствие Небесное, и адская музыка написаны одними и теми же нотами, – это как бы негатив и позитив» [там же, с. 138].

«Я боюсь предполагать, – говорил Шнитке, – но думаю, что дифференциация на Бога и Дьявола, на два мира – не может в окончательном виде все выразить. <...> И это делает невозможным святого в абсолютном смысле, так же как и грешника в абсолютном смысле» [там же, с. 141]. В развитие этих представлений Шнитке считал, что каждый человек находится в большой опасности из-за активности темных сил, тяготеющих ко всему новому. Но человек не может отмежеваться от влияния адских сил, примкнув к какому-нибудь «церковному благочестию». «А вдруг то, что я считаю истинным, – размышлял Шнитке, – окажется ложным... Например, мне встретится ложный Иисус

Христос. Я могу ошибиться. <...> Я знаю, что Дьявол существует везде, и от него не отгородиться введением себя только во что-то чистое, он и там есть. Суть не в том, чтобы избежать этого в каком-то очищенном пространстве, а чтобы жить с этим и постоянно вступать в борьбу» [Беседы ... , 2014, с. 146].

Всё творчество А. Шнитке и было такой борьбой. Иногда он говорил про свое творчество: «<...> Есть силы, которым я бросаю вызов» [там же, с. 94]; иногда: «Это как бы игра с тем самым миром» [там же, с. 147]; а в некоторых случаях: «Это – область, о которой лучше не думать. Мне опасно об этом думать» [там же, с. 94]. Глядя как бы со стороны на творчество Альфреда Шнитке, можно отозваться на него словами самого Шнитке, написавшего в предисловии к книге рассказов Виктора Ерофеева «Тело Анны, или Конец русского авангарда»: «<...> Вы сразу испытываете тот двойной эффект соприкосновения с издавна знакомым, но совершенно небывалым, то потрясение от встречи с адом и одновременно раем, совершающееся внутри каждого из нас, ту абсолютную непостижимость чего-то, казалось бы, совершенно избитого и банального» [Шнитке, 1989, с. 9]. В цепочке перечисленных парадоксов: «издавна знакомое, но совершенно небывалое», «встреча с адом и одновременно раем» – внутри каждого из нас, «непостижимость совершенно избитого и банального» – заключены принципы музыкального и философского творчества самого Шнитке – великого композитора и мыслителя XX века.

Список литературы

- Башмет Ю.А.* Вокзал мечты. – Москва : Вагриус, 2003. – 272 с.
- Беседы с Альфредом Шнитке / сост., предисл. А.В. Ивашкина. – Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2014. – 320 с.
- Демченко А.И.* Альфред Шнитке: контексты и концепты. – Москва : Композитор, 2009. – 296 с.
- Ивашкин А.* Код Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. – Москва : Композитор, 2011. – Вып. 8. – С. 13–24.
- Креммер Г.* Обертоны. – Москва : Аграф, 2001. – 352 с.
- Кондаков И.В.* «Прорыв к полистилистике» (Творчество Альфреда Шнитке и искусство XXI века) // Общественные науки и современность. – 2005. – № 5. – С. 147–159.

Михайлов А.В. Монолог [о московской премьере Альтового концерта А. Шнитке] // Музыка в СССР. – 1988. – № 1, январь – март. – С. 78–79.

Михайлов А.В. Цикл симфоний Альфреда Шнитке // Музыкальная жизнь. – 1990. – № 24. – С. 4–5.

Холопова В.Н. Композитор Альфред Шнитке. – Челябинск : Аркаим, 2003. – 254 с.

Холопова В.Н., Чигарёва Е.И. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – Москва : Сов. композитор, 1990. – 350 с.

Шнитке А.Г. [О прозе Виктора Ерофеева] // Книжное обозрение. – 1989. – 15 декабря. – С. 9.

Шнитке А.Г. Статьи о музыке. – Москва : Композитор, 2004. – 408 с.

References

Bashmet, Yu.A. *Vokzal mechty* [Station of dream]. Moscow, Vagrius Publ., 2003. 272 p. (In Russ.)

Besedy s Alfredom Shnitke [Conversations with Alfred Schnittke]. Comp., preface by A.V. Ivashkin. Moscow, Publishing House “Classics-XXI” Publ., 2014. 320 p. (In Russ.)

Demchenko, A.I. *Alfred Shnitke: konteksty i kotsepty* [Alfred Schnittke: contexts and concepts]. Moscow, Composer Publ., 2009. 296 p. (In Russ.)

Ivashkin, A. Kod Shnitke [Schnittke Code]. In *Alfredu Shnitke posvyashchaetsya* [Dedicated to Alfred Schnittke]. Issue 8. Moscow, Composer Publ., 2011, pp. 13–24. (In Russ.)

Kremer, G. *Obertony* [Overtones]. Moscow, Agraf Publ., 2001. 352 p. (In Russ.)

Kondakov, I.V. Proryv k polistilistike [“Breakthrough to polystylistics”] (The work of Alfred Schnittke and the art of the XXI century). In *Obshchestvennye nauki i sovremennost'* [Social Sciences and modernity], no 5, 2005, pp.147–159. (In Russ.)

Mikhailov, A.V. Monolog (o moskovskoy premiere Altovogo kontserta A. Shnitke) [Monologue (about the Moscow premiere of the Viola Concerto by A. Schnittke)]. In *Muzyka v SSSR* [Music in the USSR], no 1 (January–March), 1988, pp. 78–79. (In Russ.)

Mikhailov, A.V. Tsykl simfoniya Alfreda Shnitke [Alfred Schnittke's Cycle of symphonies]. In *Muzykalnaya zhizn'* [Musical Life], no 24, 1990, pp. 4–5. (In Russ.)

Kholopova, B.H. *Kompozitor Alfred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. – Chelyabinsk, Arkaim Publ., 2003. 254 p. (In Russ.)

Kholopova, V.N., Chigareva, E.I. *Alfred Shnitke. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke. An essay on life and creativity]. Moscow, Soviet composer Publ., 1990. 350 p. (In Russ.)

Schnittke, A.G. O proze Viktora Yerofeeva [About the prose of Viktor Yerofeyev]. In *Knizhnoye obozreniye* [Book Review]. 1989. 15 December, p. 9. (In Russ.)

Schnittke, A.G. *Stat'i o muzyke* [Articles about music]. Moscow: Composer Publ., 2004. 408 p. (In Russ.)