

Валентина Холопова

Композитор

Альфред Шнитке

Издательство «Лркаим»

УДК 78.071.1 (47+57)(092) ББК 85.313(2)6-8 Шнитке Х73

Научный редактор

кандидат искусствоведения,

профессор УГК *Л. А. Серебрякова*

Издатели выражают глубокую признательность

и благодарность жене композитора, *Ирине Федоровне Шнитке*,

посчитавшей возможным предоставить для данного издания

фотоматериалы из личного архива

Фото на обложке — *Evelyn Richter*, 1978

ISBN 5-8029-0269-8

© Издательство «Аркаим», 2003

© В. Н. Холопова, текст, 2002

© А. Ю. Данилов, дизайн серии, 2002

[Альфред Шнитке. Ноябрь 1993. Фото Эдуарда Левина](#)

[От автора](#)

[Личность множественных измерений](#)

[Становление](#)

[Семья. Юность. Музыкальное училище](#)

[Консерватория](#)

[Ирина](#)

[«Шестидесятник»](#)

[Дух эпохи](#)

[«Вторая консерватория»](#)

[Второй концерт для скрипки с оркестром](#)

[Прорыв к полистилистике](#)

[Новая простота](#)

[Глубины тишины. Богоискательство](#)

[Дар простоты](#)

[Кинокомпозитор](#)

[«Пиковая дама»](#)

[Апогей](#)

[Зигзаги признания](#)

[Укрепление веры. Симфонии Вторая, Третья, Четвертая](#)

[Четвертая симфония](#)

[Зло и Добро: кантата «История доктора Иоганна Фауста»](#)

[Отступление](#)

[Смерть и Просветление: Альтовый и Хоровой концерты](#)

[Хоровой концерт на стихи Григора Нарекаци,](#)

[Последний виток спирали](#)

[Срыв](#)

[Бесконечность истины](#)

[Вверх по витку](#)

[Балет «Пер Гюнт»](#)

[Опера «Жизнь с идиотом» \(1991\)](#)

[Опера «Джезуальдо»,](#)

[Отторжение в вечность](#)

[Фотографии](#)

[Альфред Шнитке, 1964](#)

[Отец Альфреда Шнитке, Гарри Викторович](#)

[Маленький Альфред](#)

[Семья Шнитке. Вена. 1948](#)

[Альфред Шнитке с братом Виктором и сестрой Ириной. Вена](#)

[Мать А. Шнитке. Вена. 1948](#)

[Вена. 1947. Дом, в котором жила семья Шнитке](#)

[Вена. 1948](#)

[Ирина, сестра А. Шнитке](#)

[В. М. Шатерников, отец, мать, сестра и друзья семьи](#)

[Берлин. 1969](#)

[А. Шнитке. Берлин. 1969](#)

[Лето 1986](#)

[В Бельгии. Льеж](#)

[Альфред и Ирина Шнитке с А. Баранкиным. 8 июля 1985](#)

[Альфред Шнитке в Вене. 1980](#)

[Виктор Шнитке, брат композитора](#)

[Фестиваль Шнитке в Дуйсбурге \(Германия\). Октябрь 1990. фото Виктора Ахломова](#)

[Альфред Шнитке и Олег Каган. Фото А. Степанова](#)

[С директором Пекинской консерватории](#)

[Наталья Гутман, Альфред Шнитке и Геннадий Рождественский. Фото А. Степанова](#)

[С Натальей Гутман. Фото А. Степанова](#)

[О. Каган, Г. Рождественский, Н. Гутман и А. Шнитке. 1987. Фото А. Степанова](#)

[С О. Каганом и Н. Гутман. Фото А. Степанова](#)

[Ирина Шнитке, Геннадий Рождественский и Альфред Шнитке. Стокгольм](#)

[С хореографом и постановщиком балета «Пер Гюнт» Джоном Ноймайером на репетиции](#)

[О. Крыса, И. Монигетти, А. Шнитке, Г. Рождественский](#)

[Москва. 1989. Фото В. Великжанина](#)

[С Юрием Башметом](#)

[С Дьердем Лигети](#)

[С Арво Пяртом](#)

[С Гией Канчели. Фото Эдуарда Левина](#)

[С Сергеем Юрским. Фото Эдуарда Левина](#)

[С дирижером Ю. Николаевским](#)

[В. Полянский и А. Шнитке после исполнения Хорового концерта на слова Г. Нарекаци](#)

[В рабочем кабинете в Москве. 1986](#)

[С художником Ильей Кабаковым. 1988](#)

[На фестивале в Горьком](#)

[С Андреем Вознесенским. ГМИИ им. Пушкина. Декабрь 1989. Фото Виктора Ахломова](#)

[Токио. Церемония вручения премии «Империал»](#)

[Альфред Шнитке с сыном Андреем во Франкфурте во время работы над музыкой к фильму Пудовкина «Последние дни Санкт-Петербурга»](#)

[С внучкой Ириной. Гамбург. 1993](#)

[Гамбург. 29 мая 1997](#)

[С врачом и другом А. А. Потаповым](#)

[С Александром Ивашкиным в Гамбурге. 1997](#)

[Альфред Шнитке. Ноябрь 1993. Фото Эдуарда Левина](#)

[Цитируемая литература](#)

[Об авторе](#)

[Указатель имен](#)

[Содержание](#)

Альфред Шнитке. Ноябрь 1993. Фото Эдуарда Левина

От автора

Вниманию читателя предлагается первая на русском языке биография одного из крупнейших современных композиторов — Альфреда Гарриевича Шнитке (1934—1998). Естественно, что полный и исчерпывающий биографический труд о нем возможен лишь на основе соответствующего архива (с включением многочисленных писем), в настоящее время еще не сформированного. Данная же книга, жанр которой можно было бы обозначить словами «Альфред Шнитке, каким я его знаю», «каким я его вижу», — это взгляд современника, находившегося вблизи Шнитке на протяжении всей его жизни в Москве, сохранившего много личных материалов и воспоминаний.

В 1990 году мною совместно с Е. И. Чигаревой была опубликована о Шнитке исследовательская монография.* Она содержала музыкально-теоретический анализ всех основных произведений композитора, написанных до момента окончания работы, предназначалась для музыкантов-профессионалов и не включала биографии музыканта. Публикуемая книга симметрично дополняет первую: она прослеживает жизнь и творческий путь Шнитке в биографическом плане и содержит лишь частичное описание некоторых его произведений. Адресуется она широким кругам читателей, интересующихся музыкой, искусством, культурой.

Фактологической основой данной работы послужили, помимо личных рукописных материалов и публикаций автора, также книги

* Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. — М., 1990.

бесед со Шнитке Д. Шульгина и А. Ивашкина.* Кроме того, использована книга А. Ивашкина на английском языке** и многочисленные интервью с композитором разных лиц в журналах и газетах, а также многократно слышанные устные воспоминания Ирины Гарриевны Комардёнковой, сестры А. Г. Шнитке, об их детстве и пребывании в Вене.

Специально для этой монографии мною были проведены беседы с Ириной Федоровной Шнитке — женой композитора, Аркадием Евгеньевичем Петровым — его другом (им же предоставлено письмо А. Шнитке от 28 августа 1957), Реджепом Аллаяровичем Алла-яровым, Евгенией Ивановной Чигаревой и Михаилом Александровичем Сапоновым — бывшими учениками Шнитке по консерватории.

На все использованные книги и материалы, как и на их авторов, в книге даются указания — при приведении цитат.

Выражаю мою искреннюю благодарность за консультации сестре композитора И. Г. Комардёнковой, кинорежиссеру А. Ю. Хржановскому, священнику Н. А. Ведерникову, дирижеру В. К. Полянскому, врачу-нейрохирургу А. А. Потапову и многим другим действующим лицам этой книги, а также директору Киноцентра на Красной Пресне Н. И. Клейману, предоставившему возможность посмотреть фильмы с музыкой Шнитке, и особенно Ирине Федоровне Шнитке, высказавшей по моей просьбе замечания по всему тексту данной работы.

В. Н. Холопова

Март 2002

* Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. — М., 1993; Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. Ивашкин А. В.— М., 1994. ** Alfred Schnittke by Alexander Ivashkin,— London Phaidon Press Limited, 1996.

Личность множественных измерений

Мы благодарны искусству за то,

что оно непрерывно рассказывает

что-то о мире и о человеке, чего

логически сформулировать невозможно.

Альфред Шнитке

Альфред Шнитке в своем музыкальном творчестве решает словно бы больше проблем, чем вообще возможно в этом великом искусстве. Он один из крупнейших композиторов XX века, уже вошедший в разряд классиков на века. Еще при жизни его начали называть гением. К пониманию секрета его творческой личности Шнитке сам, мне кажется, дал нам золотой ключ — в своем высказывании о другом музыкальном гении XX века, Святославе Рихтере. Литературная сентенция композитора о пианисте благодаря яркости ее мысли уже не раз обращала на себя внимание. Приведу этот замечательный текст.

«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, еще не конкретизированная словесно и образно истина выражается универсально и всеобъемлюще. Ординарный ум обычно ищет решения проблемы на ее же плоскости, он слепо ползает по поверхности, пока более или менее случайно, путем проб и ошибок не найдет выхода. Ум гения ищет ее решения в переводе на универсальный уровень, где сверху есть обзор всему и сразу виден правильный путь. Поэтому те, кто бережет свое время для одного дела, достигают в нем меньшего, чем те, кто заинтересован смежными делами,— эстетическое зрение последних приобретает дополнительное измерение, они видят больше, правильное и объемнее...» (47, с. 11—12).

7

В сфере внимания Шнитке действительно не только сочинение музыки, но и теория музыки, философия, религия, нравственность. Его типично европейская ментальность живо откликнулась на то, что некогда вызывало бурный экстаз у Бетховена, читавшего Канта и делавшего выписки: «Моральный закон в нас и звездное небо над нами! Кант!!!» Сложившийся в нем интеллектуально-духовный комплекс поднимал его видение, эстетическое зрение на высоту, недоступную простому взгляду. У него был дар, пребывая в ограниченных рамках реальной современности, мыслить столетиями и тысячелетиями времени назад и вперед, он обладал способностью словно бы «третьим глазом» воспринимать скрытые параллельные пространства действительности.

И эта высота точки обзора позволила ему осуществить грандиозный парадокс всего его творческого пути. Парадокс, который можно сравнить с парадоксом зоны из кинофильма Андрея Тарковского «Сталкер»: пошедшие назад оказались дальше устремившихся вперед. Как композитор Шнитке неоднократно и преднамеренно делал повороты от авангардизма к предшествовавшей традиции и от высокого академического стиля к доступно-популярному. На плоскостном современном уровне это выглядело как предосудительное движение вспять. Но через какое-то время почти все европейские авангардисты расстались со своей прежней эстетикой, и некоторые в поисках дальнейшего пути впали даже в бескрылый, обветшавший традиционализм. Универсальный же выход и спасение вся музыкальная культура конца XX века нашла во множественном синтезе всего со всем, всех художественных стилей и субкультур. И Шнитке, с его даром видения мира во множестве измерений, в пересечении времен и пространств, сразу же стал на путь синтеза — сначала разных исторических стилей, потом разных культур и субкультур. Его шаги «назад» на деле были движением в огромную ширь музыкально-смыслового поля. И когда многие современники еще только ставили перед собой задачу стилевой селекции, Шнитке, обогащенный этой стилевой широтой, уже получал законченные, как сказал бы Гёте, «произведения природы из человеческих рук».

Но все «звездное небо» музыкального творчества и мышления Альфреда Шнитке регулируемо чисто человеческим началом — тысячелетиями выстраданным «моральным законом в нас». Острое

8

нравственное чувство составляет стержень его личности. Отсюда — первое зрелое сочинение со скрытой идеей о предательстве Иуды (Второй скрипичный концерт), музыка к кинофильму по повести Василя Быкова «Сотников», к телевизионному «Моцарту и Сальери» по Пушкину, наконец, обращение к вечному сюжету о Фаусте. Мысль о легендарном Фаусте, вместе с дилеммой Добра и Зла, прошла сквозь всю его жизнь. Завершив оперу «История доктора Иоганна Фауста», Шнитке почти не мог больше создавать музыку: судьба провела здесь свою черту. Моральный компас со стрелками Добра и Зла, который он носил в себе, направлял его на всем свершенном им ВОСХОЖДЕНИИ.

Становление

Семья. Юность. Музыкальное училище

Если проследить родословную Альфреда Шнитке, обнаружится, что его фамилия была его предкам когда-то подарена. Один прибалтийский пастор, не имея детей, решил кому-нибудь из окружающих передать свою фамилию, «Шнитке», чтобы она не забылась,— и уговорил принять ее знакомую семью.

Альфред Гарриевич Шнитке родился 24 ноября 1934 года в городе Энгельсе теперешней Саратовской области, тогда — Автономной Советской Социалистической Республики Немцев Поволжья. Город Энгельс — тот бывший Покровск, который обрисован у Льва Кассиля в его «Кондуите» и «Швамбрании». Примечательно, что роды будущего композитора, его брата и сестры принимал отец Льва Кассиля, врач по профессии. Отец же Альфреда Шнитке, Гарри Викторович Шнитке, работал журналистом и русско-немецким переводчиком. Семья его родителей — из прибалтийских евреев, говоривших на немецком,— переехала в Германию, где Гарри родился во Франкфурте-на-Майне в 1914 году. В 1926 году он был перевезен в Москву, откуда в 1930-м сбежал в Энгельс, в Немецкую Республику; там и встретился с будущей женой. Мать Шнитке, Мария Иосифовна Фогель (родилась в 1910-м), происходила из волжских немцев-крестьян, выехавших из Германии еще при Екатерине II. Литературный работник, она преподавала немецкий язык в школах, в Москве работала в газете «Neues Leben». Дед

10

по отцу, Виктор Миронович Шнитке, и бабка, Теа Абрамовна, урожденная Кац, выйдя из кругов ремесленников, стали интеллигентами, просветителями, общественными деятелями. Они принадлежали к тому левому передовому слою людей своего времени, что становились и атеистами, и коммунистами (их сын Гарри также рано вступил в партию). Теа Абрамовна около тридцати лет проработала в Издательстве иностранной литературы (сейчас «Прогресс»), редактируя выходившие здесь учебники по немецкому языку. Дед по матери, Йозеф Фогель, выделился из крестьян тем, что делал сельскохозяйственные деревянные машины, бабка Полина (Паулина) Шехтель отличалась большой набожностью и говорила только по-немецки.

Альфред Шнитке был старшим из трех детей. Его брат Виктор стал впоследствии поэтом (писал стихи на русском и немецком языках) и переводчиком; сестра Ирина, по мужу Комардёнкова, — педагогом (преподавала немецкий).

Что представлял собой тогда город Энгельс? Колоритную зарисовку (по Кассилю) делает в своих рассказах Ирина Гарриевна Комардёнкова: «Гуляют девушки в цветных платках, грызя семечки. К ним подходят кавалеры в сапогах с калошами. Смахивая семечную шелуху с губ, спрашивают: "Разрешите причесться?" Так мы росли». Начало сознательного детства будущего композитора Альфреда Шнитке пришлось на войну, и как раз с Германией, откуда в разное время прибыли представители обеих родительских ветвей. Семья Шнитке из шести человек ютилась в двух маленьких комнатах, и «жилищный вопрос» здесь давал себя почувствовать, как и не раз впоследствии. Каждый вечер бабушка по матери исступленно молилась по-немецки за благополучие всех членов семьи. Серьезность момента так действовала на детей, что даже егоза младшая вела себя благочинно. А единственным, кого бабушка допускала к себе и с кем вела длительные беседы, был внук Альфред. «Gott, Gott»,— то и дело доносилось из их келейного уединения. Бабушка была католичка, и когда настало время, даже похоронена была по католическому обряду, несмотря на советскую

обстановку.

Дети очень отличались характерами. Если младший из братьев, Виктор, был непоседливый, заводила в играх, сорвиголова, трижды

11

тонувший в Волге, при этом деятельный помощник мамы,— то старший, Альфред, наоборот, тихий, обычно с книгой в руках, сосредоточенный на чем-то своем, не всегда ловкий в домашней

работе. Притом оба — отличники в школе, на зависть младшей в семье, Ирине. *Ее* защитником от обидчиков был Виктор, а Альфред думал о книжном просвещении сестры.

Со временем в жизни семьи возникали определенные сложности, которые уже были понятны старшему из детей. А 28 августа 1941 года, после начала войны, по приказу Сталина началось выселение волжских немцев — за Урал, в Сибирь. Высылке подлежали все — старые большевики, герои Гражданской войны, руководители республики, орденосцы, стахановцы, ученые, писатели, инвалиды. Но был один секретный пункт: если глава семьи — не немец, семья не подлежала выселению. В Энгельсе операция проводилась стремительно, в течение нескольких дней. Семье Шнитке тоже сначала приказали выехать. Однако отцу Альфреда удалось доказать свою еврейскую, а не немецкую национальность, и их оставили в этом городе, включая и немку бабушку. По словам Альфреда, «выезд немцев — это была страшная история». После депортации сотен тысяч людей АССР Немцев Поволжья перестала существовать.

Одновременно, как только началась война, отец, Гарри Викторович, сразу же пошел в военкомат, записаться добровольцем. Его сначала взяли, а потом отослали назад, и точно так же — еще раз. Это означало одно: недоверие к тому, кто родился во Франкфурте-на-Майне и прибыл в страну из Германии. А ведь следовало бы учесть, что родители отца Шнитке эмигрировали из Германии не на Запад, а в СССР — из-за приверженности коммунистическим взглядам. Гарри Викторович оформился политруком в какое-то ремесленное училище, а затем все же добился отправки на фронт — в 1943 году. И хотя оттяжка скорее всего спасла добровольцу жизнь — он не попал в самое месиво 1941 — 1942 годов,— для старших детей тут была еще одна травма: опять подтверждалось это постоянное «у нас что-то не так».

После ухода отца в армию на семью навалились новые трудности. Мать была много занята на службе, и мальчики должны были выполнять всю физическую работу — заготавливать дрова, топить печку и т. д. Учителям городские власти выделили делянку, где они

12

рубил деревья — и для города, и для школы, и для своей семьи. У Виктора Шнитке это запечатлелось в стихотворении «Ноябрь 1942 года» (по-немецки и по-русски):

Я видел, как мама деревья валила
в скупой на деревья степной стороне.
Пугливая дрожь по стволам проходила
до тоненьких веточек там — в вышине.

И падали, землю вокруг сотрясая,
и пилы усердно вгрызались в стволы.

А бабы пилили и плакали, зная,—
так надо. Не обойтись без пилы.

И детским домам, и больницам — забота,

без дров не прожить. Против тягот войны
всегда нужны жертвы, любовь и работа
молчавших о горе, не знавших вины.

Впервые приобщить Альфреда Шнитке к занятиям музыкой пытались еще перед войной, в 1941-м. В семье никакой музыкальной среды у детей не существовало. По рассказам матери, в два года у Альфреда была любимая игра — стучать на кухне крышками и ложками. Теперь его привезли в Москву к деду с бабкой, чтобы он попробовал поступить в Гнесинскую музыкальную школу. Подготовки у него не было ни малейшей, а как грянула война, пришлось его немедленно отправить назад, в Энгельс. В родном городе, когда в 1945—1946 годах вернули конфискованные у населения радиоприемники, он получил возможность слушать много хорошей музыки, причем особенно полюбил оперные арии, которые старался распевать своим ломавшимся голосом. Возникли и какие-то собственные музыкальные фантазии — под влиянием восхищавшего его красочного оркестра русского композитора XIX века Римского-Корсакова. Но нот еще не знал. Импровизации же на губной гармонике доставляли столько удовольствия, словно переносили

в рай.

А дальше случилось одно из удивительных «вдруг» Альфреда Шнитке. После окончания войны Гарри Викторович был оставлен в Вене для работы переводчиком в газете «*Österreichische Zeitung*», издававшейся советскими оккупационными властями для австрийцев на немецком языке. Разрешено было привезти туда семью, была

13

открыта русская школа. Прибыла и семья Шнитке — на два года, с 1946 по 1948-й.

Ехали в Вену поездом, прозванным «веселым». Пульмановские вагоны, набитые битком, так что ни сесть, ни лечь — негде. Мать, сидя на корточках, держит на руках младшую, Иринку. Иногда раздвигают двери и выбрасывают из вагона человека — будто бы он что-то украл (поди разбери...). По прибытии их встречает человек, говорящий не на таком немецком, как бабушка, — это сильно изменившийся отец.

Вена — вся в развалинах, видны внутренности разрушенных домов. Однако семью Шнитке поселяют в просторной квартире, так что в детской можно кататься на велосипеде. Несказанная широта жизненного пространства! Появляется и симпатичная собачка Фимка (существует милейшая фотография троих детей с этой крохоткой). Братья снова ведут себя по контрасту. Виктор увлекается оружием, собирая его в развалинах, однажды даже расстреливает из автомата целую обойму, к великому ужасу матери. Альфред же — снова с книгой. Как-то устраивается на кровати сестры и читает ей сказку Пушкина — «О попе и о работнике его Балде».

Перемена обстановки произошла радикальная.

«После пустынного, лежащего вне времени города-сарая Энгельса — прекрасная, вся заряженная историей Вена, каждый день — счастливое событие, везде что-то новое: Хофбург, дер Грабен, Карлскирхе, Бельведер, Шеннбрунн, собор Св. Стефана...» (1, с. 28)

Венский оперный театр был разбомблен. Можно было попасть в парк Пратер, с Петрушкой (Касперле) в кукольном театре, и в кино. В парке играли вальсы Штрауса, и венцы танцевали. Из трофейных лент показывали «Аленький цветочек», шел фильм «Я ищу своего убийцу». Альфреда интересовали и страшные фильмы, и книги с таинственными происшествиями. В пригородах Вены любовались развалинами замков, видели замок, где томился Ричард Львиное Сердце.

Здесь, в Вене, начинают вырываться наружу и скрытые до того музыкальные способности и интересы Альфреда Шнитке. Отец Альфреда был премирован аккордеоном, скромным и маленьким. Бу-

душему же композитору страшно захотелось иметь настоящий, звучный инструмент, и он проявил такую инициативу. Сложив отцовскую музыкальную премию и собственную любимую коллекцию марок, он продал то и другое вместе и купил большой хороший аккордеон (существует фотография мальчика Шнитке с этим инструментом). Начав подбирать по слуху, он довольно быстро выучился на нем играть.

Но музыкальных знаний так и не было. Тогда Альфред предпринял новый самостоятельный шаг. Этажом выше жила учительница фортепиано Шарлотта Рубер, и он обратился к ней за музыкальной помощью. Так в двенадцать лет началось его музыкальное образование. Но в их квартире фортепиано не было, и начинающий музыкант находил рояль или пианино где придется, например в офицерском клубе. Сразу же появились и замыслы собственных сочинений — для фортепиано и даже для аккордеона с оркестром. В дальнейшем, лелея память о первой учительнице, Альфред Шнитке много лет думал о ее судьбе. И когда в 1977 году, через двадцать девять лет (!) ему удалось снова оказаться в Вене, он разыскал Шарлотту и встретился с ней... Кажется, как в сказке — почти через тридцать лет и три года. Но действительность была много прозаичнее: старая фрау не сразу узнала и не сразу вспомнила Альфреда. По непонятным для него причинам первая учительница не пришла на концерт, где исполнялась его вещь — Concerto grosso № 1 — и где он сам играл на фортепиано и клавесине. Лишь в следующий приезд Шнитке в Вену, в 1980 году, она наконец оттаяла и тепло приняла благодарного ученика.

Удивительно, что в разрушенной войной Вене все же поддерживалась музыкальная жизнь: шли оперы («Паяцы», «Сельская честь», «Похищение из сераля»), проходили концерты. Все это молодой Альфред Шнитке слышал вообще в первый раз. Интересно, что, когда он в зале услышал сонаты Бетховена, звучание ему показалось более плоским, не таким объемным, как по радио. Кое-что и смешило. Так, на длиннейшей опере Вагнера «Валькирия» в «Staatsoper» (она длилась четыре с половиной часа) тромбонист в оркестре то засыпал, то брался за инструмент и играл, то опять засыпал. Классическая музыка — Бетховен, Брукнер — нравилась и заинтересовывала, современная же — Стравинский, Дебюсси —

казалась чуждой. Отступив чуть в сторону, скажем, что иное дело — Шостакович. Еще до Вены, в 1946 году, Шнитке по радио услышал его Девятую симфонию, и у него возникло «впечатление чего-то довольно свежего, яркого и неожиданного» (1, с. 30).

Интересна общая оценка венских впечатлений, которую впоследствии дал Шнитке. Одна плоскость — сугубо профессиональная. Суммарный вкус этой классической столицы музыки представился ему более *правильным*, чем московский (каким он был в его время), где его не удовлетворяла слишком большая эмоциональная открытость музыки. Задержим внимание на этих впечатлениях Альфреда, начинающего музыканта. Ведь здесь может содержаться подсказка к ответу на трудноразрешимый вопрос: Шнитке — композитор русский или немецкий? Мы видим, что западная составляющая была заложена в его творческое сознание изначально. И она привела к сбалансированному *равновесию* в нем русского и западноевропейского.

Но есть и другая плоскость — сугубо личная. С течением его весьма нелегкой жизни «венское интермеццо» стало ему грезиться как сон. Поразительны его признания в одном из интервью 1981 года (на немецком языке).

«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 ... вхожу в подъезд, направляюсь к лифту, выхожу на четвертом этаже, налево дверь в квартиру, вхожу; все как когда-то, в то лучшее время моей жизни... Потом я просыпаюсь в Москве или еще где-нибудь с утешенно бьющимся сердцем и горьким виноватым чувством беспомощности...» (1, с. 26)

Почему так бесценно дороги оказались всего лишь какие-то два года? Конечно же, таковы его первые годы вхождения в круг настоящей музыки,— для талантливого подростка это захватывающе до головокружения! Но еще — и просвет в вечных вопросах их семьи, в их «что-то не так». Несмотря на то что тут он — сын оккупанта, к тому же еврей, своей наружностью настораживающий взгляд «чистых арийцев». Шнитке продолжает: «Здесь мне позволительно быть немцем, здесь мое имя не обращает на себя внимания...» (1, с. 27)

16

То есть Вена предстала перед ним как *мираж родины*, на которую он при этом *не имел права*. Видимо, был усвоен и венский диалект. Во всяком случае, много позднее в немецких городах его постоянно спрашивали, не родом ли он из Австрии. Наконец, будем помнить и о его здоровой житейской нормальности: два года длилось столь желаемое для всякого человека «упорядоченное, нормальное состояние» (1, с. 27).

Из Вены возвратились уже не в Энгельс, а в Подмоскowie, поселившись в Валентиновке — живописном лесном дачном месте, в сорока минутах езды от Москвы. Занятия по фортепиано не возобновлялись. И чтобы все же иметь дело с музыкой, Альфред договаривается с администрацией местного пионерлагеря, что будет каждый вечер играть на аккордеоне для танцев. Это дает ему хорошую техническую практику. А репертуар — соответствующий, кстати очень широкий: танцы, песни, разная популярная музыка, в том числе и запомнившаяся в Вене.

Естественно, такое аккомпанирование не предвещает поворота в «серьезную» музыку. Изнутри семьи путь скорее бы вел к литературе. Альфред закончил седьмой класс общеобразовательной школы, имея в активе всего лишь два года частных музыкальных уроков. Пробовал показаться в лосиноостровской музыкальной школе, но там ему как переростку посоветовали начать занятия только по контрабасу, на что он уже начал настраиваться.

И вдруг в августе 1949 года, совершенно неожиданно, открылась новая возможность. Отец встретился с человеком, у которого был знакомый — бухгалтер музыкального училища имени Октябрьской революции. Бухгалтер дал записку к завучу, теоретику Б. К. Алексееву. Завуч послал молодого человека держать экзамен по сольфеджио и элементарной теории. Родители пришли в волнение: ведь в семье ни с какой стороны не было музыкантов! Так в возрасте четырнадцати лет Альфред Шнитке поступил на дирижерско-хоровое отделение Музыкального училища имени Октябрьской революции в Москве.

Врата музыкального профессионализма открылись. Позднее, думая обо всем этом стечении обстоятельств, Шнитке увидел здесь *предопределение*. Он укрепился в мысли, что в мире наряду со слоем иррационального существует и слой предопределенности, который может простираться на десятилетия, а то и на всю жизнь...

17

Но никакая, даже самая пронзительная интуиция не могла тогда предсказать, что еще при жизни Шнитке училище имени Октябрьской революции станет Колледжем имени Альфреда Шнитке, а после смерти композитора его имя будет носить и открытый на основе колледжа новый музыкальный вуз — Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке.

Поступление в музыкально-профессиональное учебное заведение дома отметили покупкой пианино, которое поставили в комнату, где жили два брата с сестрой, в то время как в другой комнате работал отец. Появлению пианино младшие Geschwister не слишком-то обрадовались...

Из зачисленных семнадцати первокурсников только пятеро стали получать стипендию (140 рублей), в том числе и Альфред. А среди сокурсников оказались весьма известные в дальнейшем люди: теоретик Ю. Н. Бычков, многолетний педагог и декан теоретико-композиторского факультета РАМ им.

Гнесиных, автор многочисленных трудов; В. Д. Накапкин, видный педагог-баянист, заведующий отделом баяна того же училища.

В 1950 году формально решился вопрос о национальности Альфреда Шнитке — неожиданно для всех. По достижении шестнадцати лет он должен был получить паспорт, и в семье возник болезненный вопрос — какую из двух национальностей ему избрать. Матери хотелось, чтобы он взял ее фамилию - Фогель — и назывался немцем. Тем более что и у отца, еврея из Германии, тоже было мало еврейского. Альфреда же, особенно тогда, эта проблема мало трогала. Но когда он отправился в милицию, чтобы получить паспорт, и когда нагловатый лейтенант спросил с подковыркой: национальность писать, конечно, немец? — у Альфреда что-то внутри словно взорвалось, и он закричал: еврея пишете! Не столько он закричал, сколько из него закричал протестующий голос. Пришел домой, показал запись родителям. Мария Иосифовна была несколько расстроена.

Советское музыкальное образование сопровождалось, как тогда, так и сейчас, прохождением огромного количества специальных и общеобразовательных предметов. В училище по дирижерско-хоровой специальности Шнитке изучал само дирижирование и хоровой класс, хороведение, хоровую литературу, чтение хоровых партитур,

18

а также сольное пение и фортепиано. Кроме того, естественно, освоил группу музыкально-теоретических и исторических предметов: гармонию, сольфеджио, анализ форм, инструментоведение, музлитературу, народное творчество. Полный общеобразовательный цикл составили: русский язык и литература, новая история, история КПСС, математика, физика, химия, немецкий язык, психология и педагогика, физвоспитание, военная подготовка, группа самозащиты. Как же он справился с этой массой? Был, как и в школе, отличником! В его таблице успеваемости по всем предметам красуются безукоризненные пятерки, за исключением... физкультуры и военподготовки. «В приказе № 43 по Музыкальному училищу имени Октябрьской революции (от 30.04.53) директор отмечает активистов учебно-воспитательной работы среди педагогов и учащихся за "отличную успеваемость, высокую дисциплину и активную общественную работу". Список этот открывает фамилия Шнитке, который является учащимся IV курса дирижерско-хорового отдела и круглым отличником» (6, с. 26).

Музыкальное училище, тем более с таким обязывающим именем, как «Октябрьской революции», было типичнейшим советским учебным заведением, где во главу угла ставилось воспитание молодежи в духе социалистических идеалов и верности идеям коммунизма. В дирижерской специальности это особенно выпячивалось, потому что музыканты имели дело *со словом*. Конечно, не могло быть и речи ни о каких религиозных текстах — такое училище закрыли бы в одну секунду. Даже просто красивая поэзия была под подозрением из-за ее «аполитичности». Зато тексты, славящие партию и вождей, были в постоянном ходу и вязли на зубах как оскомина. Существует образцово-показательная фотография — А. Шнитке на уроке по дирижированию в классе преподавателя С. И. Кирпичниковой (7, с. 109). Снято как по заказу: педагог ставит руки ученику, за фортепиано сидит пианистка, а все остальное пространство занято главным — портретом Сталина и лозунгами (их писали белым на красных полотнищах): «Да здравствует великий Союз Советских Социалистических Республик, твердыня...», от другого видно несколько слов — «международной», «стран», «интернационализма». Идеологический колорит был тотальным во всем огромном Советском Союзе.

19

В военном духе издавались и директорские приказы. Нынешний ректор МГИМ им. Шнитке В. И. Горлинский в своей книге приводит такой подлинник: «...некоторые учащиеся до сего времени не чувствуют ответственности перед училищем и преступно продолжают нарушать учебную дисциплину. Всем учащимся категорически предлагается ликвидировать пропуски занятий — на первый раз будет налагаться взыскание путем удержания $\frac{1}{25}$ части из суммы месячной стипендии. На второй раз нарушающие дисциплину будут лишаться стипендии и на третий раз будут исключены из училища как злостные и неисправимые нарушители дисциплины» (7, с. 102). И тем не менее молодой Шнитке получил здесь совершенно необходимую профессиональную базу.

Впрочем, музыка — такое искусство, что, сколько ни читай ноты, ни перебирай клавиши, до ее сердца так просто не дойдешь. Вдохнуть музыку может только горячая музыкальная душа. Такой душой для молодого Шнитке стал Василий Михайлович Шатерников — педагог училища по фортепиано.

Он применял и своеобразную техническую методику, позволявшую ученикам очень быстро двигаться на начальном этапе. Альфред, прозанимавшийся на фортепиано всего лишь четыре года, уже мог исполнять такие серьезные произведения, как концерты Грига и Рахманинова. Но главным в Шатерникове было другое. Он был, по воспоминанию Шнитке, «фантастически одержимым музыкантом, умевшим всех своих учеников заразить, увлечь и развить не столько пианистически, сколько общемузыкально» (52, с. 11—12). Ведь из его класса вышли такие известные люди, как композиторы Родион Щедрин, Юрий Буцко, Карен Хачатурян, теоретик Ю. Н. Бычков... Передовым был и вкус Шатерникова: Рахманинов, Скрябин, которыми тогда для советских музыкантов заканчивалась лестница музыкального прогресса. И Шнитке вслед за учителем вскоре знал наизусть почти всего Скрябина, что было равнозначно знанию самого смелого модерна.

Василий Михайлович настолько сблизился со всей семьей Шнитке, что для младших он стал еще одним «дедушкой».

Другая примечательная личность, с которой судьба свела Альфреда в училищный период, — известный профессор-теоретик Иосиф Яковлевич Рыжкин. Думая о поступлении в Московскую кон-

20

серваторию, Шнитке решил заранее как можно основательнее подготовиться по теоретическим предметам. Позаботился об этом все тот же Шатерников, который и попросил Рыжкина давать способному студенту частные уроки. Учась на втором курсе училища, Шнитке прошел всю программу по гармонии, на следующий год охватил музыкальную форму, а на четвертом курсе занимался сочинением. Он вспоминал впоследствии, что курс гармонии был очень передовым, далеко выходящим за рамки учебников. Педагог разбирал с учеником самые сложные, «левые» сочинения Римского-Корсакова (оперы «Золотой петушок» и «Кашей бессмертной») и давал задания сочинять в таком же стиле. Далее он изучил необходимые для поступления в консерваторию начальные темы по музыкальной форме, освоил малые формы по музыкальной композиции, а завершил обучение сочинением концерта для фортепиано,— естественно, в стиле Рахманинова, немного с «модерными» элементами. С этим, уже крупным, сочинением он и пришел поступать в Московскую консерваторию.

Иосиф Яковлевич также стал другом семьи Шнитке. Втроем с Гарри Викторовичем и Альфредом они увлеченно обсуждали филологические проблемы.

Но вот что стало у них происходить. Альфред как музыкант уже начал перерастать ситуацию ученика училища, и это понятно. По выражению Рыжкина, в его музыке стала появляться какая-то «запредельность» :

«Меня радовало выполнение им письменных заданий, но они же тревожили меня ростками "запредельности", тогда еще очень скромными, но все же указывающими на тенденцию, для которой не было места в ситуации того времени» (17, с. 44).

Корректные слова наставника Шнитке надо понять правильно. Ведь это были годы после пресловутого Постановления ЦК КПСС 1948 года, грозно объявившего «безродными формалистами» Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна — лучшее, что было в советской музыке. Рыжкин отчетливо осознавал, какая участь постигнет его юного друга, если он в полной мере разовьет эти свои «запредельности». Судьба музыканта-новатора представлялась ему слишком опасной. Его мысли пошли по соответствующему пути.

21

«Мне представилось, что наилучшим решением для Альфреда была его специализация в немецком языке, окончание Института иностранных языков, гарантирующее верный "кусочек хлеба", весьма проблематичный при "запредельных" устремлениях творчества. Положение человека, материально

независимого от начальствующих в музыкальной области, открыло бы для него возможность творческой свободы и ожидания лучших времен. В этом духе я высказался в беседе с Альфредом, когда пришла пора его поступления в вуз» (17, с. 44—45).

Шнитке же вариант с Институтом иностранных языков категорически отверг. Рыжкин сравнил это с ситуацией, когда Петр Ильич Чайковский отказался от перспективной карьеры правоведа ради неясного пути музыканта.

Каковы были композиторские опыты Шнитке в училище? Ближе к его окончанию и предстоящему поступлению в консерваторию он написал, в частности, Поэму для фортепиано с оркестром (в стиле Рахманинова с «залетами» в модернизм) и романс на слова Пушкина «Редет облаков летучая гряда» (1953). Романс совсем не похож на известное произведение Римского-Корсакова с тем же названием. Правда, у начинающего композитора также была напевная мелодия, «рисунчатый» аккомпанемент, но временами проступали нарочито резкие, «современные» аккорды.

Однако молодой музыкант шел по пути не только «продвинутого академизма». В училищный период он постарался разобраться и в самой левой западной технике сочинения музыки, каковой была додекафония.

«...Впервые к ней я обратился еще раньше, до консерватории. И первые свои технические упражнения делал по дороге из училища домой, ежедневно тратя около трех часов на этот путь в электричке. Мне додекафония показалась поначалу чрезвычайно легким методом сочинения. То же ощущение повторилось и спустя несколько лет в консерватории. Однако здесь я уже сумел понять главное, что эта кажущаяся легкость распространяется на эскизы, да и то не всегда, в то время как основная трудность — сочинение динамической формы — оставалась по-прежнему проблемой номер один» (52, с. 16).

22

Но так просто и легко про додекафонию Альфред Шнитке повествовал сорок лет спустя. Осваивать же ее, даже наедине с самим собой, в период разгула реакции, когда каждому было памятно Постановление ЦК 1948 года, было геройством. Когда в этой технике хорошенько разобрались — а «разбирались» все новаторски мыслящие композиторы всей планеты примерно с тридцатых по девяностые годы, практически всё XX столетие,— то увидели, что это строгая, рационалистическая, «сухая», во многом ограниченная система сочинения музыки. Отдав ей должное, «списали» в архив.

Однако для советских музыкантов конца 40—50-х годов слово «додекафония» ассоциировалось с западным «разложением», «упадничеством», «духовной нищетой», «идеологическими диверсиями», «происками реакции», с устрашающим именем ШЁНБЕРГ (музыки которого при этом никто не знал). Как ни смешно, но для оголтелых советских «ультра» нежелательно звучали даже шипящие буквы таких фамилий, как Шёнберг, Шостакович, — здесь же и Шнитке! Ш-ш-ш — слышалось угрожающее шипенье из темных углов советских музыкальных учреждений. В такой обстановке студент Шнитке и начал писать додекафонные эскизы... Хорошо, что соседи по электричке ничего не смыслили в том, что чертил молодой человек в нотной тетрадке. Скорее всего, спрашивали: «Так ты и на гитаре играешь?»

И вот в июне 1953 года Альфред Шнитке получает диплом с отличием. Документ об окончании гласил: «Предъявитель сего тов. Шнитке Альфред Гарриевич в 1949 году поступил и в 1953 году окончил полный курс Московского музыкального училища имени Октябрьской революции по специальности дирижерско-хоровой. По решению Государственной квалификационной комиссии от 29 июня 1953 года ему присвоена квалификация дирижера взрослых и детских хоровых коллективов, педагога ДМШ и общеобразовательных школ по хоровому пению» (7, с. 110). Примечательны прозорливые строки характеристики, написанной директором училища А. Н. Лачиновым: «Тов. Шнитке обладает ярко выраженной музыкальной индивидуальностью исполнительского и творческого характера и безусловно рекомендуется для поступления в высшее музыкальное учебное заведение» (7, с. 110, 222).

23

Консерватория

Конечно же, Альфред Шнитке пришел в Московскую консерваторию — судьба неуклонно вела его к ней — и был зачислен по классу композиции на теоретико-композиторский факультет. Деятельно опекавший молодого композитора И. Рыжкин посоветовал ему заранее показаться педагогу по композиции Е. Голубеву. Альфред представил на суд последнего свой фортепианный концерт и впоследствии вспоминал так:

«Он отнесся очень благожелательно, хотя и несколько иронически ко мне. В целом похвалив, Голубев отметил, что в концерте содержатся несколько смелые по тем временам гармонические элементы, за которые могло бы и влететь на вступительных экзаменах, но все равно советовал поступать» (52, с. 13).

Рыжкину было «с руки» обратиться к Голубеву, потому что в свое время заведую кафедрой (истории и теории музыки) в Московской консерватории, именно он и пригласил Е. Голубева туда на работу.

Поступление в Московскую консерваторию для любого музыканта становилось событием судьбоносным: авторитет этого центрального в стране музыкального вуза всегда оставался непрекаемым, а тогда, в годы учения Шнитке, это было учреждение, как никогда напичканное мощной творческой «взрывчаткой».

Евгений Кириллович Голубев — что это была за фигура? Соответствовали ли друг другу учитель и ученик? Голубев был довольно академичен по своему композиторскому вкусу, и всегда возникало некоторое удивление: разве мог он представляться достаточно авторитетным для рвущегося к новизне студента? Однако Шнитке питал к своему руководителю чрезвычайное и безусловное почтение. Может быть, сказывались его благовоспитанность, его пиетет перед старшими — родителями, учителями? Так или иначе, Альфред занимался у него ни много ни мало восемь лет: пять лет студенчества (1953—1958) и три года аспирантуры (1958—1961).

Голубев прежде всего был композитором самой лучшей родословной. Прямой ученик Николая Мясковского, в свое время самого авторитетного российского педагога-композитора, он обучался также у

24

блистательного композитора-пианиста Сергея Прокофьева, кроме того — у талантливого Николая Жилиева, уничтоженного сталинским режимом за связи с маршалом Тухачевским. Голубев владел безупречной профессиональной композиторской техникой, был книголюбом-интеллектуалом и создателем одной из самых крупных творческих школ: его класс в Московской консерватории окончили Андрей Эшпай, Александр Холминов, Татьяна Николаева, Альфред Шнитке, Константин Баташов, Татьяна Смирнова, Андрей Головин, Юрий Воронцов и другие талантливые музыканты.

Он выступал также и как пианист, исполнитель собственных сочинений. Каким-то образом сумел в герметичное советское время войти в международное жюри фортепианных конкурсов. Заведовал кафедрой сочинения. И при этом был принципиальным, высокоэтичным человеком. После его смерти стало известно его глубоко законспирированное литературное сочинение «Алогизмы», показавшее, насколько независимо он позволял себе мыслить в ту догматическую эпоху. Голубев был даже верующим.

Чтобы понять, что это был за человек, следует упомянуть одно драматическое событие, произошедшее с ним в Московской консерватории. На возглавляемой им кафедре сочинения смелые левые музыкальные взгляды стал публично высказывать молодой педагог, талантливый композитор Николай Пейко. Руководство консерватории по указанию «сверху» уволило Пейко — собственным решением, без согласования с руководителем кафедры. В знак протеста Е. Голубев сложил с себя обязанности заведующего и больше на этот пост не возвращался, да его, естественно, никто потом и не приглашал. Такой педагог действительно не мог не вызывать восхищения у Альфреда Шнитке, также в высшей степени этически чуткого.

О Шнитке-студенте интереснейшие строки находим у одного из его соучеников по классу Голубева, В. Кончакова. Помимо прочего, отметим моменты *совпадений* в их судьбах.

«Я родился в Поволжье, в городе Энгельсе. Моя мама вместе с мамой Альфреда Шнитке лежала в одном роддоме. Случайность? Может быть. Но она повторилась через много лет, когда мы вместе с Альфредом оказались в Московской консерватории в классе профес-

25

сора Евгения Голубева. Почему я часто оглядываюсь на Шнитке? Наверно, потому, что он никогда не изменял себе. Да, у него в творчестве не все равнозначно, но у Альфреда потрясающая интуиция, он хорошо знает, что и в какой период надо писать. Нет, нет — это не конъюнктура, но особое, острое восприятие мира. Как говаривал Голубев: "Шнитке граничит с гениальностью"» (19, с. 5).

В Альфреде Шнитке действительно воплотилось идеальное представление Голубева о композиторе. Он говорил своим ученикам: «...История не знает больших композиторов, обладавших узким общественным и общекультурным кругозором, и поэтому человек с ограниченным кругозором никогда не станет большим композитором» (18, с. 37).

Попытаемся углубиться в жизнь Альфреда Шнитке в период его обучения в консерватории изнутри,— изнутри студенческой группы и изнутри семьи.

Среди студентов, зачисленных в 1953 году, было около двадцати—двадцати пяти музыковедов и примерно десять композиторов. Учились и вьетнамцы, и албанцы, и поляки, и чехи,— то была эпоха дружбы народов социалистических стран. Среди композиторов был Евгений Крылатов, впоследствии ставший весьма популярным автором. Но сразу выделились двое: Альфред Шнитке и Алемдар Караманов. Алемдар был как бы «простаком с улицы», совершенно не обращавшим внимания на то, как он внешне выглядит и воспринимается, но тем больше поражающим поистине ослепительными музыкальными способностями (он был также и пианистом). После Постановления ЦК партии 1948 года над Шостаковичем «зависла» официальная характеристика «антинародного формалиста», однако это, казалось,нисколько не смущало Караманова, который мог по памяти играть десяти—двенадцатиминутные куски из его Десятой симфонии, созданной как раз в 1953-м. Шнитке же, скажем, мог играть в это время разве что сонату Листа. Так что Шостакович наизусть — это была самая крайняя точка прогресса и прозрение в далекое и неизвестное будущее. Альфред тогда был настолько покорен своим однокурсником, что говорил: «Алемдар Караманов — тот, вокруг которого всё должно объединиться».

Но одаренность «биологическая», на грани гениальности, которой, возможно, Алемдар превосходил Альфреда, как ни печально, не

26

смогла решить всей судьбы ее обладателя. Уехав из Москвы в 1965 году и осев в Симферополе, Караманов после долгих лет молчания заявил о себе музыкальным стилем более простым, чем раньше, хотя и достаточно оригинальным. Его произведения и сейчас привлекают к себе внимание. В 1979 году была даже исполнена его Драматория, организовывались авторские концерты в Москве. Однако художественный масштаб Шнитке и Караманова все же мало сопоставим.

Шнитке как типаж и внешне, и внутренне был совершенно иным. Внешне — приятный интеллигентный облик и (главное, что поражало) чрезвычайная деликатность в общении, настолько выделявшая его среди студенческого люда, что его и называли не «Альфред», а «деликатный Альфред». Он был словно мальчик, выросший «в бархатной курточке». И только сейчас, после публикаций биографических материалов о нем и его семье, мы узнаем, насколько все было не так. Причем за этой располагающей, мягко-успокаивающей внешностью почти не виделся тот вулкан внутренней работы чувства и мысли, который в нем клочкотал. К тому же он был чрезмерно застенчив, и это ему мешало, во всяком случае не давало занять «солидное», тем более лидирующее положение в ряду сверстников.

Домашнее же устройство жизни Альфреда представляло собой своего рода интеллектуальную лабораторию, достойную формировавшегося композитора-философа. Насколько эта жизнь была неординарна для того времени, говорят впечатления новых друзей Шнитке, появившихся у него в Московской консерватории — в частности, музыковеда А. Петрова, однокурсника, впоследствии известного специалиста по джазу и музыкального журналиста.

Аркадий Петров — в студенческих мнениях сам «голова» и «философ» и в этом смысле лидер среди сокурсников — очень быстро разглядел Альфреда. И через неделю сидений на общих лекциях в консерватории уже стал его другом — они вели многочасовые разговоры, прогуливаясь вдвоем по улицам. Альфреда близкие называли «Альф», и оба друга вместе стали «Альф и Петров», по аналогии с писательским дуэтом Ильфа и Петрова.

27

Предоставлю слово А. Петрову.

«Альфред пригласил меня на свое 19-летие, 24 ноября 1953 года, — через два с половиной месяца после начала занятий в консерватории. Я попал в Валентиновку — жили они за городом — и познакомился с его семьей: милейшим папой, Гарри Викторовичем, мамой Марией Иосифовной и чудесными младшими — Витей и Ирой. Решил расспросить, кто же его отец и мать? Скоро увидел, что в бытовом общении они, произнеся 200 слов по-русски, с 201-го по 240-е говорят по-немецки. Или — мама и папа с Витей говорят по-немецки, а он отвечает им по-русски и т. д. На все серьезные, высокие темы рассуждают по-русски, а на бытовые — сходи в булочную, сдай в стирку белье, заплати за квартиру — почему-то по-немецки. Тут я сообразил, что мой друг Альф — попросту немец. А что у него еще и еврейская кровь — об этом узнал позднее».

Как ни удивительно, но именно благодаря знакомству с интеллектуальным домом Шнитке разгорелась страсть Аркадия Петрова к джазу. Было это так. Семья Шнитке переехала со временем в Москву, в район Сыромятников, на Садовом кольце, в коммунальную квартиру в сером бетонном многоэтажном доме. Одну из комнат этой «коммуналки» занимал швед по имени Филипп, как и отец Альфреда, переводчик, приехавший работать по контракту в издательстве. Высокий, под потолок, он запомнился тем, что любил джаз и у него были *джазовые пластинки* — вещь абсолютно невероятная для тогдашних, 50-х, годов! Альфред дал другу Петрову одну армстронговскую пластинку, где тот не играл, а пел. Там была и песня «Се си бон» в его исполнении.

В доме Шнитке было огромное количество книг, весьма многие — на немецком языке, и их читала вся семья. Причем читали по-немецки такое, про что сверстники не слыхивали и по-русски. Сейчас покажется неправдоподобным, но тогда среди писателей, еще совсем неведомых советской молодежи, был Томас Манн. В семейной же библиотеке Шнитке стоял по-немецки весь Т. Манн и весь Г. Бюхнер.

Первое, с чем познакомил Альфред друга Аркадия, был роман «Приключения авантюриста Феликса Круля», сожалея при этом, что он остался незаконченным. Ну конечно же остроумный Круль — чтобы было смешно и весело! Но особенно много Альфред говорил о

28

таинственном произведении, героем которого выступал музыкант, композитор и в котором описывалась додекафония Шёнберга (от нее тогда у молодых и у немолодых голова шла кругом). Это был «Доктор Фаустус», в то время еще не переведенный на русский язык, стоявший в доме в немецком оригинале. А далее — Достоевский, но какой? Роман «Бесы»! Тот самый, запрещенный, подозрительный с советской точки зрения, от одного названия которого как черт от ладана отшатывались любые официальные лица. Альфред Аркадию сначала этот роман рассказал, показав его дореволюционное русское издание девятисотых годов и обратив внимание на пропуск одной главы, которую не допустила царская цензура, найдя ее порнографической, — со сценой насилия над девочкой. Потом снял с полки немецкое издание и с ходу перевел эту главу. Так все в этом доме — и разговоры, и книги — представало в непривычном дуближе: русский — немецкий, немецкий — русский.

О том, насколько глубоко запали «Бесы» в мысли и нервы Альфреда, могу судить и я — по одному его рассказу более позднего времени. Он вспоминал тот эпизод, когда Кириллов, поклявшись осуществить *своеволие* — покончить с собой,— заходит в пустую комнату и... прячется в ней между шкафом и стеной, *труся*, как бы не убил его за нерешительность сподвижник Петр Степанович. «А сам — боится!!» — восклицал Альфред с расширенными, горящими глазами,— восклицал так, как будто видел все это воочию.

Нарисованная же А. Петровым картинка «Шнитке просвещает» не только реалистична, но и символична. Скажу с полной определенностью: Альфред Шнитке был одним из главных просветителей, культуртрегеров своего времени в музыкально-творческой области. В Москве в этом смысле особенно выделялись тогда два человека — он и Эдисон Денисов.

В натуре Шнитке тяга к знаниям и к учительству, видимо, была заложена генетически: просветителями были его дед и бабушка. Крайне важен и кругозор родителей, которые умели видеть мир и за пределами «железного занавеса». Семейное знание иностранных языков (что было совсем не безопасно — а вдруг ты английский шпион?), некоторые связи с западными странами благодаря чьим-то уездам-приездам, тот же сосед-швед с американскими пластинками (не в

29

каждой «коммуналке» возникал такой), «венский сон» в прошлом — все работало на размыкание глухого советского герметизма.

Шнитке как человека и музыканта невозможно правильно себе представить, если не знать о той исключительной роли, которую сыграло в его судьбе одно литературное произведение. Поэтому, на время прервав наше повествование, сделаем соответствующее отступление — *о личности Альфреда Шнитке в контексте романа Томаса Манна «Доктор Фаустус»*.

Т. Манн создавал свой роман на исходе Второй мировой войны (1943—1945), когда немецкое государство катилось к военной катастрофе. На этот исторический фон им была положена идея того зла в музыке, которое он, обожавший романтический XIX век, видел в модернистской эстетике, недозволенно допустившей в творчество холод расчета. По современной музыке у него был консультант — крупнейший немецкий эстетик, социолог и философ музыки Теодор Адорно, знаток Арнольда Шёнберга и его школы. Главный герой — тот самый современный композитор по имени Адриан Леверкюн, который, начав с холода структурных решений, закончил сделкой с дьяволом, безумием и неизбежной гибелью. Однако великая сила Манна-художника так трансформировала первоначальную идею, что Леверкюн оказался фигурой многомерной сложности, в чьем творчестве проступили важнейшие искания музыки XX века.

Вот это «незапланированное» глубинное измерение манновского персонажа и его музыки как магнит притянуло к себе молодого российского композитора немецкого происхождения и повлияло на его мышление едва ли не до конца жизни. Возникла ситуация, еще небывалая в художественной истории: *вымышленная музыка вымышленного литературного образа стала прообразом реальной музыки реального композитора*. Конечно, Альфред Шнитке — не Адриан Леверкюн, это понятно. И все же...

Роман выдающегося писателя XX века пронизан размышлениями над важнейшими проблемами — культурными, философскими, религиозными, моральными, эстетическими, чисто музыкальными. И все они даны в вопросительной неразрешенности, втягивая читателя в лабиринт загадок и парадоксов.

30

Для вступающего в жизнь молодого Шнитке наибольший интерес представляла музыкальная (и в первую очередь композиторская) канва романа. Ведь Т. Манн воссоздал сложнейший облик композитора XX века, *искушенного* во всех крайностях новаторства эпохи, с поразительной достоверностью. Подключиться к такому опыту значило войти в самое горнило актуальных творческих поисков времени. И от всего огромного свода мыслей манновского романа нити протягиваются к целому своду сочинений Альфреда Шнитке.

Конечно, жгучее внимание у Альфреда вызвало описание «пресловутой» додекафонной техники, когда вся музыкальная ткань, с ее мелодией и гармонией, слагается из двенадцати неповторяемых звуков. Все приемы, разобранные в романе писателем, действительно составляли элементы обязательного композиторского знания в течение всего XX века. И «мистика чисел», и «магический квадрат» с гравюры Дюрера «Меланхолия» — все это и многое другое было абсорбировано музыкальной композицией данного столетия. Курьез заключался в том, что Шнитке, не имея необходимых учебных руководств, *«изучал» современную технику композиции по роману Томаса Манна!*

Соответственно и «произведения» Адриана Леверкюна сделались для него интригующими моделями творчества. Первое из них — «Apocalypsis cum figuris» с картинами Страшного суда.

Шнитке увидел, что в «музыке» Леверкюна для выражения контраста низменно-адского и возвышенно-благородного используется своего рода перевертыш, когда диссонанс воплощает не адское, но высшее, серьезное, благочестивое, в то время как консонанс и тональность отводятся миру ада как сфере банальности и общих мест. Роль этого перевертыша для композитора мы сможем оценить впоследствии.

Другая поразившая Шнитке в романе идея — «в какой-то мере вобрать в себя историю музыки, от ее домузыкального, магически-ритмического состояния до сложнейшей зрелости» — также обернется важнейшим для всего его творчества методом, которому он сам даст наименование *полистилистика*.

Вхождение Шнитке в виртуальный музыкальный образ было так глубоко, что после окончания оратории «Нагасаки» у него возникло

31

намерение *озвучить* этот литературный манновский «Апокалипсис» посредством собственного произведения!

Другим «сочинением» Леверкюна, которое врезалось в сознание Шнитке, была симфоническая кантата «Плач доктора Фаустуса». Образ Фауста и вообще комплекс идей, связанных с Фаустом и Мефистофелем, сопутствовали Альфреду Шнитке потом всю жизнь. В конце концов он написал свою кантату «История доктора Иоганна Фауста». Но не на трагедию Гёте, а на текст немецкой народной книги в публикации Иоганна Шписа — как раз тот самый, на который создал свое «произведение» манновский Леверкюн (67 и 68-я главы книги). Здесь перед нами редчайший феномен, который следует определить не столько как прототип, сколько как *посттиту* в искусстве: реальный музыкальный опус пишется после вымышленного писателем сочинения.

Мысли немецкого писателя в его «исследовании» сути дьявольского начала помогли Шнитке осознать одну особенность Нечистого, когда ему самому надо было создать этот образ. У Манна он нашел определение ада «как необычайного соединения совершенно непереносимого, однако вечного страдания и срама». Обратим внимание на слово «срам». Соответственно, и в кознях дьявола кроется нечто позорящее и унижающее человека, ущемляющее его достоинство. Шнитке это дало впоследствии ключ к сути Мефистофеля в его кантате, когда он воплотил адское злодеяние через сниженное эстрадное танго.

Противоречивый эстетический вопрос, примыкающий у Т. Манна к проблемам музыкального творчества и всю жизнь волновавший Шнитке как композитора,— о «порядке» в искусстве, о критерии меры этого порядка с гуманистической точки зрения.

Порядок сам по себе, несомненно, неотъемлем от любого искусства, ибо он — условие эстетической гармонии. Но когда на нем ставится акцент, он начинает исподволь работать на «холод» Леверкюна. Манн вводит идею порядка в несколько контекстов. В одном месте Адриан пытается уяснить сущность порядка как явления универсального, божественного и истинного: «Нет ничего лучше, как наблюдать за порядковыми соотношениями. Порядок — все. "Что от Бога, то упорядочено", — говорится в главе XIII Послания к Римлянам». В другом Леверкюн упоминает учения древних о природе музыки

32

как математической науки: «...астроном и математик Клавдий Птолемей ... составил лучшую из всех известных донныне гамм — естественную и правильную. Это ... лишний раз подтверждает родство музыки и астрономии, установленное уже гармонической космологией Пифагора». Еще одно показательное суждение того же героя таково: «...мне лично музыка всегда представлялась магическим слиянием богословия и математики — интереснейшей из наук».

Насколько по натуре был привержен расчетам Шнитке? «Рациональное всегда под рукой»,— говорил он. В детстве, например, его увлекали вычисления времени в разномасштабных единицах. И когда он уже взрослым познакомился с аналогичными экспериментами американца Кауэлла, для него это было давно пройденным этапом. Большую часть своей творческой жизни он так или иначе рассчитывал свою композицию. Если сравнить Шнитке с персонажем Т. Манна, то будет несомненным, что наш герой, принадлежащий более поздней генерации XX века, был технологически гораздо более оснащен, чем Адриан Леверкюн. Другое дело, что он не доверял тотальному расчету как ведущему способу создания композиции. Поэтому вопрос о «порядке» в музыке для него всегда был амбивалентным.

Атмосферой тревожной неясности окружена в романе центральная моральная дилемма — власть Бога или дьявола в мире XX века. А нравственный интерес у Шнитке всегда стоял вровень с музыкальным.

В «Фаустусе» Манна дьявол появляется как персонаж, Бог же не персонифицируется, а божественные силы оказываются крайне противоречивыми. Ведь главный герой, избрав сверхспециальность — богословие, *разочаровывается* в ней и, отринув затем мысль о математике, сосредоточивается на музыке. В устах Серенуса Цейтблома звучит критика богословия, вобравшего в себя столько духовно враждебного, «что это уже граничило с отречением от веры». И в сюжете романа: человек, очень похожий на сомнительного богослова, привел Леверкюна обманом в бордель, с чего и началось движение последнего к власти дьявола и смерти. Предметом художественного исследования писателя становится и изначальное inferнальное зло, и в особенности зло как трансформация благочестия.

33

Когда Шнитке в 1983 году создал своего «Фауста», ставшего у любителей музыки не менее знаменитым, чем роман Т. Манна, там тоже отсутствовал Бог как персонаж, а образ Мефистофеля, наоборот, был усилен его удвоением. И музыкальной кульминацией кантаты стала ария Мефистофеля — то есть в эпицентр драматургии попали зло и дьявольское начало. Естественно, что вопрос этот стал предметом дискуссии для коллег и критики, и мы к нему еще вернемся.

Одно из самых глубоких обвинений, которое бросает Т. Манн XX веку через личность своего главного героя,— в утере любви, христианской и человеческой. Об этом говорит и мотив холода: нестерпимый холод несет с собой Нечистый, холодна вычисленная музыка Леверкюна, и то адское наказание, которое назначает дьявол Адриану в обмен на двадцать четыре года жизни: «ты не смеешь любить ... любовь тебе запрещена, поскольку она согревает». Леверкюн же в споре с дьяволом произносит: «Но ведь говорят, что и творчество причастно любви».

Идеалом Манна был XIX век, в котором переживание человеческой любви поднялось выше, чем когда-либо в истории, и писатель ясно видел, что XX век демонстративно отворачивается от углубления в эту тему. Последнее он посчитал такой серьезной утратой, что отрицание психологического начала в

музыке вложил в уста самого черта в его диалоге с Левкерюном: «Психология — боже милосердный, неужели ты с ней еще якшаешься?! Это же скверный, обывательский девятнадцатый век! Эпоха ею по горло сыта...»

Так что же Шнитке? Конечно, романтически-размягченная лирика никогда не была личным «тоном» его музыки. Тут он был верным сыном своего века. И если откроем первый цикл его романсов, то это будут «Три стихотворения Марины Цветаевой» с текстами совсем не психологически-любковыми: «Вскрыла жилы», «Черная, как зрачок». И тем не менее в самых выдающихся своих сочинениях он не только реабилитировал психологию, но и восстановил *любовь* в разных ее значениях, от христианско-обывательской любви к ближнему до любви к Богу.

«И все же Фауста жалко»,— говорит Шнитке по поводу фабулы своей кантаты и в конце дает прозвучать скромненькому наивному вальсику, выписанному с трогательной любовью. В финале Тре-

34

тьей симфонии как ностальгия по ушедшей, некогда великой культуре всеми голосами оркестра звучит чуть ли не плач — огромное безутешное ЖАЛЬ. В опере «Джезуальдо» основу сюжета вообще составляет любовная трагедия. Наконец, музыка Шнитке восстанавливает и ту любовь к Богу, которая оказалась проблематичной в «Фаустусе» Манна. Достаточно указать на большую группу его религиозных сочинений, начиная от лирически-вдохновенного Реквиема. Композитор Шнитке жил уже в иную эпоху, нежели писатель-гуманист Манн. Важнейший урок, который вынесло человечество из трагедии Второй мировой войны,— необходимость возврата к религии.

Роман Т. Манна «Доктор Фаустус» стал для Шнитке ни с чем не сравнимым духовным источником — на всю жизнь.

Возвращаемся к пребыванию Альфреда Шнитке в консерватории. Всему поколению музыкантов, которые образовали впоследствии славленную плеяду «шестидесятников», предстояло сделать тогда для своего нормального развития невиданный стилистический скачок — длиной в пятьдесят лет. Из-за войны, Постановления 1948 года, окостенелого советского догматизма в стране была неизвестна новая музыка всех этапов XX века — и Стравинский с Бартоком, и Шёнберг с Веберном, и Прокофьев с Шостаковичем. Дмитрий Шостакович, находившийся в самом расцвете своего таланта, все еще вызывал ожесточенные споры.

Одним из главных двигателей прогресса в Московской консерватории этих лет была студенческая ячейка под названием Научное студенческое общество (НСО). Это был настоящий молодежный союз композиторов (и музыковедов), но не тот взрослый «колхоз композиторов» — проводник партийных постановлений,— а настоящая, брызжущая творчеством, энергией и инициативой организация растущих талантов. Сейчас трудно понять, почему партия терпела ее существование.

Несколько лет НСО руководил Эдисон Денисов. У него все было четко отлажено: выбирали какое-то сложное сочинение, прослушивали его в записи или в собственном исполнении, обсуждали, а потом слушали еще раз. (Чего стоило получать на все пирамиду разрешений...) В студенческое общество входили Андрей Волкон-

35

ский, Михаил Марутаев, Аркадий Петров, Роман Леденев, Юрий Холопов, Валентина Холопова, поляк Мирослав Низюрский, румын Анатолий Виеру, чех Вацлав Кучера и другие.

На первом заседании, куда пришел студент Шнитке, слушали Концерт-симфонию Прокофьева с солистом Мстиславом Ростроповичем под управлением Святослава Рихтера (когда тот единственный раз попробовал дирижировать), а также Пятую симфонию Прокофьева. Через неделю — и того пуще: Восьмую Шостаковича — самую страшную, самую военную, самую трагичную, самую «форма-

листическую»... Все это ошеломляло и переворачивало сознание. Затем следовали Хиндемит, казавшийся совсем уж запредельным, неправдоподобный Барток и сам «Лунный Пьеро» Шёнберга, эта «библия экспрессионизма». Только старшие — Волконский, Марутаев, Саульский — могли позволить себе поделиться впечатлениями. В одном ряду с ними оказался и один младший — Шнитке.

Наверняка Альфред никогда раньше не слышал ни одного из этих сочинений. Но он сразу «вошел» и в Прокофьева, и в Шостаковича, и в Хиндемита, и в прочих; было впечатление, что он уже живет в этой музыке, она для него не экстраординарна, а ordinary. Он мог вполне компетентно рассуждать о ее форме, оркестровке, гармонии.

Другие же младшие были настолько напуганы этим НСО, его «модернизмом» и «авангардизмом», что начали подумывать — не организовать ли тайное общество борцов за музыкальный реализм, против формалистической музыки? Потом рассудительно решили спокойно переслушать «всех Шёнбергов, Стравинских и прочих» и кончили тем, что сами стали объектами гонений со стороны неусыпных партийных деятелей. Например, когда А. Петров написал под руководством Л. Мазеля дипломную работу о Скрипичном концерте Шостаковича, в консерватории разгорелся громкий скандал. Поэтому на следующий год, когда я настояла на дипломной теме о Шостаковиче в классе того же Мазеля, мне разрешили заниматься только его «революционной» симфонией «1905-й год»...

Вместе с тем на НСО старались демонстрировать и что-то немодернистское. Например, пришел Георгий Свиридов и представил «мирские песни» «Carmina Burana» Карла Орфа, которыми он тогда невероятно увлекался. А Алексей Николаев принес пластинку с Ивом Монтаном.

36

Одно музыкальное «действие» НСО проходило с участием моим и Шнитке. Было решено сыграть в восемь рук на двух роялях совсем неизвестные ранние (Первую и Третью) симфонии Николая Мяковскового. Ансамбль подобрался следующий: Альфред Шнитке, Аркадий Петров, я и руководивший всем этим многоголосием педагог консерватории Юрий Фортунатов.

Консерваторский «союз композиторов», кроме того, занимался прослушиванием сочинений студентов и аспирантов-композиторов, также с соответствующим обсуждением. Критика была обязательным элементом. В работу были вовлечены десятки музыкантов — думаю, все талантливые композиторы Московской консерватории. До Денисова председателем НСО был Юрий Саульский, и при нем через такие показы прошли Родион Щедрин, Андрей Эшпай, Сулхан Цинцадзе, Александр Флярковский, Александра Пахмутова, Газиза Жубанова и другие их сверстники.

В отношении «общественной активности» Эдисон Денисов и Альфред Шнитке, неустанно просвещавшие сокурсников в том, что касалось современной музыки, очень разнились. Если первый, крепкий сибиряк, обладал напором и сильной организаторской волей, то второй, излишне скромный, старался быть незаметным и держаться где-нибудь на дальнем плане. Когда Денисов, исчерпав срок учебы в консерватории, автоматически перестал председательствовать в НСО, возникла опасность, что столь важная организация рассыплется сама собой, тем более что она отнюдь не пользовалась расположением руководства. Тогда я собрала «актив» в лице «Альфы и Петрова» и предложила им на выборном собрании НСО выдвинуть меня в качестве председателя — что и было сделано. Они же вошли в Совет Научного студенческого общества. Так нам довелось в новом варианте продолжить дело Денисова.

НСО консерватории, особенно денисовское, было самым настоящим «окном в Европу». Никто из крупных московских композиторов и музыковедов не стал бы, наверное, самим собой, если бы не прошел через эту лабораторию нового музыкального мышления.

Ну, а как текла сугубо личная жизнь застенчивого, талантливого и приятного молодого человека?

Конечно, активность проявлял «слабый пол». На одном с ним курсе в группе музыковедов занималась Галина Кольцина — статная,

37

красивая, умевшая эффектно затянуться сигаретой. До нее Альфред дружил с девушкой с романтическим именем Аэлига, немкой по национальности. Но с ней ему быстро стало неинтересно, и он ее покинул, долго потом чувствуя свою вину.

Летом 1955 года Альфред с Галиной и другом Аркадием поехали отдыхать на черноморское побережье, в Хосту. Никто из них до этого там не был, Черного моря не видел. Осенью того же года Шнитке и Кольцина решили пожениться, брак был зарегистрирован 26 марта 1956-го.

Галина Ивановна Кольцина в семье Шнитке была принята благосклонно. В частности, была довольна бабушка Альфреда, Тея Абрамовна, обращавшая внимание на национальный вопрос: мать Галины была еврейка, а отец — русский. Но жить молодые вынуждены были в крайне стесненных условиях: в крохотной комнатке (около двенадцати квадратных метров) коммунальной квартиры, без телефона, вчетвером — вместе с матерью и бабушкой жены. Галина начала учиться на курсах звукорежиссеров телевидения, чтобы после окончания консерватории распределиться туда на работу. Соответственно, она регулярно была занята по вечерам и приходила домой за полночь. А молодой муж для заработка вечерами у себя дома давал уроки.

Летом 1956 года Альфред с Галиной совершили новую интересную поездку. В составе группы из четырех человек они съездили в фольклорную экспедицию в Киргизию. Альфред сочинил для участников соответствующие имена: он — Шниткульбасыров, жена — Кольцинбаева, их однокурсница И. Чумакова — Чумакбаева. Бывший с ними студент-композитор из Киргизии Таштан Эрматов организовал дело так, что их везде встречали как почетных гостей, предоставили автомобиль «Победа» и возможность объехать легендарный Иссык-Куль. Когда «специалисты из Москвы» приезжали в очередной аул, там для них резали барашка и готовили бешбармак.

В задачу экспедиции входила запись на магнитофон творчества одного из известных киргизских акынов Саякбая Каралаева (сказителя Манаса), который пел и сопровождал свое пение игрой на комузе. При долгожданной встрече выяснилось, что песнь акына длится долго, свыше трех часов, и непривычным ни к чему подоб-

38

ному молодым музыкантам казалось, что ей не будет конца... Вспоминая этот далекий край, Шнитке говорил впоследствии «об удивительном вслушивании в какой-то точно отобранный звуковой мир при игре на комузах в Киргизии».

Впечатления же от предыдущей поездки на Черное море были столь восхитительны, что молодая чета отправилась туда снова. Летом 1957 года Аркадий Петров получил с Юга от Альфреда письмо, полное веселого галльского духа и показывающее к тому же, с каким удовольствием Шнитке умел вживаться в чужую стилистику — как французского романа («Гаргантюа и Пантагрюэль»), так и кавказского побережья Черного моря. Привожу это письмо дословно (написано карандашом аккуратным почерком):

«Дорогой брат Жан!

Сегодня мы получили твое послание, коему чрезвычайно обрадовались, так как живем тут, как на Марсе, и ни одна сволочь не пишет.

Вот уже 12 дней мы живем в Чахохбили. Население этого обширного государства состоит в основном из шашлыков, разговаривающих на люля-кебабском языке, а также из м...реткунемцев (последних, значит, было меньше, и они временами враждуют с шашлыками).

Люля-кебабский язык очень напоминает пантагрюэльский, с той разницей, что к каждому слову прибавляется вначале буква "а". Например: амагазин, аресторан, апавильон, аларек, атир, аредакция, агастроном и атуалет. Таким образом, все шашлыцкие композиторы пишут атональную музыку.

Занимаются шашлыки и м...реткунемцы в основном ловлей птиц дураго и ишаго, из которых они затем в изобилии извлекают квинтэссенцию. Следует отметить, что эти птицы крайне неприхотливы в смысле пищи: лучшей приманкой для них является обыкновенная морская вода H₂O. Для того чтобы вкушать эту пищу, они ежегодно прилетают из-за моря с запасом квинтэссенции и живут здесь до тех пор, пока всю не израсходуют; после этого они улетают, уступая место другим.

Нужно отметить, что исконные обитатели Чахохбили являются язычниками: они поклоняются Бахусу и Божественной Бутылке.

39

Науки развиты очень плохо, особенно точные. Они пользуются нашей системой исчисления, но она имеет здесь два наклонения: *тебетское* и *менетское*. Менетское наклонение отличается необычайной точностью исчисления, в то время как в тебетском счет ведется приблизительно. Единственной мерой измерения веса, количества и прочих качеств является мера "сколько хочешь", которая употребляется в менетском наклонении с положительным коэффициентом, а в тебетском — с отрицательным.

Что касается философии, то все они — идеалисты, так как отвергают закон Ломоносова—Лавуазье о сохранении веса веществ. Это видно из того, как они объясняют свое материальное благополучие: "Сегодня я обману тебя, а завтра ты меня — и нам обоим хорошо".

Вот все, что я могу тебе сообщить о жителях этой удивительной страны. Что же касается нас, то тут нечего добавить к прошлому письму. Утром и вечером купаемся, загораем, в промежутках спим и едим. Загорели еще мало, но уже не выделяемся цветом кожи из общей массы. Ведем животный образ жизни вдали от цивилизации и ее ядовитых соблазнов. Скоро это безобразие кончится — осталось 8 дней. Никуда еще не ездили, ходили лишь в Ботанический сад и обезьяний питомник.

Азасим ажелаем атебе ауспеха в аальпинизме и астаемся в дураках.

28/VIII-57 г. Алькофрибас»

Письмо так же полно пантагрюэлизма, как и «повесть» Рабле. Брат Жан — имя монаха (молодого, жизнерадостного, ловкого, смелого, отважного и т. д.); «извлекатель квинтэссенции» — сам автор книги Франсуа Рабле, чьи имя и фамилия путем перестановки букв дают имя Алькофрибас Назье. Композитор Шнитке не мог не заметить того *совпадения*, что в имени Алькофрибас вперемежку располагаются буквы имени «Альфред» и фамилии «Кольцина»: АЛЬ-КО-ФР-И-А. Получается их совместная монограмма.

Брак с Галиной Кольциной просуществовал три года. Он не был совсем безоблачным с самого же начала. И когда на пути Альфреда возникла ИРИНА, их отношения распались. Галина продолжила свою успешную работу на Центральном телевидении, где с 1967 года стала главным звукорежиссером. После развода, кото-

40

рый она мучительно переживала, она дважды выходила замуж. А когда неизлечимо заболела, Альфред приходил к ней в больницу, поддерживал деньгами. Умерла Галина Кольцина 13 января 1987 года. На панихиду, где было множество людей, пришел и ее первый муж; протиснувшись сквозь толпу, он, не стесняясь окружающих, горько плакал.

Вернемся к студенческой работе Шнитке в консерватории. Как и в училище, он являлся круглым отличником, в связи с чем даже был выдвинут на получение высшей именной стипендии — Сталин-

ской, которую из студентов имели единицы. Профессор Голубев написал ему следующую характеристику:

«Студент V курса А. Шнитке за время пребывания в консерватории проявил себя как яркий, высокоодаренный композитор. Сочинения его всегда глубоко содержательны и своеобразны, как мелодически, так и по гармоническому языку. Особо следует указать на его полифоническое мастерство, которое органически претворяется во всех его сочинениях. За два последних года Шнитке написал 4-частную симфонию, концерт для скрипки с оркестром (3 части), увертюру к фестивалю, а также камерные произведения. Исполнение частей его симфонии и увертюры получило высокую оценку в печати. А. Шнитке является абсолютным отличником на протяжении всех 4-х курсов. В общественном плане в течение всех лет ведет активную работу в качестве члена бюро НСО. Присуждения Сталинской стипендии А. Шнитке вполне заслуживает. 1.VII.57» (6, с. 30—31).

Дата говорит, что Шнитке переходил в это время на последний, пятый курс. Культ личности Сталина уже разоблачен. Что же, Шнитке демонстрирует беспринципность? аполитичность? Нет — всего лишь здоровое восприятие действительности (София Губайдулина, скажем, тоже получала эту стипендию). Сталинская стипендия была равна небольшой зарплате педагога, и на нее можно было купить себе наконец какую-нибудь страстно желаемую современную партитуру... Когда же подобный вопрос действительно становился принципиальным, Шнитке проявлял себя соответственно: например, он отказался от выдвижения на получение Ленинской премии — в 1990 году.

Произведения, которые писал Шнитке на младших курсах, были еще типично ученическими, и он сам впоследствии никогда не вклю-

41

чал их в список своих сочинений. В архиве сохранились Шесть прелюдий для фортепиано (1953—1954), Соната для скрипки и фортепиано, романсы «Сумрак» на стихи Ф. Тютчева, «Березка» на стихи С. Щипачева, хор на стихи А. Прокофьева, Скерцо для оркестра, Интермеццо для фортепианного квартета, Сюита для струнного оркестра (позднее — для камерного), Увертюра для оркестра (все 1954—1955). Все шло точно по программе композиторского класса — от миниатюр и сочинений для фортепиано до крупных форм и произведений для оркестра.

Только на четвертом курсе, в 1957 году, возникло произведение, которое с успехом стали играть и в дальнейшем,— Первый скрипичный концерт. С ним Шнитке вошел в заповедный для музыкантов Большой зал консерватории. Помню эту удивительную картину: публика приходит на «обычный» концерт, а с эстрады звучит неслыханная вещь (пусть всего две ее части), которую как ни в чем не бывало играет скрипач Б. Куньев. По мнению автора музыки, там чувствуется «очень сильное влияние Шостаковича и, в частности, его Скрипичного концерта». Нам же следует обратить внимание на голос скрипки. Этому гибкому, выразительному, летящему тембру автор поверяет едва ли не самое сокровенное, и, начиная с этой вещи, он обретает черты его *личного авторского голоса*.

Распахиваются и страницы большой прессы. Скрипичному концерту не раз уделяется благожелательное внимание. Конечно, есть и рецензии «по службе», с неизбежными «за» и «против». Например: «...Сложилось впечатление, что и этот автор прежде всего озабочен "изобретением" музыки, поисками оригинальных гармонических и оркестровых приемов. Во всем этом ... А. Шнитке обнаруживает незаурядный талант, достаточно свободную технику письма. Но странное впечатление производит образный строй музыки, в котором преобладают эмоции своего рода экзальтированной меланхолии (Andante) и причудливой фантастики (Скерцо)» (11, с. 96).

Но важно, что приходит и настоящее понимание: «Музыка А. Шнитке привлекла мелодичностью, эмоциональным полнокровием, широкой протяженностью дыхания. ... Однако публику прежде всего интересовала не профессиональная сторона дела. Главным было другое: через эту музыку с нею говорил искренний, интересно думающий и умеющий сильно чувствовать человек» (14, с. 20). «Произведение

42

большой мысли и ярких темпераментных эмоций, Скрипичный концерт Шнитке — крупное творческое достижение молодого композитора» (о полном исполнении Марком Лубоцким) (53, с. 16).

Сочинением, которым Шнитке привлек всеобщее внимание, взбудоражил общественное мнение, стала его дипломная работа — оратория «Нагасаки».

Шнитке почувствовал, что может написать наконец накаленное добела, высокотрагедийное произведение. В голове роились сюжеты, связанные с войной,— мировая трагедия была еще незаживающей раной. Первоначально его привлекло стихотворение Бориса Слуцкого «Кёльнская яма» из альманаха «День поэзии» за 1956 год. Приведу начальную и конечную строфы:

Нас было семьдесят тысяч пленных
В большом овраге с крутыми краями,
Лежим безмолвно и дерзновенно,
Мрем с голодухи в Кёльнской яме.
.....
Землю роем
когтями-ногтями,
Зверем воем
в Кёльнской яме,
Но все остается — как было! Как было! —
Каша с вами, а душа с нами.

Голубев почему-то отговорил от этого сюжета и предложил подумать о стихотворении Анатолия Софронова «Нагасаки», помещенном в том же альманахе. То была не меньшая трагедия, и Альфреду уже стали видеться страшные апокалиптические образы. Он добавил к тексту Софронова стихотворения современных японских поэтов (Симадзаки Тосон, Енеда Эйсаку), но финал никак не давался. За помощью Шнитке обратился к Георгию Фере, сыну известного композитора.

Отступив в сторону, следует сказать, что Ферс-старший (Владимир) был профессором по композиции и, отличаясь воинствующим советским настроем, сильно недолюбливал «модернистов», таких как Шнитке, путь которых считал тупиковым. «Переболеет — и станет ярким представителем академической школы. Как Прокофьев. Или Стравинский...»

Фере-сын оставил остро набросанный, правда нарочито шаржированный портрет Альфреда Шнитке этих лет. Тогда последний пришел

43

к нему с просьбой сочинить стихи для уже готового финала «Нагасаки». Блестящий текст рассказчика провоцирует привести его весьма большими фрагментами.

«Звонок в дверь. На пороге — незнакомый парень. Легкая щетина. Чуть сутулится. Под коричневым пиджаком — свитер. Грива на порядок длиннее, чем дозволено носить добропорядочным комсо-

мольцам. Вежлив, но напорист. Проникает в квартиру. ... Порылся в пухлом, выдавшем виды портфельчике, шагнул к роялю ... Заиграл нечто, не совсем мне понятное. Но тревожное. Тревожащее.

— Сочинение оркестровое. Так я поначалу задумал. Но там возника-

ет хор. Месса. Нужны слова. ... Софронов отказывается что-либо дописывать. Но там нет как раз того, что должна выразить музыка. Слова описательные, а мне нужен взрыв. Впрочем, как зачин те слова подходят... Но дальше — развитие, развитие! От описания к боли. Мне нужен плач. Сочинение в целом — это грозное предупреждение человечеству. О надвигающейся гибели.

— Апокалипсис?

— Я бы воздержался от таких терминов. Ведь речь идет о гибели На-

гасаки. А японцы преимущественно буддисты.... Надо уметь идти на разумные компромиссы,— сквозь зубы процедил музыкант. — Шаг назад, чтобы сделать пару вперед. Для того чтобы выразить трагедийность времени, я ухватился за атомный кошмар. Это тоже своего рода компромисс. Хотя... — композитор рассеянно уставился в окно, за которым начал накрапывать дождь,— трагедия вовсе не в этом. Само бытие по сути трагично. Вот идет дождь... а часы неумолимо отсчитывают секунды... за окном густеет мрак. Иному этого достаточно, чтобы завывать. ... К вам только одно пожелание: короткие фразы. Допустимы сбои в ритме. Эмоциональная напряженность. Все. ...

Я надеялся, что горячительное сейчас все прояснит. Не тут-то было! Приняли, как и положено будущим соавторам. Но взаимные клеммы не заискрили: для меня в те молодые годы пьянка начиналась со второй бутылки, а для него закончилась на второй рюмке. У дверей, заматываясь шарфом, выразил уверенность, что текст у меня слепится, и, зацепившись за косяк, исчез. ...

На концерте я услышал во всплесках хора будто бы "свои знакомые слова", но как бы вырезанные ножницами и вклеенные в

44

иную, пульсирующую музыкальную ткань. Как аппликация» (27, с. 11-12)."

Посмотрим, однако, какой путь проделало произведение Шнитке, пока дошло до концерта.

Для исполнения нужны были хор и оркестр, и друзья посоветовали автору обратиться в японскую редакцию Радиовещания (!), чтобы у них эту музыку еще и записали. Впрочем, там тоже потребовалась бумага от Союза композиторов. Отправились к Шостаковичу. Шнитке сел за рояль и сыграл свой опус. Шостакович смотрел в ноты. Было впечатление, что ему понравилось. Между прочим он заметил, что на вложенных листочках записан другой вариант финала. «Зачем же вы заменили?» — спросил он. После чего взял листок и написал: «Замечательное произведение высокоталантливого композитора». Но Шостакович и всем писал такие отзывы, текст был стандартным. Дальше пошло гладко, автор даже получил свой первый, и неплохой, гонорар. Партитуру он отдал в БСО дирижеру Альгису Жюрайтису, с которым впоследствии пути разошлись. Сделана была разовая запись, и эта единственная пленка сохранила для поколений шнитковскую «Нагасаки» (имеется в фонотеке Московской консерватории).

«Музыка — это подслушанные крики времени». Такие слова Шнитке поместил Г. Фере в качестве эпиграфа к цитируемому нами материалу. В своем непрерывном слышании трагической сущности бытия композитор стал продолжателем мироощущения, шедшего и от Достоевского, и от Малера. Как и они, он мог бы сказать: «Как могу я быть счастливым, если где-то еще страдает другое существо?» Помню, насколько остро он воспринимал панно из серии «Хиросима» на японской выставке в Москве в 1960 году. «Люди брели в поисках воды... последней в жизни воды... Гора трупов... Проходя мимо одной такой горы, которую забыли поджечь, вдруг замечаешь устремленные на тебя глаза. Они движутся, они живут. Это глаза еще живого человека» — так комментировали авторы картину «Вода». «Напоминает "Апокалипсис" Дюрера»,— сравнил Шнитке.

В оратории «Нагасаки» 23-летний композитор впервые в симфонической музыке (во всяком случае, отечественной) берется воплотить ужас смертоносного атомного взрыва. Катастрофическая

45

часть, расположенная в самом центре произведения (всего частей пять, и центральная называется «В этот тягостный день»), начинается с устрашающей «темы гудения», или «темы завывания», достаточно действующей на нервы. И — неизбежный взрыв, сотрясающая кульминация произведения, в которую вложены все известные композитору современные экстраординарные средства. *«Вой в роли темы — как это страшно!»* Откуда эти слова? Такова фраза Т. Манна из его описания воображаемой оратории Леверкюна «Апокалипсис». Мы видим, как тени образов манновского романа скрыто блуждают в сознании Шнитке. А в следующей части, «На пепелище», с ее лирической реакцией на катастрофу, автор использует другой необычный и весьма впечатляющий прием: поощему женскому голосу («Но напрасно мне звать моего ребенка! Только эхо катится по реке!») отвечает эхо — искусственный звук терменвокса (электрический инструмент «пила») с его загробным, мертвенным тембром.

Как реагировали на столь острое произведение молодого композитора официальные инстанции?

Пресса поместила вполне благожелательную развернутую характеристику Шнитке-дипломника, данную председателем ГЭК Георгием Свиридовым. «Наиболее устоявшимся и зрелым среди выпускников показался мне А. Шнитке (класс Е. Голубева), автор симфонии, скрипичного концерта, оратории "Нагасаки". Сильное впечатление произвела на меня оратория. Отраден уже тот факт, что молодой автор стремился осуществить в пей большое и актуальное художественное задание: рассказать средствами музыки о потрясающей трагедии японского народа, испытавшего ужасы атомной войны. 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-проникновенное женское соло, оставляют яркий эмоциональный след в сознании слушателя. Можно спорить об общей

46

концепции сочинения, в которой трагически сгущенные эмоции горя, ужаса преобладают над выражением мощи народа, способного победить силы зла и реакции. Быть может, оратория выиграла бы, если бы в ней сильнее была выявлена идея конечной победы демократических сил. Но все же лучшие страницы оратории безусловно впечатляют своей жизненной силой, душевной целенаправленностью» (20, с. 12).

Но, конечно же, дело не шло гладко. Вот одно из свидетельств: «В 1959 году первое серьезное произведение Шнитке "Нагасаки" прослушивали в Союзе композиторов РСФСР. Предвзятое, но официальное мнение чуть было не задавило композитора: "не вписывается в традиции советской музыки". Понадобился авторитет и мужество Голубева, чтобы отстоять и само произведение, и молодого Шнитке» (19, с. 5).

Как бы там ни было, благодаря оратории «Нагасаки» композитор Альфред Шнитке стал известен. И хотя эта вещь все-таки не вошла в основной список его сочинений и сейчас не исполняется, многие ценили его именно как ее автора. Прошло время, Шнитке создавал уже зрелые свои произведения, а на обсуждениях нет-нет да и звучали патетические возгласы вроде того, что «за новое сочинение я не отдам вам прежнего Шнитке, автора "Нагасаки"!».

Окончив Московскую консерваторию, Альфред Шнитке в том же 1958 году поступил в аспирантуру (также по композиции и также в класс Е. Голубева), которую окончил, как полагалось, в течение трех лет, в 1961-м. Начал также и преподавать: в ДМШ им. Дунаевского (1958), в вечерней музыкальной школе им. Стасова (1959— 1960) и в Музыкальном училище имени Октябрьской революции (1960-1961).

В творчестве его по-прежнему привлекали большие, что называется, гражданственные темы. Так мыслило и думало все поколение, и причина этого заключалась отнюдь не только во влиянии советской пропаганды. Всенародный патриотический подъем, вызванный Великой Отечественной войной, был настолько велик, что выплеснулся и в искусстве. На современные, даже партийные и политические темы писали и товарищи Альфреда, прошедшие школу НСО. Например, что представил А. Караманов в качестве дипломной работы? Огромную драматорию «Владимир Ильич Ле-

47

нин» на слова В. Маяковского (1957), из которой соседи по общежитию с удовольствием распевали экстравагантно высокие партии — «единица... кому она нужна?..» Считается, что она предвосхитила «Патетическую ораторию» Г. Свиридова, также на слова В. Маяковского (1959). Тогда в советской музыке Ленинианы еще не существовало, и это была одна из начальных точек.

«Отравление» гражданственностью пришло много позднее. Лет через двадцать Альфред слышать не мог самого этого слова. Когда я в какой-то своей работе упомянула его «гражданственную позицию», он попросил: «Ради бога, только не это. А то ведь в Союзе композиторов деятель сидит и судит: если произведение "гrrрражданственное" (он копирует произношение), то путевку в Рузу дает, а если "не гrrрражданственное" — не дает».

Впрочем, до этого было еще далеко, а пока Шнитке пишет и кантату «Песни войны и мира» (на слова А. Леонтьева и А. Покровского), посвящая ее Е. К. Голубеву (1959), и «Поэму о космосе» для оркестра (1961), и оперу «Одиннадцатая заповедь» (1962).

«Песни войны и мира» и похвалили, и исполнили, и даже опубликовали (они стали первым опубликованным его сочинением). В связи с этим опусом появились даже фото композитора в печати — в 1961-м. Критика особенно отметила трагический колорит музыки: «Наиболее сильное впечатление производит третья часть — плач по погибшим; музыка эта трагична, выразительна» (34, с. 127).

12 апреля 1961 года Юрий Гагарин совершил первый в истории человечества полет в космос, и это событие для всех было совершенно грандиозным. В своей «Поэме о космосе» Шнитке обрисовывал таинственный, неведомый космический пейзаж, необычные ритмы человеческих деяний в межзвездном пространстве. И все же чувствовал, что делает что-то не то и через какое-то время уже корил себя за опрометчивость. С другой стороны, в Союзе композиторов его подход к идее покорения человеком космоса был взят под подозрение: произведение о космосе начинается и кончается расплывчатым туманом... По словам песенника Б. Терентьева, одного из руководителей этой организации, «в сочинении Шнитке нет *кузькиной матери*, которую мы показали в космосе».

Оперу об американском летчике, сбросившем бомбу на Нагасаки, заказал Альфреду Г. Ансимов, работавший в Большом театре. Композитор с готовностью включился в тему, продолжавшую жить у

48

него внутри. Задуманному произведению на либретто М. Чуровой и Г. Ансимова было дано название «Одиннадцатая заповедь» (или «Счастливчик»). Но опера в советское время для большинства композиторов являлась абсолютно непостановочным, нереальным жанром, за исключением разве что Кабалевского и Хренникова. Шнитке об этой оперной попытке писал следующее: «В центре ее — человек, по воле обстоятельств совершивший преступление и постепенно осознающий свою личную, индивидуальную ответственность за судьбу мира. По замыслу это должен быть синтетический спектакль, соединяющий черты оперы, балета, мелодрамы и пантомимы, спектакль с различными элементами сценической техники, с применением кино, радио, стереофонии. Музыка в таком произведении не может существовать вне связи со сценическим решением, экспериментальность задуманного требовала проверки на сцене, спектакль должен был рождаться как бы на ходу, во взаимных поисках с актерами и художником. К сожалению, всего этого не произошло. Поэтому дело ограничилось предварительным вариантом либретто и клавиром» (42, с. 151).

Надо сказать, что в каком-то смысле Альфред был даже доволен таким исходом. Он считал, что, задумывая вещь, немного слухавил: положительные образы выразил тональным языком, а отрицатель-

ные (бомба, психоз, негативные персонажи) — атональным, и так не следовало делать. Тут невольно вспоминается, что у манновского Леверкюна было наоборот: отрицательное — тонально, положительное — атонально. Шнитке почувствовал неправду, когда отошел от усвоенного прообраза!

Позднее Шнитке дал мне список своих сочинений, разметив их по цвету: черный, серый и белый. Черный — то, что он никак не принимал в дальнейшем, серый — то, что было сравнительно приемлемым, хотя и с оговорками, белый — настоящие шнитковские произведения. Все названное выше (кроме Скрипичного концерта) утопало еще в черном цвете.

С начала шестидесятых годов Шнитке стал публиковать свои статьи в печати. Решив поддерживать через прессу друзей, в 1960—1961 годах в единственном профессиональном журнале «Советская музыка» он поместил статьи о старшем коллеге, оригиналь-

49

ном музыканте Гранте Григоряне, о талантливом, всю жизнь шедшем рядом Романе Леденеве и о предмете восторгов — Алемдаре Караманове, которому в аспирантуре в очередной раз поставили на вид «неприглаженность» его музыкального языка.

Говоря о Леденеве, он особо подчеркнул его серьезные социальные замыслы. В кантате «Песнь свободы на стихи поэтов Африки и Азии» выделил часть, написанную в ключе «Dies irae», где происходит воображаемый суд угнетенных над угнетателями. И вот как написал об «Оде партии» (к XXII съезду КПСС): «Это небольшое по масштабам, теплое и какое-то "мягкое" сочинение выгодно отличается от многих громогласных риторически холодных "кантов"». Музыка товарища дает Шнитке повод говорить о *сущности глубины* в этом искусстве (о «неясном обаянии глубины»): «Подобные особенности продиктованы, разумеется, значительностью *содержания*; это выражено не в обилии медленных темпов и низкого регистра, а *в серьезном отборе жизненных явлений* (последний курсив мой. — В. Х.). Молодого автора влекут вечные темы искусства: жизни и смерти, любви и долга, священной борьбы народа за свою независимость». И еще: «Секреты "академистов" тоньше, и их уловить труднее, а схематизировать подчас невозможно» (41, с. 16—17).

В статье о Караманове Шнитке разобрал целый «портфель» его сочинений. И, как всегда, мы находим там серьезные альфредовы мысли о музыке вообще. «Талантливый музыкант может почти интуитивно постичь основы гармонии, полифонии, оркестровки, но для овладения логикой развития музыкальных образов (далеко не совпадающей с "анализом музыкальных форм") необходима большая работа музыкального интеллекта. И в процессе этой работы выясняется, что, казалось бы, неудобные и тесные законы музыкальной формы имеют смысловое, выразительное обоснование» (35, с. 32).

Начало шестидесятых годов еще было в СССР временем, когда теоретическое образование музыкантов осуществлялось в русле давно обветшалых традиций. И в неизбежном для каждой крупной личности движении «против течения» Шнитке пришлось осваивать также и чисто теоретический фарватер. Помню одно обсуждение в Союзе композиторов, когда в атмосфере боязливой пассивности присутствующих он вдруг встал со своего места, пошел прямо к трибуне и горячо заговорил о необходимости развивать застывшую на месте науку о гармонии, подтягивая ее к современ-

50

ной композиторской практике. Я поразила тогда самой решительности Альфреда, который из-за своей скромности всегда старался не привлекать к себе внимания.

Это его выступление также было опубликовано в «Советской музыке» под названием «Развивать науку о гармонии (Письмо в редакцию)», с добавлением предупреждающих слов: «*Публикуется в порядке обсуждения*» (45). Оно заканчивалось так: «Музыка не ждет — она идет вперед семимильными шагами, и каждый год приносит новые художественные открытия. За вами слово, товарищи теоретики!» Через несколько лет последовало и продолжение — «С трибуны теоретической конференции», где прозвучала и очередная шнитковская мысль. Он говорит о личности создателя музыки: «Я просто полагаю, что значительность произведения зависит от значительности личности автора, а не от его умозаключений и сознательных стремлений» (49, с. 26).

Таким стало начало деятельности Шнитке как музыканта-ученого. XX век, породивший множество новых систем музыкального мышления, вообще отличался тем, что многим композиторам пришлось основательно разрабатывать теоретическую стезю, выпуская даже целые книги. Способности Альфреда к науке не уступали его способностям к сочинению музыки. Он написал в течение жизни ряд значительнейших статей, изученных специалистами вдоль и поперек и ставших классикой отечественного музыковедения. И мы к его мыслям будем неоднократно возвращаться. Однако главные силы он отдавал, конечно же, сочинению музыки. Но вот что небезынтересно знать. Когда кто-то из интервьюеров спросил его, почему он, создав столько оригинальных музыковедческих работ, не пошел по пути музыканта-теоретика, Шнитке ответил: я не мог найти для этих работ издателя. То есть как ни тернист был путь Шнитке-композитора, стезя ученого казалась ему вовсе непроходимой.

Ирина

Ангел, покровительствующий Альфреду Шнитке на небесах, с невероятной чуткостью из всех возможных женщин нашел для него, достигшего 25-летнего расцвета своей жизни, ее. Ирина Федоров-

51

на Катаева — сокращенно не Ира, а Ирина — стала его спутницей до гроба.

Действительно, это был какой-то поистине освященный брак, где Мастера, идущего сквозь тернии неисполнений, замалчиваний, печатных очернений, роковых ударов со здоровьем, понимала, охраняла и оберегала его Маргарита — верная, любящая, прекрасная.

В течение тридцати восьми лет можно было видеть эту неразлучную пару: всегда держащийся с присущей его натуре естественностью творец музыки и эффектная, изящная, привлекательная блондинка с пышными волосами и несколько небрежным взглядом. Когда в Москве наконец регулярными стали концерты с музыкой Шнитке, у его ценителей установился своего рода ритуал: в зале слушали какое-нибудь сочинение композитора, а в антракте не спеша прогуливались и любовались его женой. Ирина — не только профессионал-музыкант, пианистка по специальности, но женщина, умеющая и умеющая решительно все: содержать дом, исполнять обязанности секретаря и архивариуса при своем муже, шить, вязать, организовывать нелегкий советский, а потом новый зарубежный быт, преподавать, зарабатывать деньги, воспитывать ребенка, водить машину... И в потаенной тени скрытым от всех оставалось самое главное — глубинная взаимность их с Альфредом чувства. В их браке был рожден единственный ребенок — сын Андрей.

Начало романа было таким. Ирина Катаева, окончив специальную музыкальную школу-десятилетку при Ленинградской консерватории, приехала в Москву и начала сдавать экзамены в Московскую консерваторию как пианистка. По специальности все шло отлично, она получила «пятерку», и знаменитый профессор Я. Флиер уже готов был взять ее к себе в класс, даже провел по этому поводу собрание. Но неудача поджидала на экзамене по гармонии, и Ирину не приняли.

В Москву она переехала вместе с родителями: ее отец был назначен директором научно-исследовательского института (Союздор-НИИ). Следующий год решили использовать для «подгонки» и обратились за советом к И. Рыжкину. Тот порекомендовал своего бывшего ученика — Альфреда Шнитке, тогда аспиранта Голубева. Ирина, услышав имя будущего педагога, вздрогнула: ей

52

вспомнилось — когда в детстве она играла в дочки-матери, ее «мужа» звали Альфред. Неужели судьба ей посылает теперь настоящего Альфреда?

Их первая встреча произошла 19 января 1959 года в консерватории, куда она пришла договориться об уроках. Занятия по гармонии шли на квартире Шнитке, тогда женатого на Галине Кольциной. Присутствие на столь близком расстоянии такой прелестной молодой особы, как Ирина, вряд ли могло оставить равнодушным какое-нибудь мужское сердце. Альфред со все большим нетерпением ожидал каждого урока. Оба были невероятно пунктуальны: Ирина приходила немного раньше и ждала точной

минуты, чтобы войти, а учитель из окна своей комнаты наблюдал, как она стоит и дожидается этой минуты. Занятия продолжались в течение февраля и марта.

В какой-то день в конце марта оба вышли из квартиры, чтобы отчитаться по телефону Рыжкину, желавшему знать, как идут занятия. Альфред пошел провожать ее дальше, до метро, и тут сказал неожиданное — что заниматься с ней больше не может. Ирина резонно спросила: неужели она такая тупая ученица? Он ответил, что дело вовсе не в этом, а в том, что... он бы хотел с нею встречаться. В данный момент у него есть билеты на концерт, и если она согласится, то завтра они могут пойти туда вместе. Ирина на него посмотрела с недоумением, поскольку только что видела его жену, уходящую на работу. Он мгновенно уловил ее мысль: пусть ее это не волнует, сегодня же вечером он переедет на квартиру родителей. И действительно переехал.

Памятным для обоих стал следующий день, когда они долго гуляли по московским улицам, обсуждая... «Доктора Фаустуса» Томаса Манна. Роман тогда только вышел на русском языке, Ирина принялась его читать, и Альфред заметил том в ее руках. Молодая пианистка поняла, как много книга значит для Шнитке, слушала его с огромным интересом — и они никак не могли расстаться.

Какое-то время они еще занимались, стали встречаться, и длилось это до мая. А поскольку Альфред хотел так или иначе укрепить их отношения, формально будучи женатым, Ирина стала его избегать, и их встречи прекратились.

У Ирины тогда была твердая жизненная установка: заниматься искус -

53

ством, исполнительством, а замуж не выходить. Она поступила учиться, но уже не в консерваторию, а в музыкально-педагогический институт (ныне РАМ) им. Гнесиных. И когда наступила первая экзаменационная сессия, ей понадобился учебник по истории музыки К. Нефа, которого нигде не было. Готовились несколько подруг вместе, и кто-то поддал мысль: не спросить ли у знакомого ей композитора — у него-то наверняка есть. Ирина позвонила, и Альфред в тот же вечер привез целую кипу учебников. Прошли все экзамены, книги освободились, и на ее телефонный звонок он сказал, что страшно занят, корректирует партии «Песен войны и мира» и просит, если возможно, чтобы она сама привезла учебники. Ирина приехала к нему часов в одиннадцать утра, а около одиннадцати вечера он доставил ее домой. Весь день они слушали музыку: несколько раз ставили «Бернауэрин» Орфа (для Ирины это было открытие), — вели разговоры на разные темы. С тех пор виделись почти ежедневно, словно по Пушкину: «я утром должен быть уверен, что с Вами днем увижусь я».

Весь 1960 год был для обоих замечательным. В том году деликатный, застенчивый Альфред и произнес сакраментальное «люблю».

Общаясь, они с Ириной беседовали о музыке, слушали записи, посещали многочисленные спектакли. На личные же темы разговор выходил редко. Объяснение произошло в доме Шнитке, где 1 мая собралась большая компания и желающие танцевали. Ирина танцевать любила, от души предавалась рок-н-роллу, а ее партнером был кто-то из присутствующих. Когда танец завершился, Альфред буквально за руку выдернул Ирину из комнаты и повел на кухню для объяснений. Он был вне себя. Ирина спросила: какое же право он имеет с ней так разговаривать? Почему он ей диктует, что она должна делать? И в ответ услышала: *потому что я тебя люблю.*

У Ирины не было недостатка в знакомых молодых людях, и со своим сильным характером и твердыми жизненными правилами она уже отвергла не одно предложение выйти замуж. При желании она могла бы без особого труда найти для себя сколь угодно выгодную партию. Но с детства ее интересовали люди нестандартного склада, сложного характера. И вот перед ней — Альфред Шнитке, человек необычайного интеллекта, глубочайших знаний, бездонно-

54

го музыкального таланта. Человек, тяготение и интерес к которому не ослабевали в ней на протяжении всей их долгой совместной жизни, с самого начала до самого конца...

Летом 1960-го Ирина уехала с матерью отдыхать на Юг, и Альфред, сочинявший Фортепианный концерт, весь в мыслях о молодой пианистке, написал ей, что работа у него не ладится и он вылетает следом.

К этому времени, по-прежнему живя у родителей, он уже начал вести бракоразводный процесс. Однако Галина в суд не приходила, сроки заседаний не раз переносились, и дело затянулось. Лишь 30 октября 1960 года был получен формальный развод.

Не дождавшись этого момента, Альфред пришел к отцу Ирины и попросил руки его дочери. Тот принял молодого человека в своем кабинете — и все было, как в старинных романах.

Свой брак Ирина с Альфредом зарегистрировали 4 февраля 1961 года. При этом она, с ее мечтой о независимости, оставила за собой девичью фамилию Катаева. Фамилию же мужа приняла много позже, в апреле 1982 года, когда ее уже все давно называли Ириной Шнитке (будем помнить, что Ирина Шнитке — это и родная сестра Альфреда, по мужу Ирина Комардёнкова).

Семьи Катаевых и Шнитке быстро подружились. Правда, Теа Абрамовна, увидев Ирину в первый раз, еще до свадьбы, сказала: «Как это вы собираетесь пожениться? Посмотрите на себя в профиль: вы оба имеете такие подбородки, что подобные характеры ужиться не могут». Однако новую жену Альфреда приняла всецело. С матерью же мужа, Марией Иосифовной, у Ирины сложились самые доверительные отношения.

Альфред также старался быть понятным родителями жены. Когда он узнал, что мать Ирины любит джаз, для ее удовольствия подолгу играл на рояле джазовые импровизации собственного сочинения.

Каким Альфред был в домашней, семейной обстановке?

Признано (и Шнитке так считал), что по-настоящему одаренный человек обязательно нарушает условности среды, как бы царапает стены, мимо которых проходит. Удивительно, что сам он никогда никого не «царапал», был от природы понимающим, снисходительным, «удобным» в общении. Может быть, в нем жили подлинно христианские смирение и кротость. Иногда это даже озадачивало.

55

Однажды на мое замечание о его чрезмерной скромности он ответил: «Это плохо. Ведь Гёте говорил, что скромны только негодники...» (Кстати, эта гётевская фраза есть все в том же «Фаустусе» Манна.)

Бывает, что мужчины, занятые трудной, сопряженной с неприятностями работой, будучи сдержанны и любезны на людях, дома «отыгрываются» на жене и близких. В случае с Альфредом — ничего похожего. Ирина говорит, что в семье он был столь же тактичным и деликатным и при этом всю жизнь себя воспитывал. Очень ранимый от природы, если его где-нибудь слишком задевали, он мог прийти домой сильно возбужденным и все это выложить. Но через пару дней уже пытался встать на позицию недруга. Это делало его терпимым ко многому.

Чрезвычайно занятый, при всей своей загруженности Шнитке умел находить время для помощи и сочувствия людям.

Каков был его трудовой режим? К сожалению, никакого, что не могло не сказаться в конце концов на его здоровье. Работал помногу, а в голове, естественно, все время что-то «варилось». Если не было поездок, вставал в восемь—девять часов и сидел над партитурами неустанно, прерываясь лишь на еду и телефонные разговоры. Имея в кабинете просторный стол, почти никогда не садился в центре — как бы впрямую «отражать действительность», а устраивался сбоку, находя особый, непрямолинейный ракурс взгляда на пространство своего дела. Часто засиживался допоздна, до часу—двух. Иногда вдруг вскакивал среди ночи — и что-то записывал.

Как-то фоторепортеры хотели снять кадр: Шнитке на прогулке. «Не бывает такого», — объяснил он. Летом вместе с женой уезжал на Юг, например в Пицунду (Ирина очень любила Юг и плавание в море), где устраивался, кстати, музыкальный фестиваль, который проводила Лиана Исакадзе. Впрочем,

эти поездки совершал ради жены, сам отдыхать не любил и не умел, лишь купался — и уходил работать.

Как уживались в одной семье и в одной квартире два профессиональных музыканта?

Ирина начала выступать в концертах очень рано — с шести лет. Найду момент сказать, что родилась она 14 ноября 1940 года (под зна-

56

ком Скорпиона) в Ленинграде, отец занимал ответственный пост — был директором института авиационного приборостроения, мать работала библиографом. Учась музыке, Ирина собиралась только играть и ни в коем случае не преподавать. А когда стала жить вместе с Альфредом, то обнаружила, что ее фортепианные штудии совершенно не вяжутся с его напряженной композиторской работой. Шнитке мешал не только факт ее параллельных занятий, но и ее традиционный фортепианный репертуар (Шопен, Шуман, Рахманинов), — ведь ему надо было слушать много новой музыки. Пришлось сделать выбор: или — или.

Жена решила пожертвовать своими профессиональными интересами и пошла преподавать. Психологически ей это было весьма тяжело, и она старалась хоть немного играть для себя на работе. Основным местом работы стала для Ирины 7-я музыкальная школа Москвы, сейчас имени Р. Глиэра. Было довольно скучно, ученики особенно не радовали, пока она не нашла наконец свой метод: следовало заниматься с этими малышами комплексно, работать с их душой. И это принесло наконец удовлетворение.

И все же в первые десять или пятнадцать лет замужества у нее стал складываться комплекс: жизнь идет впустую, жена Шнитке не находит себе должного места. Такой настрой проявлялся и дома. Когда собирались гости — а ведь это была художественная элита,— хозяйка старалась отстраняться от разговоров и в основном молчать. Альфред начал беспокоиться, спрашивал о причинах. Поняв, что депрессия идет от профессиональной нереализованности, стал подталкивать Ирину к исполнительству — то на телевидении, то при записи в кино.

Иное дело — их творческое общение. Он рассказывал ей про свои замыслы; сочиняя, играл куски новой вещи, спрашивал ее мнение. Доверял ее интуиции, считал, что ее слышание совпадает с его. У них сложился и такой ритуал. Когда он дописывал партитуру до конца, то выходил из кабинета и сообщал: все, вещь я закончил. И они поднимали рюмочку за окончание.

Если же надвигались какие-нибудь домашние праздники, Альфред охотно брал на себя все полагающиеся обязанности. Ирина, соответственно, готовила угощение (она прекрасно это делала), и обычно — ночью, потому что днем работала или сопровождала мужа.

57

А он закупал вино, сладкое, помогал сервировать стол. После ухода гостей супруги в четыре руки мыли посуду, после чего зачастую уже садились завтракать, так как начинался новый день. И это тоже было замечательное времяпрепровождение, ведь оба были вместе.

Естественно, в почитаемый в СССР и России «женский день» 8 Марта муж был безукоризненно внимателен: как бы рано Ирина ни проснулась, Альфред уже ждал с цветами в руках — для нее и для ее матери. Так же — и в день рождения жены.

Соответственно, он продолжал оставаться очень ревнивым. Ирина же, столкнувшись с нравами, скажем, мужчин с телевидения, которые могли бесцеремонно преследовать женщину, отлично зная, кто ее муж, умела ловко и решительно отсекал их поползновения. Вообще, железная твердость характера — неотъемлемое свойство ее натуры, парадоксально сочетавшееся с ее внешним обликом пышноволосяй дивы. Альфред же иногда доводил дело до скандала, упрекая ее в избыточном внимании к кому-то. Ирина рассказывает про курьез, когда он не мог простить ей улыбок где-то на концерте. Но кому, кому? — она никак не могла вычислить. Прошло много лет. Одна ее подруга

вышла замуж и привела мужа к ним домой. Знакомятся. Альфред отводит жену в сторону: это *ему* ты тогда улыбалась...

При этом Шнитке импонировало внимание к ней окружающих. И нравилось, что его жена красиво одевалась. И когда в годы его последней болезни она стала небрежно ходить в черном, врачи сказали: появляйтесь в чем-нибудь ярком, нарядном, вашего мужа это будет только радовать.

Истина проста и совершенно банальна: Альфред Шнитке был в полном смысле слова мужчиной, а его жена дополняла его как в полном смысле слова женщина. «Вечный идол» и «вечная весна»!

Их сын Андрей родился 23 февраля 1965 года в Москве. И. Рыжкин, узнав об имени и вспоминая бесконечные фаустовские беседы, спросил: не в связи ли с Адрианом? Нет, ответил Альфред, в честь Андрея Первозванного.

Я заметила молодому отцу, что Андрей Альфредович — это полистиликтика. «С моим именем и всякое другое даст тот же результат».

58

Ирина, тяготевающая к людям сложного склада, в лице собственного сына получила такой характер сполна. Дети больших родителей бывают двух родов: одни мягко и спокойно встраиваются в дела своих отцов и матерей, по возможности их продолжая, другие хотят быть обязанными только самим себе. Андрей Шнитке быстро обнаружил ярко выраженный второй тип.

Прежде всего он отверг путь музыканта, прекратив музыкальные занятия в третьем классе. Хотя был способным, мог импровизировать на рояле и клавесине. Решил стать химиком и здесь, похоже, проявлял качества вундеркинда: в десять лет выступал на конференциях — в Обнинске, в Московском университете; и у Альфреда однажды спросили: не вы ли отец того молодого человека, который делал доклад? Приносил в дом кипы книг, собранных во дворах институтов Академии наук, и все это самостоятельно изучал (я помню, как у него, прирожденного химика, взорвался водород). С людьми, как и отец в молодости, был малообщителен, стеснялся тех, кто приходил в дом («Пап, подойди, мне надо тебе кое-что сказать». — «Нет, это ты ко мне подойди, раз тебе надо что-то сказать»).

Окончил «французскую» школу, до второго курса учился в Институте химической технологии. Еще в школе начал играть в рок-ансамбле «Центр», и их сняли в каком-то фильме. Звонил незнакомый кинорежиссер, хотел взять его на роль, но быть актером Андрей отказался. В девятнадцать лет (1984) он женился на девушке, жившей в их доме. 6 апреля 1988 года у них родилась дочь, которой дали имя Ирина. Ища себя, Андрей стал заниматься фотографией, к чему у него оказались немалые способности; начал работать фотокорреспондентом журнала «Знание — сила». В конце восьмидесятых проходила выставка его работ в московском Доме архитектора. Так он нашел еще один способ не быть «вторым Шнитке».

А дальше возникло совсем неожиданное. Когда в 1989 году Ирина с Альфредом уехали в Берлин, поскольку он получил немецкую стипендию, она созвонилась с сыном, спросив, чем он сейчас занимается. Тот ответил: «Пожалуйста, не смейся, я сочиняю музыку к кинофильму...» Когда про это услышал Альфред, у него даже слезы выступили на глазах. Фильм вышел на документальной студии, с которой отец не был связан, и таких лент было несколько. На «Мосфильме» с музыкой Андрея была сделана картина «Дина»,

59

показанная на экране. Но технология сочинения музыки у него была только электронная, с использованием магнитной ленты. Говоря о семье, мы сейчас забежали далеко вперед. Нам еще придется сказать о роли киномузыки в жизни самого Альфреда Шнитке. Но на кино и пересеклись в конце концов линии отца и сына, до того шедшие сугубо параллельно.

«Шестидесятник»

Дух эпохи

«Заслуги отечественных «шестидесятников» XX века — в музыке, поэзии, литературе, кино, театре, живописи, скульптуре — сейчас совершенно очевидны: это целый пласт мировой культуры, по масштабу не сравнимый ни с одной из западноевропейских или американских школ этого же времени, ни со следующим отечественным поколением, при всей его талантливости. Вопрос, которого здесь не избежать, — *почему?*

Один общественный, даже идеологический фактор всегда отмечается в суждениях об этом поколении — наступление хрущевской «оттепели». В 1956 году, на XX съезде КПСС, Хрущев, генеральный секретарь партии, выступил с невиданным по смелости разоблачением культа личности Сталина, и его доклад в обязательном порядке зачитывался на собраниях во всех советских учреждениях (я помню столпотворение по этому поводу в Московской консерватории). Произошла «революция сверху», причем такая, как если бы отменялся рабовладельческий строй. То был действительно гигантский шаг к гражданскому обществу и соответствующему мышлению. По словам российского композитора этого поколения Бориса Тищенко, «все "шестидесятники" выросли на дуновении свободы». В музыкальной сфере вскоре произошло еще одно чудо: в 1958-м практически состоялась отмена Постановления ЦК

61

1948 года о формализме в музыке. Конечно, вслед за «оттепелью» наступили и «заморозки», но поколение уже успело за это время расцвести.

Однако есть здесь, на мой взгляд, и еще один момент чрезвычайной важности. Начнем с того, что не может не поражать: укажем на контраст отечественного «шестидесятничества» и того же поколения в Германии.

Германия (вместе с Австрией) для музыканта — земля обетованная, взрастившая таких гигантов, как Иоганн Себастьян Бах и Людвиг ван Бетховен. В течение двухсот лет Россия прочнейшим образом была связана с этой культурой, ориентировалась на нее как на образец: Глинка, основоположник русской классики, обучался у немецкого теоретика Зигфрида Дена, Чайковский читал и переводил немецкие учебники, а труды философов музыки XX века Адорно, Эггебрехта, Дальхауза считаются непревзойденными до сих пор. И, видимо, не случайно в начале девяностых годов, при сломе жизни в бывшем СССР, именно в Германии оказались Шнитке, Губайдулина и Щедрин. И тем не менее в современной немецкой музыке об аналогичном уровне творчества говорить не приходится. В чем тут дело?

Исторический факт неизмеримой важности — поражение Германии во Второй мировой войне. Гитлер не только уничтожил собственную культуру, но и поселил в соотечественниках огромное чувство вины за свои злодеяния, что не могло не подрывать творческий дух людей искусства в этой стране.

Ситуация же в СССР была диаметрально противоположной. Порыв, который заставил отцов «шестидесятников», не щадя себя, рваться добровольцами на военный фронт, не покинул и их детей. И они повели поистине священную, со своими жертвами и потерями, войну за культуру, они создали свое *движение сопротивления*, и их подвиг также увенчался победой. На мой взгляд, без этого геополитического факта не могут быть верно поняты внутренние духовные силы данного поколения.

Побудительные мотивы творчества, и именно крупного, значимого, — вообще диалектичны. Диалектический парадокс в сильнейшей мере присущ как раз русской культуре. На таком ее высоком взлете, как искусство XIX века, видно, сколь сильны в ней были темы

62

протеста и противленчества, а затем и противления этим протестам. Напряжение в жизненной реальности становилось напряжением в художественной культуре. Существует справедливая мысль: «Великая русская литература — родная сестра великих русских несчастий». Безусловно, Россия — многострадальная страна. Но насколько она многострадальнее других, вряд ли можно сказать с какой-либо точностью. Однако ее неотъемлемым свойством является то, что в искусстве она всегда давала страстный отклик на самые большие проблемы действительности и тем укрупняла и саму действительность, и представляющих ее людей. Чехов устами врача Дорна (в «Чайке») говорит: «...художественное произведение непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль. Только то прекрасно, что серьезно... Изображайте только важное и вечное».

О сопряжении масштабов людских несчастий с масштабом литературы напряженно размышлял и Шнитке: «Конечно, кощунственно так говорить, но "Реквием" Ахматовой не был бы таким сильным, если ее сын не был бы осужден». Это неожиданно подтвердила и обратная ситуация в России конца XX века. Когда наступила горбачевская перестройка и писатели сами пошли во власть, чтобы реализовать свои общественные идеи на практике, литература осталась словно не у дел: перестал действовать ее традиционный рычаг — колоссальное сопротивление превосходящей силе.

Диалектика отрицания/утверждения и вообще является едва ли не важнейшим двигателем в искусстве (во всяком случае, XX века). Один из ближайших друзей Альфреда Шнитке — Гия Канчели — признавался: «В искусстве надо что-то очень сильно ненавидеть ... конечно, если очень сильно любишь». И Шнитке в одном из диалогов (пусть более позднего времени) о побудительных мотивах творчества подчеркнул роль протеста: «...одним из побудительных мотивов может стать протест против насилия, против тех личных или общественных ситуаций, которые представляются унижительными, оскорбительными, разрушающими структуру личности» (в беседе с Н. Самвеляном, 1989).

Через все творчество Шнитке прошел длинный ряд всевозможных противлений: от противления взрыву атомной бомбы до против-

63

ления разнузданному произволу одной личности или догмату какой-либо композиторской техники. Не менее острая борьба происходила и в его внутреннем мире: «музыка рождается из конфликта, из ощущения несовершенства, недовольства собой, желания исправиться и очиститься...» Позднее, когда он принял крещение, то много каялся своему духовнику. «Ошибка движет человеческой жизнью», — иногда рассуждал композитор, признавая дуализм добра и зла: какая-то доля зла, по его мнению, совершенно неизбежна, чтобы мир вообще существовал.

Можно утверждать, что Альфред Шнитке был органическим «шестидесятником», стоявшим в самом центре творческого движения (хотя он этого никогда не декларировал). В шестидесятые годы произошло становление его собственного музыкального стиля, который не спутаешь ни с каким другим, выработался особый музыкальный метод, получивший им же найденное название «полистилистика», свободное владение современной композиторской техникой увенчалось своего рода освобождением от нее. В этот период определился его магистральный путь: сочинение серьезнейших и протяженных инструментальных произведений, продолжающих линию выдающихся симфонистов — Малера и Шостаковича. Другим важным направлением деятельности композитора стало создание музыки для фильмов, в результате чего критики смогли говорить об «этапе Шнитке в кино». Единственный раз он занялся и техническим экспериментом — освоением электронной музыки. Началась также его педагогическая (продлившаяся одиннадцать лет) работа в Московской консерватории, в связи с чем была написана целая серия талантливых музыковедческих статей. Кроме того, Шнитке активнейшим образом участвовал в деятельности Союза композиторов. Было «прорублено» и «окно в Европу»: несколько произведений прозвучало за границей, правда самому автору дали возможность присутствовать при этом только один раз — в Варшаве. Наконец, как мы помним, в шестидесятые годы он женился на Ирине Катаевой и у них родился сын Андрей.

Масштаб композиторской личности Шнитке в шестидесятые годы уже ясно обозначился. Но увидеть в нем будущего отечественного классика смогли тогда очень немногие.

64

Советская жизнь того времени была такова, что даже крепкая закваска Шнитке-«шестидесятника» не могла защитить от тягостного пресса эпохи. В 1963 году состоялась скандально знаменитая встреча Хрущева с творческой интеллигенцией. Звучали гневные речи о предательстве писателями коммунистической партии, был публично осужден поэт Евтушенко. (Примечательно, что сидевший в зале Шостакович, чтобы не аплодировать, якобы записывал — усиленно чертил каракули.) А в августе 1968-го были введены войска СССР и других соцстран в Чехословакию, и небольшая группа смельчаков вышла с плакатами протеста на Красную площадь: «За вашу и нашу свободу». Моральный авторитет государства был значительно подорван, и стала очевидной активизация в стране диссидентства.

Для Шнитке, впрочем, разочарование в прежних гражданских идеалах наступило несколько раньше — постепенно он отворачивался от политических тем. По его словам, до 1960—1961 годов в нем еще действовала инерция детства, воспитания, школы, существовало доверие политическому гуманизму; возможность соединения искусства с прогрессивной политикой не казалась абсурдной. Примерами выступали весьма популярные тогда Курт Вайль (автор политизированной, улично-митинговой «Трехгрошовой оперы») и Бертольд Брехт. (Названная опера Вайля ставилась в Москве, книги Брехта печатались огромными тиражами.)

И тем не менее уже оратория Шнитке «Нагасаки», будучи в каком-то смысле политически прогрессивной, заключала в себе поворот в неверие и пессимизм. А пиком этого настроения должен был стать задуманный композитором «Апокалипсис» — тот самый, по «произведению» Адриана Леверкюна, — для которого он начал собирать материалы («Но, слава богу, не сочинил», — говорил впоследствии). Такое направление мышления было своего рода протестом против официальной идеологии. Ведь от всех советских художников требовали неременного оптимизма концепций, и попытки уклонения осуждались как ложные. У молодых авторов оставался поэтому один путь — доказывать существование в мире подлинных трагедий на неоспоримых примерах. По Шнитке,

65

«все политические темы были реабилитацией наших интересов к Апокалипсису, в противовес тенденции к "ложной трагедийности", о которой говорил Кабалевский; надо было дать оправдание трагедийности в социальном плане».

Последними моментами «притворства», по Шнитке, стали уже упоминавшиеся опера «Одиннадцатая заповедь» и симфоническая «Поэма о космосе».

Говоря о компромиссах, делавшихся ради брезжущей возможности исполнения, постановки (в Большом театре! в театре имени Станиславского и Немировича-Данченко!), наш автор констатировал:

«Возникавшие уступки привели к вполне заслуженному мною наказанию, так как все это исполнено, конечно, не было... В целом, этот коротенький "роман" с Союзом композиторов длился примерно года два, а скорее всего, год с небольшим. Это объясняется тем, что заказанная симфоническая "Поэма о космосе" не удовлетворила заказчика, а я попал в "черный список" и на съезде композиторов был назван в нем» (52, с. 17).

Позднее Шнитке оба произведения — и оперу, и поэму — вычеркнул из основного списка своих работ.

«Вторая консерватория»

В композиторском развитии Шнитке постепенно назревал крутой поворот к тому, что можно было бы назвать «вторым профессиональным образованием». Через это прошли и его коллеги-ровесники — Денисов, Губайдулина, Каретников. Дело в том, что какой бы крепкой и основательной ни была школа сочинения, полученная в советском музыкальном вузе, даже в самой Московской консерватории, она не могла удовлетворить молодых новаторов, идущих в неведомое. И причина заключалась не столько в традиционной дилемме отцов и детей, сколько в «железном занавесе», которым отечественные музыканты были отгорожены от мира музыкальной современности.

В 1963 году в СССР приехал Луиджи Ноно, один из главных западных композиторов-авангардистов, связанный родственными узами с самим Арнольдом Шёнбергом (был женат на его дочери), однако состоявший членом *итальянской компартии* и по этой причине допущенный в заповедную советскую зону. Как человек огромного общественного темперамента, он готов был отстаивать свою эстетическую платформу, спорить, сражаться за идеи. Однако «композиторы в штатском» из советского партийно-музыкального руководства обошлись с ним очень аккуратно: расписали время пребывания по минутам (чтобы никто посторонний не вклинился в регламент), а когда гость начинал говорить что-то свое, не пререкались, но отвечали обтекаемо-формально. Для показа в Союзе композиторов Ноно привез также и свою музыку. Сделал персональные приглашения молодым композиторам — в частности, Денисову, Караманову, Каретникову, Шнитке, — в общении с которыми был заинтересован. Но официальное руководство из Иностранной комиссии всех их на встречу с итальянцем не пустило. И подвергшимся дискриминации членам творческого союза пришлось слушать музыку Ноно из-за двери.

Шнитке говорил:

«Встреча с Ноно — вот это "подслушивание", оставившее неизгладимое художественное впечатление,— наверное, во многом оказалась решающим моментом для моего окончательного поворота на путь "левых заскоков" с компромиссного пути. Именно тогда я понял бесповоротно, что мне нужно учиться» (52, с. 18).

Альфреду все же удалось показать зятю Шёнберга свои сочинения — ораторию «Нагасаки» и оперу «Одиннадцатая заповедь». И показ оказался вовсе не в пользу молодого композитора: гостю не понравились многочисленные фортиссимо в «Нагасаки», а демонстрацию ему компромиссной оперы сам Шнитке назвал «самоубийственной».

Мало того, Ноно поинтересовался, какое количество партитур Веберна успел проштудировать коллега. Здесь скажем, что Антон Веберн, австрийский композитор первой половины XX века, был самым радикальным новатором столетия, почти совсем не понятым своим временем. Его, по существу, открыло следующее

67

поколение,— поколение послевоенного авангарда, где в первом ряду стоял и Луиджи Ноно. Молодой итальянец тогда сам работал над своим «вторым профессиональным образованием», в течение шести лет кропотливейшим образом изучая партитуры Веберна. На вопрос Ноно Альфред Шнитке был вынужден ответить, что не анализировал *ни одного* сочинения этого мастера. 29-летнему советскому эрудиту открылась бездна его неведения.

Ноно же, со своей стороны, и дальше не оставлял вниманием новых знакомых из Советского Союза, присылая объемистые посылки с партитурами современных композиторов. Видимо, по его совету так же поступил и самый «страшный» авангардист — радикальнейший немецкий композитор Карлхайнц Штокхаузен, отправивший в «советскую империю» пленки с музыкальными записями и свою теоретическую книгу «Тексты по электронной и инструментальной музыке».

Еще одним человеком, который подталкивал Шнитке и все свое окружение к методичному изучению современной музыки, был Эдисон Денисов. Он был старше Альфреда на пять лет и отличался необыкновенной активностью. Первым из сотоварищей он смог побывать на музыкальном фестивале в Чехословакии и посетить «Варшавскую осень», откуда привез массу совершенно неизвестных на родине материалов — нот, записей, буклетов, книг. Изучение их показало, что настойчивые утверждения советской пропаганды о культуре «загнивающего Запада» были целенаправленным обманом.

Эдисон Денисов прилагал колоссальные усилия, помогая сверстникам избежать трясины советского провинциализма. Всем своим творчеством он пропагандировал левые вкусы в музыке, анализируя сочинения важнейших авторов XX века, старался делать соответствующие публикации. Несомненный «лидер советского авангарда», вопреки запретам он заводил личные знакомства с иностранными композиторами, пробивался к исполнениям и публикациям за рубежом. Союз композиторов пытался изгнать его из своих рядов, а из Московской консерватории он был и в самом деле однажды уволен (без юридических причин), но вскоре восстановлен. Денисова вместе со Шнитке вызывали в партбю-

68

ро консерватории, чтобы выругать за упоминание их имен в одной иностранной книге по музыке. Появление же Денисова, с его передовыми интересами, за границей, наоборот, завоевывало симпатию и доверие иностранных коллег к Советскому Союзу. На «Варшавской осени», например, слово «Денисов» было своеобразным паролем и сразу же вызывало расположение собеседника. «Белая ворона» реально была «белым голубем» — посланцем доброй воли, чего никак не могли осмыслить чиновники на родине. Денисова, лидера композиторской оппозиции, Ф. Гершкович броско назвал «антисекретарем антисоюза (антисоветских) композиторов».

Альфред следующим образом вспоминал об Эдисоне: «Благодаря ему мы все получили большую возможность непосредственного контакта с зарубежной музыкой. Он первый показал нам дорогу к западным издательствам. У него в доме постоянно происходили встречи с интереснейшими музыкантами: Ноно, Булез, Шпигельман» (52, с. 22).

Однако слишком сильное приближение к чужой орбите отклоняет твою собственную траекторию, и Шнитке стал это все больше чувствовать.

«Вместе с тем стали обнаруживаться и неприятные последствия этих контактов с Эдисоном Денисовым, особенно неприятные для меня. Я превратился в "и" при Денисове. Был момент, когда нас даже отождествляли как неразлучный и взаимодополняющий дуэт. И было время, когда я стал чем-то вроде "серого кардинала" при нем, то есть человеком, который сам по себе не тянет, но при ком-то может цвести и развиваться» (52, с. 22).

Наступившее в середине шестидесятых годов обретение Шнитке-композитором самого себя произошло как раз вместе с отходом от тогдашних вкусов Денисова.

Как человека, весьма повлиявшего на него и все его окружение, Шнитке упоминает также цитировавшегося чуть выше Филипа Моисеевича Гершковича. Уехавший когда-то из Австрии, он вел совершенно нестандартный, частный образ жизни, нигде не работал, никому не подчинялся, был свободен по части выражений и, удивительное дело, избежал внимания репрессивной советской

69

машины... Трудно было поверить, но в свое время он *учился у Веберна!*.. Конечно, к нему тянулись все молодые, нестандартно мыслящие. И если в любом творческом человеке, выросшем в советских условиях, сидел неусыпный страж, предостерегавший от формализма, то Гершкович был именно ходячей формой и исповедовал ту тезу, что форма — сущность музыки. Но больше всего он восхищал блестящими, даже опасными афоризмами, будучи кем-то вроде Аркадия Райкина в композиторской среде: «Вы пишете очень хорошую плохую музыку» (частая реакция на творчество молодых советских авторов); «В Вагнере нет длиннот, в нас есть краткости»; «Демагогическая fuga» и так далее. Естественно, Шнитке не мог остаться равнодушным к столь неординарной личности. А тот, с позиции формы в модернистском ее понимании, не упускал случая ущипнуть любого молодого автора, в том числе и Альфреда, за какие-нибудь «изъяны» в сочинительской манере.

«Гершкович влиял на всех как своеобразный душ профилактория,— говорил Альфред. — Общась с ним и подвергаясь язвительным нападкам с его стороны, я неоднократно получал "удар хлыстом", заставлявший меня не слишком засиживаться на том или ином техническом приеме» (52, с. 19).

«Вторая консерватория» Шнитке включала как изучение новейшей музыки, так и теоретических трудов о ней. Овладение новой техникой помогало дистанцироваться от огромного груза традиционных привычек. «Казалось, что у тебя появились крылья, что можешь оторваться от земли и лететь» — так говорил об этом феномене литовский коллега Шнитке Витаутас Баркаускас. В стремительном марш-броске осваивались сочинения австрийцев и немцев Шёнберга, Берга, Веберна, Орфа, Циммермана, Штокхаузена, французов Мессиаана, Булеза, Пьера Шеффера, Анри, итальянцев Ноно и Берно, венгров Бартока и Лигети, поляков Лютославского, Пендерецкого, Бэрда, Гурецкого, бельгийца Пуссера, грека из Парижа Ксенакиса, американцев Вареза, Айвза, Кейджа и менее известных авторов.

А вот и перечень некоторых теоретических работ, проштудированных Шнитке на разных языках, кроме, естественно, русского; Э. Лендваи «Введение в мир формы и гармонии Бартока», Э. Кшенек «Учение о двенадцатитоновом контрапункте», К. Штокхаузен

70

«Тексты по электронной и инструментальной музыке» и «Тексты к собственным произведениям», Х. Аймерт «Основы музыкальной серийной техники» и «Учебник двенадцатитоновой техники», П. Шеффер «Исследование по конкретной музыке» и «Трактат о музыкальных объектах», Д. Лигети «Производное и автоматическое в Структурах I-а Пьера Булеза» и «Преобразования музыкальной формы», Е. Сальменхаара «Музыкальный материал и его трактовка в произведениях Дьердя Лигети "Явления", "Атмосферы", "Приключения" и "Реквием"», сборники «Die Rheihe», книга О. Нордвала и т. д.

Позже Шнитке говорил, что композитору знать слишком много чужой музыки — вредно, она может его подавить. Однако знать слишком мало — самоубийственно. Как же он сам справился с эдакой снежной лавиной незнакомой музыки и теории?

Разумеется, он не мог принять весь массив целиком. Войдя в его «плотные слои», делал тот строгий, пристрастный и страстный отбор, который одновременно выковывал, как бронзовую скульптуру, фигуру нового, настоящего Шнитке

Из «троицы» нововенской школы больше всех был расположен к «сыну», Альбану Бергу, с его позднеромантической «отравленной» лирикой и острым трагическим гротеском. Астрального Антона Веберна высочайше ценил, но ощущал слишком неземным и любил называть «святым духом». Наиболее же противоречивым было отношение Шнитке к Арнольду Шёнбергу, «отцу». Он смотрел на него как на композитора избраннического ряда, но не мог не чувствовать жесткости рационализма большей части его произведений.

Когда я попросила Альфреда написать несколько строчек для книги о Веберне, он сочинил такое вдохновенное «стихотворение в прозе», что его хочется привести здесь полностью.

«Духовная сила его музыки огромна. Конечно, очевидно небывалое совершенство самой ткани этой музыки — оно превращает технологический анализ в неисчерпаемое наслаждение. Но совершенная и прекрасная плоть его музыки исчезающе нематериальна. Между редкими звучащими точками протянулись в паузах целые миры многозначных интонационных связей — иллюзорная музыка пауз, имеющая свою изменчивую ткань, то густую, то прозрачную.

71

Поэтому и магнетическое поле его огромно. Несколько разрозненных звуков двух-трех инструментов в течение полуминуты дают нам переживание вечности. Свободный от законов времени и пространства, невидимый бог пронесся между нами, наполнив атмосферу грозным зарядом и оставив в земной пыли лишь редкие точки своих прикосновений» (30, с. 120).

Шнитке принял участие в издании на русском языке лекций Веберна «Путь к новой музыке» и его писем (М., 1975). Переводчиком был его брат Виктор Шнитке, а он сам (вместе с М. Друскиным) выступил в качестве составителя и редактора перевода.

Карла Орфа (которого Стравинский едко назвал *неонеандертальцем*), с его нашумевшей сценической кантатой «Carmina Burana», Шнитке знал хорошо, но если где-то в музыке своего Реквиема обнаруживал свою с ним связь, то несколько ее стеснялся. Неведомую вселенную раскрыли перед ним французские эксперименты Пьера Шеффера и Пьера Анри — пришедшая из мира чистой техники музыка электронная и основанная на звучаниях немзыкального быта музыка «конкретная».

Зато знаменитый тогда и ныне Пьер Булез стал яблоком раздора между Шнитке и Денисовым. Эдисон Васильевич изысканно-конструктивистский, чисто французский стиль Булеза воспринимал едва ли не как главный, *миссионерский* путь современного композитора. Считал честью быть с ним знакомым, посвящал ему свою музыку. Именно Булез создал произведение, обозначившее крайнюю точку в движении европейского авангарда, дальше которой музыка уже не пошла, — «Структуры I» для двух фортепиано, с полным конструктивистским предварительным расчетом и устранением всяких человеческих эмоций. О музыке подобного плана в Варшаве гуляла шутка: такой-то композитор *безбулезненно скончался*. Альфред Гарриевич самым скрупулезным образом, с карандашом в руке, вдоль и поперек изучил эту конструкцию и пришел к бесповоротному выводу: ни эстетика «Структур», ни путь Булеза для него неприемлемы.

В своем движении Шнитке учитывал достижения не только композиторов Германии и Франции, но и Венгрии. Музыка Белы Бартока (уже тогда классика) чрезвычайно импонировала ему чисто музыкально и дала ценнейшие эстетические идеи для собственных

72

замыслов. Современник же Дьёрдь Лигети совершенно ошеломил своим открытием — оркестровыми «Атмосферами», поразившими фантастическим сплетением паутинно-тонких звуковых линий в объемный, но воздушно-легкий слой. Шнитке видел здесь «звуковой мираж» и «мир статики с его тайной активностью». Тем не менее, несмотря на радость общения с этой захватывающе-свежей музыкой, он не чувствовал тут твердого для себя пути: «все же это — только *атмосферы*». После появления Шнитке на «Варшавской осени-67» у него завязались с Лигети и личные контакты: последний написал ему письмо, а позднее посылал партитуры и пластинки.

Тот же фестиваль «Варшавская осень», который был главным европейским композиторским форумом, ибо соединял все страны этого региона — и капиталистический Запад, и социалистический Восток, подразумевал знакомство с самыми интересными польскими коллегами — Пендерецким, Лютославским и другими.

Композитором же, который особенно сильно интересовал Шнитке в шестидесятые годы — и с музыкально-слуховой, и с конструктивно-головной точки зрения, — был самый последовательный радикал Западной Европы, немец из Кёльна Карлхайнц Штокхаузен.

Ни один композитор-новатор этого времени не прошел мимо Штокхаузена. И это естественно. Поток его открытий и экспериментов не мог не поражать: стирание грани между эстрадой и слушательским залом, создание неконцертных видов музыкальных произведений, прослушивания в электронной студии, среди аппаратуры, введение «конкретных» звучаний, преобразования в музыкальном времени и в комбинации звуковых масс, ставка в сочинении музыки то на строжайший цифровой расчет, то на полную авторскую интуицию и многое другое. С рационализмом ученого Шнитке детальнейше изучил сложнейшие партитуры и труднейшие теоретические труды Штокхаузена. В конце концов в 1970 году он сделал в Московской консерватории свой знаменательный научный доклад о нем. Анализируя числовые системы кёльнского композитора, Альфред обратил внимание также и на те эстетические достоинства музыки, которые особенно занимали его как докладчика. Говоря о подходах к рациональному методу сочинения, отметил,

73

что Штокхаузен держит под своим авторским контролем каждый момент композиции, в то время как Булез в «Структурах» его временами утрачивает, давая место случайности. Рассуждая об электронной музыке, где острием стояла проблема *живого или мертвого*, указал на введение стереофонии (также квадрофонии, октофонии) как на важнейшее открытие, которое принесло в звучащую материю живую игру музыкальным пространством и тем самым избавило ее от мертвенности одномерной звуковой дорожки. В сочинении Штокхаузена «Моменты», которое он назвал выразительнейшим произведением своего десятилетия, Шнитке отметил пеструю полинациональную стилистику, за которую авангардная пресса стала считать немецкого радикала конформистом, обратившимся к тривиальным средствам воздействия. Для Альфреда же здесь обнаружился элемент того, что подспудно вынашивал он сам. Доклад Шнитке о Штокхаузене был для него внутренне и докладом Шнитке о Шнитке.

Выступление Альфреда Гарриевича, посвященное самому сложному западному авангардисту, имело большие позитивные последствия для развития отечественной музыки. Виктор Екимовский, более молодой коллега Шнитке и чуть ли не единственный, кого можно было бы считать московским композитором-авангардистом, в своей книге «Автобиография» (1997) с восклицательным знаком упоминает этот доклад (8, с. 37). Другим его результатом стало то, что имя Штокхаузена и сейчас окружено в России ореолом почета, ему посвящено немало серьезных научных работ, а с 1991 года в Москве был даже открыт институт его имени. Впрочем, творческие натуры двух композиторов оказались невероятно различны, и в дальнейшем они кардинальным образом разошлись. Естественно, прекратилась и их переписка, имевшая место в годы общих интересов.

Прохождение Шнитке «второй консерватории» шло параллельно с его работой в «первой консерватории»: с 1961 года, после окончания аспирантуры, по 1972-й, в течение одиннадцати лет, он был педагогом Московской консерватории. Сейчас можно пытаться вообразить, какие замечательные занятия он вел по сочинению, сколько бесценных знаний передал молодым композиторам. На деле все было не так. На кафедре сочинения он не был допущен

74

вообще. Все одиннадцать лет Альфред Гарриевич преподавал только на кафедре инструментовки — чтение партитур и практическую инструментовку, в основном для студентов-музыковедов. Что касается студентов-композиторов, то лишь один, прорвавшись к нему с боем, прошел под его руководством полный курс сочинения.

Впрочем, Шнитке был прирожденным просветителем, и даже эта его скромная деятельность на педагогическом поприще обогатила отечественную культуру на десятки лет. Он не только делал композиторские правки в партитурах студентов-некомпозиторов, но и устраивал прослушивания музыки, которую комментировал, а это давало настоящую профессиональную школу. И тут уж к нему «на огонек» приходили многие — и студенты разных факультетов, включая композиторов, и педагоги консерватории. Зная неведение молодых в отношении западного авангарда, Шнитке считал своим долгом демонстрировать им все, что только удавалось достать, в том числе и эстетически ему не близкое — например, «Структуры I» Булеза для двух фортепиано, символ западного структурализма.

Среди наиболее известных его учеников-музыковедов — Евгения Чигарева (ныне доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории), немало написавшая о своем учителе. Она занималась у него в 1964—1967 годах. Показательный штрих: студентка сначала подала заявление к другому педагогу и ни за что не хотела идти к Шнитке, которого совсем не знала. Но ее уговорили.

«Когда я впервые вошла к нему в класс,— вспоминает Чигарева,— он мне не понравился: слишком красивый, ухоженный, аккуратно подстриженный и причесанный (даже "височки"!) — просто открыточный красавец. "Разве бывают такие композиторы?" — подумала я (ему было тогда 30 лет, а мне — 25). Само собой разумеется, что после первого же занятия мнение мое изменилось.

И потом я неоднократно благодарила Бога, что стала ученицей А. Г. Шнитке, с которым в общей сложности была связана более 30 лет».

На «ликбезе» в классе Шнитке Чигарева близко познакомилась с музыкой Веберна, критериев для восприятия которой у российских музыкантов тогда еще не было. Она описывает такой эпизод.

75

Слушали раннюю «Пассакалию» австрийского композитора, и даже этот его opus 1 не был достаточно понятен. «Ну как?» — спросил педагог. Студентка «с умным видом» ответила: «Надо бы посмотреть партитуру». *«Музыка пишется не для музыкантов»*, — произнес он, казалось бы, такие простые слова.

Михаил Сапонов (в дальнейшем также доктор, профессор консерватории), учившийся у Шнитке в 1970—1971 годах, рассказывает: «Он сразу располагал к себе особо одухотворенной, сосредоточенной манерой держаться и чем-то напоминал редкого пастора, действительно верящего в то, что сам говорит». Студент-музыковед наблюдал, как Альфред Гарриевич занимался по сочинению с композитором Л. Арнедо из Аргентины:

«Этот молчун приносил свои объемные партитуры, сплошь черневшие кластерами — черными прямоугольниками, треугольниками и прочими фигурами. Эта техника ("как у поляков") считалась авангардной и была в ходу у смельчаков. Я находил ее примитивной, но А. Г. вдруг начинал естественно и легко играть эту пеструю писанину, находить там тонкие возможности и давать такие остроумные советы, словно рядом в качестве ученика сидел, по крайней мере, молодой Рихард Штраус... Музыка талантливого аргентинца быстро высвобождалась от неловкостей».

Тем единственным композитором, которого в течение всех курсов консерватории, даже с одним подготовительным (в общей сложности шесть лет), обучал Шнитке, был Реджеп Аллаяров, туркмен по национальности. Он вырос в серьезного музыканта и впоследствии стал профессором, заведующим кафедрой композиции и ректором Туркменской национальной консерватории. Родился он в 1936 году. Имея за плечами только четыре года обучения музыке, поступил в Московскую консерваторию, на подготовительное отделение, как дирижер хора (1962); в 1963/64 году перешел на второй подготовительный курс — по специальности «музыкальная композиция» в класс А. Г. Шнитке.

Но для этого перехода ему пришлось проявить несгибаемое упорство. Поступить же в класс к Альфреду Гарриевичу ему посоветовал его ашхабадский педагог В. Барановский, бывший соученик Шнитке. «В начале сентября 1963 года, — рассказывает Реджеп Аллаяров, —

76

я впервые открыл дверь его класса и увидел красивого, обаятельного человека с добрым взглядом». Шнитке познакомился с показанными ему сочинениями и сказал определенно: «Вам стоит серьезно заняться композицией». В ответ на просьбу взять в ученики сразу же предупредил — у студента будет из-за этого много трудностей. Вопреки письменному заявлению Реджепа, его распределили в класс профессора В. Фере. Студент стал пропускать занятия, ему стали угрожать исключением. Наконец Аллаяров твердо сказал: не зачислите к Шнитке, уеду в свой Кара-Кум. Видимо, навстречу музыканту из Туркмении пошел ректор А. Свешников, и зачисление состоялось.

Путь, проделанный Аллаяровым, прошел и еще один молодой композитор, приехавший из другой части света, — уже упоминавшийся Леонидас Арнедо. В 1970 году он, после зачисления в класс к другому преподавателю, заявил: не переведете к Шнитке — уеду на родину. С иностранцем тоже решили не скандалить. А Альфред Гарриевич ради занятий с новым учеником-композитором продлил свое преподавание в консерватории до 1972 года. Своего главного воспитанника по композиции, Реджепа Аллаярова, Шнитке очень любил и передал ему, почти ровеснику, все знания, какие тот мог взять. При этом был очень чуток к его национальным интересам: советовал использовать гармонии народной музыки, но ни в коем случае не быть рабом этнографии. Также — не быть рабом учебных курсов гармонии и формы. Видя, насколько жаждущий знаний музыкант несведущ в отношении современной музыки, педагог и начал устраивать свои столь памятные еженедельные прослушивания. В аллаяровском списке значатся: «Этюды» П. Шеффера (электронная музыка), «Контрапункты» и

«Цикл» для одного исполнителя на ударных Штокхаузена, «Структуры I» для двух фортепиано и «Молоток без мастера» Булеза, «Явления» и «Атмосферы» Лигети, «Стратегия» Ксенакиса, «Прерванная песня» Ноно, «Мутации» Л. Берио (электронная музыка), «Плач памяти жертв Хиросимы» и «Анакласис» Пендерецкого, «Книга для оркестра» и Вторая симфония Лютославского. Образовательная программа эта была такова, что и у специалистов по авангарду голова могла пойти кругом.

77

Советы Шнитке в классе по сочинению отнюдь не ограничивались только профессионально-технической сферой. На жалобы ученика об отсутствии вдохновения говорил: «Творческому человеку самому надо создавать себе настроение». Считал, что свои идеи композитор должен черпать не только в музыке, но и в истории культуры, науке, природных явлениях. Заметил, что в сочинении первоначально найденная музыкальная мысль в большинстве случаев остается самой верной. Формирование произведения сравнивал с деревом, растущим в пространстве: вырастает из корня, поднимается над землей, стремится к небу, а ветви расходятся в разные стороны. Рассказывая о применении в оркестре тянущихся педальных звуков, сделал неожиданный вывод: «Нас всегда и везде сопровождает какая-то педаль, или фон,— например, ветер или что-то иное».

Занятный эпизод говорит о шнитковской деликатности. Как-то педагог и студент остановились у дверей лифта, чтобы подняться в класс. Альфред Гарриевич стал пропускать вперед ученика, тот — учителя. После нескольких взаимных уступок педагог махнул рукой, и оба пошли вверх по лестнице.

К концу обучения в классе Шнитке Аллаяров написал сочинения, ставшие важнейшими в его творчестве: Ораторию на стихи Рабиндраната Тагора (для солистов, хора, симфонического оркестра и чтеца) и Скрипичный концерт, или Концерт-поэму, для скрипки с оркестром, которую посвятил дорогому учителю — Альфреду Гарриевичу Шнитке. Обе большие вещи он представил в качестве дипломной работы.

Госэкзамен по сочинению в 1969 году был весьма волнителен. После исполнения Скрипичного концерта в Доме композиторов под управлением В. Дударовой обсуждение в комиссии стало сильно затягиваться — именно из-за первого дипломника Шнитке. Наконец Аллаяров был аттестован и, счастливый, обратился к учителю со словами благодарности — ему и судьбе, сведшей его с ним. Учитель же напутствовал так: а теперь постарайтесь забыть все, чему я вас учил, и прислушивайтесь к самому себе.

Встал вопрос о продолжении образования в том же классе после окончания консерватории. «Это невозможно, ассистента-стажера мне не дадут», — сказал Альфред Гарриевич. Реджеп Аллаяров прошел аспирантуру у Кара Караева в Баку.

78

Скрипичный концерт Аллаярова вскоре был исполнен на VI пленуме Союза композиторов в 1971 году, а Оратория на стихи Р. Тагора из-за ее трудности не была сыграна ни разу. Дважды композитор участвовал в фестивалях современной музыки в США — в Альбукерке. Как педагог он воспитал в Туркмении свою школу композиторов.

Стиль музыки Аллаярова весьма удивителен: он сочетает настоящую современную (западную) сложность языка с художественной логикой и «звучанием среды» искусства Востока. Сумев создать новый тип синтеза музыкальных принципов Запада и Востока, Аллаяров оказался, на мой взгляд, в незаслуженной изоляции от обоих регионов, почти непризнанным в современном культурном мире. Его творчество еще ждет своего открытия.

Сам Шнитке считал, что в целом за время преподавания он принес пользу не столько «поурочную», методическую, сколько «некую общую». Для себя же лично ценность

преподавательской деятельности видел, как ни странно, в том, что она давала возможность систематического изучения классической музыки. Послушаем, как он об этом скажет позднее: «Что касается реальных потерь, которые я претерпел после ухода от такой работы, то это значительно меньшее знакомство с классической литературой, которую я тогда смотрел вместе со студентами в огромном количестве. Вот этого я лишился и здесь ощущаю определенный вред и потерю для себя» (52, с. 23).

При этом вовсе не удивительна «нестыковка» между преподаванием и собственным творчеством. Естественно, что в те дни, когда он ходил в консерваторию, он не сочинял. И это стало наводить на мысль о приостановке преподавания — хотя бы на какое-то время.

Период прохождения «второй консерватории», вместе с работой в «первой», активизировал в Альфреде Шнитке его природный дар ученого. История музыки знает немало случаев, когда на важных и трудных ее поворотах композиторы бывали вынуждены брать на себя труд теоретиков, строя концепции развития музыкального творчества. Между прочим, Екимовский в упомянутой «Автобиографии» посчитал нужным заметить, что «самый лучший музыковед — это композитор. Булез и Штокхаузен, Денисов и Шнитке, Том Джонсон и Ливиу Данчану — нужны ли еще примеры?» (52, с. 139).

79

В течение шестидесятых и в начале семидесятых годов Шнитке написал два блока новаторских научно-теоретических работ. Один из них, умеренно-левый, был связан с его преподаванием в Московской консерватории, где он был обязан ежегодно выполнять вторую половину нагрузки в виде больших письменных текстов. Так появились его статьи об оркестре Прокофьева, Шостаковича, Стравинского. Второй блок, радикально-левый, возник в результате благого намерения группы композиторов и музыковедов создать коллективный труд по технике современной композиции, охватывающий все основные композиторские новации времени. Для этого сборника Шнитке написал не менее семи небольших статей, настолько оригинальных по авторской позиции, что ни у кого другого не было ничего подобного. Они касались творчества Шёнберга, Веберна, Ноно, Штокхаузена, Лигети, Булеза, Л. Берно, Пуссеры, Ксенакиса, Глобокара. Примечательно, что в них фигурировал и один отечественный автор — Сергей Слонимский, с его стереофоническим замыслом в условиях обыкновенного струнного квартета. Составленный сборник, неподъемный по одному лишь объему (60 печатных листов), не мог быть опубликован в СССР и по многим другим причинам. Поэтому друзья неоднократно предлагали Альфреду издать его работы отдельно. Но Шнитке занял столь характерную для него принципиальную позицию: его статьи следует публиковать только вместе со всеми остальными материалами, он не должен иметь каких-либо льгот. Далее на протяжении примерно тридцати лет эти уникальные, но фактически «бесхозные» рукописи друг у друга весьма часто выпрашивали музыковеды, используя их в диссертациях, лекциях и т. д. В итоге тексты стали не менее знамениты, чем любое музыкальное произведение их автора, и лишь в 2001/02 году А. Ивашкин решился наконец опубликовать все эти реликты в составе отдельного сборника статей Альфреда Шнитке — сначала в США, на английском языке, затем в Москве на русском.

Сказанного достаточно, чтобы убедиться в том, что Альфред Гарриевич Шнитке в течение шестидесятых сполна постиг науку о современной музыке. Прирожденный ученый, при желании он без труда мог бы получить степень доктора наук. Думаю, где-то внутри эта мысль у него была. Но он выбрал путь чистого художника, и

80

после ухода с работы в консерватории ни в бумажной тягомотине, ни в степени доктора для него не было практической необходимости.

Как же повлиял штурмом взятый Эверест знаний на собственную музыку Альфреда Шнитке? Ведь аккумулятивное огромное массива разнородной информации вполне могло размыть творческую

индивидуальность любого композитора. Сам Шнитке дает на это ответ лаконичный и исчерпывающий: *«Этап эпигонства я прошел аналитически»*. Становится до конца понятным, что значили для него все многочисленные теоретические работы, как им прочитанные, так и написанные: они избавили его от многолетнего композиторского подражания!

Но все же оставалась одна неизбежная практическая задача: он обязан был на себе испробовать совершенно головной принцип техники «сериализма», когда на основе одного ряда цифр пишется гармония, мелодия, выбираются ритмика, громкостные оттенки, артикуляционные способы исполнения и так далее. Совсем протвоестественной подобная работа для него не была: он ведь признавал за собой «точность сочинения».

Здесь композитору, как пушкинскому Сальери, потребовалось «поверить алгеброй гармонию»; правда, эксперимент занял относительно немного времени — в основном годы 1963—1964, отчасти 1965-й. Самыми строго рассчитанными стали две «Музыки» 1964 года: «Музыка» для камерного оркестра и «Музыка» для фортепиано и камерного оркестра (в первой из них использован один из расчетов Пьера Булеза в его «Структурах»). Их обрамляют еще несколько сочинений, из которых дальнейшую музыкальную жизнь обрела, пожалуй, только Первая соната для скрипки и фортепиано (1963) — думаю, благодаря выразительнейшему голосу солирующей скрипки.

В каком же стиле оказались написанными все эти «создания холодного ума»? В стиле раннего Шнитке — и ни в каком другом. И композитор ими так же горячо горел, как и иными сочинениями.

Например, «Музыку» для фортепиано и камерного оркестра он решил представить на обсуждение в Союзе композиторов — в конце 1965 года. К этому времени она была успешно сыграна в Ленинграде, причем с таким дирижером, как Геннадий Рождественский

81

(солистка — Г. Тальрозе). До того исполнялась на «Варшавской осени», после — в США и Бельгии, а в ГДР ее еще и записали.

И что же? Реакция коллег и друзей была весьма настороженной. Исключение составил только Денисов, присутствовавший на обоих ленинградских исполнениях. Он сказал: «Оба концерта шли с большим аншлагом, и слушали это сочинение удивительно хорошо. Часть людей ушла, а остальные требовали "бис", и автора вызывали много раз. Был большой успех. ... Они играли очень живо и артистично. Здесь — больше музицирования, чем философствования. И очень приятно, что этот элемент музицирования с легкостью, ясностью и изяществом был выявлен Рождественским и молодой пианисткой, которая играла с большим увлечением. ... И в Варшаве сочинение тоже имело большой успех. Это мне рассказал В. А. Цуккерман, хотя ему самому произведение не очень понравилось.... Мне казалось раньше, что в этом сочинении превалирует техническая сторона, но затем мое мнение изменилось» (22).

Но даже такой доброжелательный, хотя и взыскательный сотоварищ, как Роман Леденев, говорил, что хотел бы видеть в произведениях Шнитке присущую их автору «красоту музыкального материала», вообще больше свойств «от его дарования, склада его музыкальности», хотя в своем роде сочинение «сделано абсолютно безгрешно». Еще требовательней высказались учителя, передовые музыканты старшего поколения. Н. И. Пейко: «Самое ценное у композитора то, что он сам не может объяснить, почему он так сделал... И там, Альфред, где вы меньше рассчитываете, ваша музыка ярче, непосредственнее и сильнее по своему художественному смыслу. А здесь вы несколько зарифметизировались. Отдавая дань конструктивному блеску, с каким все сделано, думаю, что это немножко вас подсушило». Г. И. Литинский вынес почти приговор: «Пусть я буду плохим пророком, но мое убеждение заключается в том, что путь развития Альфреда Шнитке как композитора лежит не на этой магистрали. Я знаю много его сочинений, проникнутых глубочайшим умом, замечательным, здоровым, эстетически сильным внутренним убеждением. Я знаю, что эти качества Шнитке, развитые,

обогащенные им самим и самой жизнью, не лежат в ракурсе этой музыки. Из этого не следует, что не надо было браться за такое сочинение».

82

Альфред растерялся.

«Довольно трудно говорить, поняв, что сочинение встретило единодушное неодобрение... Я должен был написать такое сочинение, для себя я много в нем почерпнул. Мне досадно, что основной замысел не дошел, а он был эмоционально-динамический. ... Мне нужно отойти от этого сочинения, посмотреть на него через некоторое время, но отказываться я не буду и тогда, поскольку не следует отказываться от того, что сделано с серьезными намерениями... Мне оно по-прежнему приятно, и было приятно его слушать...»

И тут раздался еще один, доселе молчавший голос — Софии Губайдулиной: «Меня с самого начала и до конца поражала колоссальная образная изобретательность автора и то, что вот эти, самые различные образы складывались в единое стройное здание.... Бывает же в произведениях живописи: видишь живописное полотно, где большую роль играет рациональное, а получаешь от этого иррациональное впечатление. Что-то подобное со мной происходило и при слушании сочинения Шнитке» (22).

Начала складываться знаменитая «московская тройка» — Шнитке, Денисов, Губайдулина. И она вовсе не была придумкой немецкого издателя Ханса Сикорского...

А дальше в развитии Альфреда Шнитке как музыканта произошло поразительное: насколько энергично он осваивал многоярусный массив западного авангарда, настолько же решительно от него отвернулся — от его обязательной техники и эстетики. Только так и состоялось открытие Шнитке стиля Шнитке.

Композитор весьма много говорил и писал об этом — и для того, чтобы быть понятным, и ради предостережения другим.

Приведу его высказывание, в котором он с нелюбимой откровенностью осуждает применение им самых передовых для Европы и мира методов рассчитанной композиции (додекафонно-серийная и серийная техники) как профессиональную *халтуру* и личную *безответственность*.

«...Мне показалось, что с этой техникой что-то неблагополучно: претензии людей, создавших ее, достигали такого предела, что можно было подумать, будто бы ... качество будет идеальное. Я, когда сочинял эти произведения (две «Музыки». — *В. Х.*) ... написав

83

их, почувствовал некоторое неудобство ... что я написал некий новый, усложненный вид халтуры. ... Можно сидеть по десять, двенадцать часов в день за столом, тщательно подгонять друг к другу транспозиции серий, рассчитывать фактуру, тембры и все 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...» (52, с. 40-41).

Шнитке уже совершенно не устраивал *тоталитаризм* новейших авангардных методов — единых для всех. С 1965 года он стал поступать так: либо для нового сочинения находил свою собственную «конструктивную игру», либо вообще отказывался от нее в пользу свободного интонирования.

Изменение позиции сказало и на личных взаимоотношениях, в первую очередь с Денисовым. Еще до того как Альфред избавился от «конструктивного раболепия», он написал о своем соратнике Эдисоне статью, полную «технологического энтузиазма». А сам уже чувствовал происходящую внутри переоценку ценностей. Статья в печать не пошла. И, думаю, не столько из-за перемены взгляда автора, сколько потому, что работы о Денисове советские издательства отвергали «на уровне редактора». Композитор объяснился с композитором: он хотел бы уже найти менее «поддельный язык», хотя бы и

более примитивный, а в заполнении на бумаге конструктивно заготовленных клеточек видел даже «аморализм». И Денисов неожиданно признал, что его друг процентов на шестьдесят-семьдесят прав!

Размышляя о соотношении между рациональными схемами, порождаемыми человеческим разумом, и логикой живой природы, Альфред Шнитке пришел к выводу о том, что во всяких композиционных расчетах возникают ошибки. И они не случайны! Ведь расчет означает введение порядка в виде тех или иных прогрессий (прямолинейных или ломаных, хаотических), а живая природа им не соответствует.

«Во всех этих случаях,— говорит композитор,— мы делаем попытку формализовать какие-то жизненные динамические процессы, за-

84

бывая о том, что сама такая попытка в корне несостоятельна, как, скажем, попытка охватить окружающий нас мир с помощью науки или магии. По моему глубокому убеждению, желание отразить жизненные процессы, отсекая какие-то, казалось бы, ненужные подробности и оставляя некую кристаллическую структуру, неверно. Мне кажется, что основа жизни, ее "скелет", структурный закон никак не линеен, не кристаллический и не сводим к числам. Этот структурный закон не познаваем и не выразим каким-то единым языком. То же самое и с музыкой. Попытки формализовать динамические процессы, которые мы ощущаем, с помощью прогрессий и правил несостоятельны» (52, с. 21).

Приведенные суждения композитора, по существу, мысли философа XX века, резонирующие, в частности, научным выводам этого столетия о структуре неживого и живого: первое — симметрично, второе — асимметрично или диссимметрично. Встраиваются они и в непрекращающийся с древности спор между «пифагорейцами» и «гармониками»: Шнитке явно протестует против внеприродного схематизма «числовиков». Тут по-своему проявляется и его парадоксальный афоризм — об «ошибке как двигателе жизни».

Произведением-отдушиной, в котором Шнитке доверился свободному полету фантазии, стали «Три стихотворения Марины Цветаевой» для голоса с фортепиано. Он отказался в нем и от додекафонной серии, и от шаблонов тональности. Бросился в открытую экспрессию. Еще бы! Ведь он отобрал стихотворения поэтессы из числа самых экспрессивных, расположив по нарастающей: «Проста моя осанка» — «Черная, как зрачок» — «Вскрыла жилы». Извивы линии поющего и говорящего голоса он дополнил нестандартным звучанием фортепиано — на струнах рояля.

Однако было бы наивно полагать, что Шнитке с негодованием отверг *всю* новейшую авангардную технику. Нет, конкретные технические навыки остались при нем на всю жизнь. Но он решительно менял причины и следствия: образ-замысел диктует, а техника послушно подчиняется. Именно таким был его подход к одному из знаменательных в его творческой судьбе сочинений — Второму концерту для скрипки с оркестром (1966), первому собственно шнитковскому опусу.

85

Второй концерт для скрипки с оркестром

— первое произведение полностью сложившегося автора, одного из ведущих в XX веке. Это стало почему-то ясно с самого первого его прослушивания. Но что вообще в произведении искусства позволяет уверенно констатировать: *вот это — настоящее?*

Слушательские критерии бессознательно одни и те же: яркость выражения ведущих моментов музыки и логичность целого. Для российской традиции, как говорил Дюрн в «Чайке», важна еще и *большая идея*. В концерте сразу запомнилось начальное соло скрипки, говорящей страстно, убежденно, призывно зовущей за собой. Солирующий контрабас поражал непривычными гротескными возможностями — скачковыми изломами линии, резкими обрывами фраз, глумливыми трелями. Изумили неслыханные натуралистически дышащие «вздохи» массы струнных. Крепость духа являла суровая кода, решительно консолидирующая всех музыкантов оркестра. И без всяких колебаний оказалась решенной даже пресловутая «проблема финала»!

Но *настоящее* у Шнитке не возникло бы, если б внутри него не звучал мучительно голос, глубоко скрытый решительно от всех. Обратим внимание на его оценку чисто головного расчета в композиции: «уклонение от ответственности», «аморализм». Многие годы в его сознании, словно незаживающая рана, продолжала жить несправедливая история с пострадавшим Карамановым и уцелевшими остальными. Острая боль за ненаказанность искала выхода — где? Конечно же, в собственном сочинении, которое должно стать *ответственным* и *моральным!*

Еще при первом показе Второго скрипичного концерта в Союзе композиторов среди слушающих распространялся авторский комментарий: в композиции действуют солист — скрипка и антисолист — контрабас, который становится изменником, входя в конфликт с двенадцатью другими струнными инструментами. Намек на скрытый подтекст был дан, но автор тщательно конспирировал подлинный сюжет. Лишь спустя многие годы, и то с большой неохотой, композитор в беседе с музыковедом-теоретиком Дмитрием Шульгиным перевернул свою карту лицом (1976 год, опубликовано в 1993-м).

В книге Шульгина «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» скрытый сюжет расписан по тактам. Начальное соло скрипки — вступитель-

86

ная медитация, Христос в пустыне. Потом — уже связанная последовательность: собираются Христос с учениками (в какой-то момент все сходятся в музыкальный унисон), Иуда (контрабас) ведет деструктивную партию. Наступает злобное скерцо как олицетворение враждебной христианам толпы, затем — тихий эпизод тайной вечери, поцелуй Иуды в виде флажолета, пленение Христа и мучительный допрос, последний отказ Христа от ответов, приговор толпы и повешение Иуды (соло контрабаса обрывается на самой высокой ноте). Далее — моменты землетрясения, оплакивания и погребения, а в конце — воскресение Христа, с консолидацией всех голосов оркестра. Вот какой была, оказывается, *большая идея* и *большая мораль* первого зрелого сочинения Шнитке!

Как же совместились столь конкретный, словесно выраженный замысел и гармоничная, цельная музыкальная композиция? Шнитке сумел подключить к высокой идее произведения символическую игру с двенадцатитоновостью. Основа — одно и то же число: двенадцать учеников Христа и двенадцать звуков высотной серии. Далее — развитие евангельского сюжета и перипетии музыкального ряда. Но у Шнитке хорошо была продумана и прочувствована и более серьезная, глубинная связь явлений искусства и бытия. Как раз в связи со Вторым скрипичным концертом он говорил следующее:

«Я исходил из того, что литературные ситуации несут в своей форме те же конструктивные принципы, что и музыка. И они, и музыка отражают лежащую вне жанров искусства форму, некую структурную закономерность, которая может быть воплощена в жизни, в литературе, в музыке. ... И сейчас моя позиция здесь осталась неизменной. Не надо только эту модель делать программой ... чтобы не терять контроль над чисто музыкальной стройностью произведения...» (52, с. 46).

К этому времени среди немногих музыкантов, тесно общавшихся со Шнитке, все важнее становилась роль скрипача Марка Лубоцкого. Это был тот голос скрипки, который стал авторским музыкальным голосом композитора в данный период. Я как-то сказала Альфреду, что в звуке Лубоцкого много резкого, перенапряженного, не всегда приятного. «Такой звук мне и нужен!» — был ответ. Вто-

87

рой концерт был написан по просьбе Лубоцкого и ему посвящен. Скрипач получил приглашение из Финляндии приехать туда с новым сочинением — так состоялся этот заказ. Премьера прошла, соответственно, в Ювяскюля в 1966 году, под управлением венского композитора и дирижера Фридриха Церхи. В Москве же вещь удалось исполнить только в 1973-м, дирижировал Юрий Николаевский.

В 1967 году Шнитке устроил показ своего сочинения (в записи) в Союзе композиторов. Когорта друзей (в частности, Роман Леденев, впоследствии ставший профессором композиции Московской консерватории) сразу же расслышала благотворную перемену позиции автора, движение к характеру русской музыки, очертила и масштаб явления. Роман Леденев (о двух сочинениях

Шнитке): «Уж никак нельзя сравнивать их с некоторыми сочинениями западных авторов, потому что это длинное дыхание... — может быть, музыковеды объяснили бы это вообще традицией русской школы. Во всяком случае, я его всегда ощущаю в сочинениях именно наших композиторов». София Губайдулина: «Мне приятно и дорого, что в произведениях Альфреда Гарриевича проскользнуло не только новое отношение к музыке, но и новое отношение к жизни. ... Прозвучала необходимость больше стабилизироваться, в отличие от неустойчивости психологического состояния современного человека...» Эдисон Денисов: «Это сочинение глубоко национально и связано с традициями в отношении содержащейся в нем музыкальной информации» (23, с. 5—6, 23, 42). В том же году и в том же Союзе композиторов Денисов (в связи с «Диалогом» Шнитке для виолончели и ансамбля) обрисовал и творческий масштаб своего со товарища:

«Он уже сейчас законченный композитор с блестящей техникой, с яркой индивидуальностью, с огромным композиторским темпераментом, с великолепной формой. ... Это такое же совершенное сочинение, как сочинения Прокофьева и Шостаковича, это наша будущая советская классика...» (24, с. 5)

Разумеется, в ответ на столь неслыханную тираду незамедлительно последовали возмущенные, с восклицательными знаками, отповеди коллег, особенно старших, теперь уже — против всей когор-

88

ты. Доведенный до белого каления, Шнитке старался отбиться. Начав с того, что он испытывает чувство неловкости от сравнения его с классиками, сказал, что поражен и бестактностью реакции на это.

«Ни Денисов, ни Леденев, ни Губайдулина, ни Каретников никогда не позволят себе на секции ругать и перечеркивать сочинения композиторов, не близких им по стилистическим признакам. В этом смысле они более тактичны и благородны, чем многие из наших старших товарищей...» (24, с. 37—38)

Однако Денисов произнес слова, ставшие пророческими.

Прорыв к полистилистике

Шнитке уже был весь устремлен к огромной новой цели, осветившей почти всю его дальнейшую творческую жизнь, но поначалу казавшейся отчаянно рискованной. И его заслуга здесь еще ждет полной оценки. Речь идет о *полистилистике*.

Как вообще наш автор приходил к таким крупным идеям? Самый лучший ответ получим, если вспомним про его статью о музыкальном гении XX века — Святославе Рихтере (мы говорили о ней в самом начале этой книги).

Если бы Шнитке избрал движение в фарватере западного и нарождавшегося советского авангарда, он чувствовал бы себя правоверным прогрессистом, с гордо поднятой головой, преодолевающим сопротивление косности. Но это и значило бы для него «слепо ползать по поверхности». Упорно обдумывая ситуацию в современной музыке, он смог «подняться на универсальный уровень», откуда — с новой высоты — увидел совсем иной путь. Однако этот путь означал нечто весьма морально рискованное — пойти против новейших музыкальных завоеваний, против лучших устремлений ближайших товарищей...

Сделаем здесь небольшое культурологическое отступление.

Европейская музыкальная культура пятидесятых—начала шестидесятых годов XX века отличалась жестким разрывом ее на множество обособленных субкультур. Параллельно и независимо друг от друга существовали: классическое наследие разных эпох, эксперимен-

89

таторство авангардизма, джаз, поп- и рок-музыка, эстрада, европейский фольклор, культовая музыка, массовые песни, электронная и конкретная музыка, традиционная музыка внеевропейских стран и т. д. При этом авангард, предельно иссушивший себя в пуантилистическом («точечном») стиле, и раскованный до физического жеста эстрадно-джазовый стиль составили взаимоисключающие полюсы культуры.

Сходные ситуации разрывов в культуре возникали и в прошлом, и не только в музыке. Примером может быть положение со словесным языком в России первых десятилетий XIX века. Существовал язык беллетристический, разговорный, канцелярский, военный, язык богословской литературы и т. д., но не существовало единого русского языка. Это создавало множество препятствий для развития русского общества, его мышления. Писателем, который объединил все эти языки, стал Гоголь. Литературно-языковая реформа Гоголя имела громадный прогрессивный социальный смысл. А в плане художественном язык великого писателя обнаружил неисчерпаемые запасы игры составными стилистическими слоями, то есть *языковой полистилистики*.

Аналогичным образом языковой разрыв в музыкальном искусстве середины XX века нес с собой неминуемое оскудение каждой из субкультур и раздробление масс слушателей на изолированные касты, не способные понимать друг друга. Несоединимость музыкальных языков означала множественность социальных трещин.

Трещины проходили и через души творцов. Несколько раньше, в творчестве такого социально чуткого художника, как Шостакович, можно было видеть своего рода разрыв, раздвоение на создателя «серьезной музыки» — симфоний, концертов, оперы «Леди Макбет Мценского уезда» — и автора «легкой музыки» — оперетты «Москва—Черемушки», «Песни о встречном», смачных танго из балета «Золотой век». И у Шнитке в шестидесятые годы, вместе с овладением всей техникой авангарда, начался болезненный внутренний разрыв. Ведь параллельно с сочинениями авангардного стиля он начал много работать в кино. И там, как ни странно, совершенно естественно, быть может и с удовольствием, писал душещипательный романс и возвышенный хорал, бодрую молодежную песню и похоронный марш, страстное танго и салонный вальс,

90

бытовую польку и стилизованную «классическую музыку». В 1967 году он говорил:

«Я убежден, что работа в так называемых "прикладных" жанрах не менее важна, чем другие области творчества (разумеется, при добросовестном отношении к этому делу)» (42, с. 151—152).

«Гитара, цыганские песни — все это в нас есть, не надо делать вид, что нет» — вот в чем сознавался композитор (31, с. 41). От того, что приходилось писать польки, вальсы, марши, фокстроты и тут же — рядом — вычислять додекафонный порядок в серьезной партитуре, по словам Шнитке, «можно было сойти с ума». Он начал ощущать в себе некую «шизофрению». Думая о том, каким путем в едином произведении реализовать все те «музыки», которые носит в себе каждый музыкант и просто житель города: музыкальную классику, «современную музыку», джаз, разного рода песни,— он и пришел к идее их синтеза в полистилистке.

«Когда говорит радио, в то время как наверху кто-нибудь громко включает телевизор, а по соседству играют бит-музыку, так сказать, "атмосфера Айвза" становится уже привычной. И я думаю о том, что, может быть, моя задача — закрепить весь этот стилистический калейдоскоп, чтобы суметь что-то отразить из нашей действительности»,— говорил композитор (54, с. 99).

С живым художественным примером стилистического калейдоскопа — можно сказать, *живым во всех отношениях* — Альфред Шнитке лицом к лицу столкнулся в мультфильме Андрея Хржановского

«Стеклянная гармоника» (1968). Режиссер придумал идею «переливов» картин известных художников из стиля в стиль, от ренессансного до самых современных; столь живого «течения» изобразительных «текстов» нет ни в одном другом фильме. Шнитке написал к нему музыку. О его идее он говорил следующее:

«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 еще не снятым — тут Пинтуриккьо, тут Арчимбольдо, тут Сальвадор Дали,— все это рядом

91

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» (31, с. 39).

А были ли какие-то стремления к полистилистике у других композиторов — на Западе или в СССР? Кроме Б.-А. Циммермана с его оперой «Солдаты», чью постановку в 1965-м никто из представителей советского авангарда не видел, к этой мысли шел бельгиец Анри Пуссер в своем сочинении «Ваш Фауст» (1967, постановка 1969. Опять Фауст! — заметим мы). Он намеренно стал соединять разные музыкальные стили, в частности в эпизоде «скачки через века». Шнитке как раз в эти годы вел переписку с Пуссером, и о его этом опыте отечественные музыканты знали именно от Альфреда Гарриевича. Самым же главным «конкурентом» Шнитке в этой области считается итальянец Лучано Берิโอ, написавший Симфонию памяти Мартина Лютера Кинга с тотальным использованием полистилистики. Шнитке даже прямо обвиняли в использовании идеи Берิโอ в его Первой симфонии (1969—1972). И наш автор вынужден был терпеливо разъяснять:

«Что касается симфонии Берิโอ, то ее я услышал в 1969 году. ... Моя же симфония была в это время по форме готова, и ее полистилистическая смесь, следовательно, задумана до моего знакомства с симфонией Берิโอ. В 1968 году я написал "Серенаду". Она явилась одним из источников симфонии. Там есть и вся та смесь, которая наблюдается во второй части — Скерцо» (52, с. 26).

Мне Альфред тогда с горечью говорил: «Новое находим мы и находят они, но их исполняют, нас — нет, поэтому получается, что все идеи идут от них».

О приеме музыкального коллажа (сопоставление стилей с резким, шоковым эффектом) Шнитке впервые услышал от сотоварища, эстонца Арво Пярта, написавшего «Коллаж на тему ВАСН» (1964). Родион Щедрин при помощи коллажа дерзнул соединить несоединимое: додекафонию и джаз — во Втором фортепианном кон-

92

церте (1965), повергнув в изумление Союз композиторов, одинаково шарахавшийся тогда и от того, и от другого. Со словами «Хочу написать нечто неприличное — аккорд соль минор» Альфред Шнитке круто повернул против авангардного течения. И заявил об этом оглушительным, как выстрел, аккордом фортепиано, с которого началась его удивительная, до сих пор заново открываемая Вторая соната для скрипки с фортепиано (1968). В том же году последовало «неприличие» с более приемлемым, юмористическим оттенком — упомянутая «Серенада» для пяти музыкантов, где использовалось «свободомыслие» джазовой импровизации и алеаторная смесь всевозможных полечек, вальсиков, фокстротиков и т. п. (наряду с авангардной серией и сериализмом). Вершиной же становления Шнитке в шестидесятые годы стала громко на шумевшая Первая симфония, с примечательной, типично шнитковской судьбой — о чем необходим отдельный разговор.

Однако вернемся к провидческим (предвидческим) теоретическим идеям композитора. Шнитке принадлежит и сам термин «полистилистика», и разработка концепции. Для него открытость неограниченному миру музыкальных стилей стала способом широчайшего мышления в музыке — словно от первичного взрыва родилась целая вселенная. Такую широту не мог дать никакой отдельный стиль —

ни авангардный, ни неоклассический — и никакая субкультура — фольклорная, джазовая, авторская песня и т. д. Полистилистика же позволила удерживать и сохранять в современном творчестве одновременно любые исторические и социальные стили. Особенно важной была интеграция «низкого» и «высокого», «банального» и «изысканного», что вело к общей демократизации музыкального языка, предельному для серьезной музыки XX столетия удлинению радиуса ее воздействия. При этом Шнитке вполне осознавал и опасности метода: угроза эклектики, возможное снижение внеассоциативной ценности произведения, появление «музыкальной литературщины» (в чем действительно стали упрекать творчество Шнитке левые композиторы последующего поколения).

А теперь — особенно важное: сопоставим видение путей движения музыкального мира по теории Шнитке и основные культурные

93

тенденции от середины XX к началу XXI столетия. Музыкальный мир нашел свое спасение в гигантском синтезе всех его культур: «серьезной» и «легкой», «высокой» и «низкой», западной и восточной, светской и религиозной и т. д. Альфред Шнитке, слушая свой внутренний голос и слыша где-то в неведомых сферах мириады голосов мира, отчетливо чувствовал, что истинный путь современного музыкального искусства — путь к универсуму.

О значении синтеза, и именно в связи со Шнитке, решительные суждения высказал позднее пианист Василий Лобанов. В чем вообще залог «величины» крупного композитора? — задается он вопросом. По-видимому, в том, что он синтезирует то, что у других остается невыделенным, неотделенным. «И чем больше разных генеалогий "сгущается", тем больше шансов на рождение великого художника» (1996).

Сам же Шнитке, спустя годы, с еще более высокой точки, увидел следующее. Композиторы могут создавать музыку самую разнообразную, но она оказывается уже знакомой, словно рожденной до того. Шнитке вспоминает, как он пришел на представление оперы Кшиштофа Пендерецкого «Черная маска»: «...и мне показалось, что я слушал то, что уже слышал. А ведь сочинение написано всего около полутора лет назад и у нас исполнялось впервые». Когда затем познакомился с оперой Оливье Мессиана «Святой Франциск Ассизский» (произведение 1983 года), то почувствовал: «Я встретился с ним впервые, но я его знал, услышал то, что я знаю». Такое же ощущение у него всегда возникало при звучании Шуберта, такое же ощущение возникло и когда в первый раз услышал музыку Дезюальдо (итальянский композитор XVI века) и Гильома де Машо (французский композитор XIV века). Шнитке делает поразительный вывод:

«Подобные случаи убеждают меня в том, что *весь наш музыкальный мир как бы изначально существует во всех своих данностях*. Названные мной Сильвестров или Пярт не стилизуют старое. Просто происходит какое-то возвращение: становятся осознанными *не бесконечно вперед* направленные структуры, а движущиеся как бы *не в одном направлении*. Для нашего времени типично *спиралевидное развитие...*» (курсив мой.— В. Х.; 46, с. 42—43).

94

И, наконец, самая высокая, прямо-таки звездная позиция композитора заявлена одним из его ближайших друзей, кинорежиссером Элемом Климовым, который цитирует глубочайшего русского религиозного мыслителя Павла Флоренского (его рассуждения о природе искусства): *если художник не держит в себе весь мир, всю вселенную, он ошибется и в деталях...* (12). Иначе говоря, *весь мир, вся вселенная как тема* — это и порождает «весь наш музыкальный мир изначально, во всех своих данностях».

Прорыв Шнитке в судьбоносные для него шестидесятые к «вселенской» полистилистике оказался неотрывен также и от кинокомпозиторской деятельности. Чем она была для него — реализацией театрального таланта, дремавшего без применения? материальным спасением? Вернее всего — возможностью открыть в самом себе новое творческое измерение, отнюдь не чуждое безграничному океану стилевой широты. Насколько серьезно относился он к киноработе, можно судить хотя бы по незначительному случаю, о котором рассказал Элем Климов. Как-то они со Шнитке были приглашены

в венгерское посольство, где демонстрировали фильм «Спорт, спорт, спорт». Режиссер представил композитора, сказав: вы его не знаете, на концертных площадках его не играют, звучит только его музыка в кино, чего он, наверное, *стесняется*. Шнитке вскочил с места и стал горячо опровергать: он отнюдь не стесняется, работа ему очень нравится, он любит ее и т. д.

Свел Шнитке с людьми из мира кино профессор Голубев. Когда оба находились в Рузе, Евгений Кириллович представил своего бывшего аспиранта человеку из киноадминистрации. И вдруг — Альфреду позвонил Игорь Таланкин, режиссер с «Мосфильма», и предложил совместную работу. Это был 1962 год. А в 1963-м была закончена первая кинолента с музыкой Шнитке, имевшая символическое название — «Вступление». Хотя сам композитор начало своей кинодеятельности называл «продажей тела» (и не совсем без оснований), конечно тут уже складывалась эстетика его музыки в кино.

Прежде всего, отношение к темам и сюжетам. По свидетельству Григория Фрида, Альфред считал, что в тех щекотливых случаях, когда тема заказчика далека от идеала, а сам фильм или спектакль

95

малохудожественны, но с нравственной точки зрения все же приемлемы, за них браться можно (12). Зато не касался он, скажем, деревенской темы, от которой был очень далек; если же говорить о музыкальных стилях, отстранял то, в чем не чувствовал себя композитором,— бит-музыку, рок, джаз.

Шнитке сразу же уловил, что для создания хорошего кино очень важно созвучие композитора и режиссера: «Самое главное — это режиссер», с ним должно быть «какое-то сущностное совпадение».

«Го есть нужно добровольно, без ощущения тягости или какого-то подавления своего "я" заразиться тем, чего хочет режиссер... Нужно также делать и самостоятельные предложения режиссеру, понимая, как они могут отразиться не только на музыкальном строе фильма, но и на фильме в целом — повлиять на монтаж, внести изменения в задуманные режиссером линии. Особенно интересно работать с режиссерами, которые понимают, что музыка может выражать форму, определять в каком-то смысле поэтику» (48, с. 59).

Интересны суждения композитора о двух крайностях: когда режиссер — профессиональный музыкант и когда таковым не является. Первый случай — Андрон Михалков-Кончаловский. При работе над «Дядей Ваней» (1971) он точно предписывал: нужна увертюра в стиле Скрябина, ход требуется не атональный, а политональный. Это была очень жесткая узда! Обратный случай — Лариса Шепитько: «...Она никогда никаких музыкальных примеров не приводила. Она много и подробно говорила. ... У Шепитько была способность эмоционально заводить человека. ... У Ларисы было очень точное внутреннее ощущение того, что должно потом получиться» (48, с. 61). Альфреда Шнитке Лариса Шепитько обожала и однажды на встрече в Союзе композиторов вслух воскликнула: «Альфред, вы — гений!» Гений у всех на глазах покраснел.

Удачными своими работами в кино Шнитке считал и «Дневные звезды» (с Таланкиным, по книге Ольги Берггольц), и «Вызываем огонь на себя» (многосерийный телефильм Сергея Колосова). Но той картиной, которая дала ему импульс, подтолкнувший в сторону, совершенно запретную для композитора-авангардиста (а на тот момент он таковым и являлся), стали «Похождения зубного врача» Э. Климова (1965).

96

В довольно запутанном сценарии А. Володина говорилось о том, как человек утратил веру в свой талант, что обрекло его на трагедию, и затем обрел веру снова. Были задуманы две параллельные, сливающиеся линии музыки: бытовая, в духе современных «бардов», и стилизованная под барокко — Боккерини, Вивальди. Две линии — и обе совершенно вне стиля Шнитке. Воспроизвести старых мастеров было делом вполне понятным, хотя и вызывавшим чувство какой-то авторской нечестности.

«5 стилизации,— говорил композитор,— при всей ее привлекательности, есть грех какой-то внутренней недобросовестности. Не заимствуешь, сочиняешь сам, однако словно живешь на чужие проценты...» (38, с. 92).

Гораздо хуже дело обстояло с «бардами», то есть с авторской песней под гитару, прозванной «фольклором российской интеллигенции». Этой области Шнитке совершенно не знал и обратился за помощью к А. Петрову, который переписал ему на час с лишним песен Ю. Кима, Ю. Визбора, А. Якушевой, Е. Клячкина и других. Альфред сразу же выделил в совершенно чуждом для него мире фигуру Евгения Клячкина — действительно, самого нестандартного в музыкальном отношении автора.

В «Похождениях зубного врача» Шнитке стилистически продвинулся сразу на два шага — в стилизации под старую классику и в приобщении к современной бытовой песне. Режиссер увидел, что музыка Шнитке придала ленте другой масштаб. Но масштаба этого тогда больше никто не узрел, поскольку фильм в прокат не вышел: по словам Климова, «его накрыли идеологическим ведром». Стилизованную же под барокко музыку автор решил сохранить и включил законченные номера в специфическое произведение 1972 года — «Сюиту в старинном стиле» для скрипки и фортепиано, ставшую невероятно популярной.

Не был выпущен на экраны и фильм «Комиссар»: в кино для Шнитке стало происходить нечто знакомое ему по чистой музыке.

История с «Комиссаром» была такова. Этот единственный фильм Александра Аскольдова по рассказу Василия Гроссмана «В городе Бердичеве» был снят в 1967 году, доработан через девятнадцать лет, в 1986-м, и, выйдя на экраны в 1987-м, получил высо-

97

кую оценку и приобрел известность. В нем участвовали такие выдающиеся актеры, как Нонна Мордюкова в роли большевистского комиссара Клавдии Вавиловой и Ролан Быков в роли обремененного многолетней семьей еврейского жестянщика Ефима Магазанника. В ситуации смуты, когда из города уходят красные и вот-вот войдут белые, особенно рельефно проступают характеры главных героев — воинственной Клавдии, рожающей ребенка, и Ефима, ругающего неуместное «уплотнение» (Клавдию «подселили» в его дом), но помогающего непрошеной «мадам». Фильм был удостоен премии в Берлине, Нонну Мордюкову чествовали во всем мире, от Нью-Йорка до Тель-Авива, роль Ролана Быкова также стала одним из его главных творческих успехов.

Для Шнитке же «Комиссар» — не только этап стилистического роста как композитора, но и уже законченный опыт психологического обобщения, когда музыка вводит действие в контекст вечных человеческих тем. Мучившая его проблема синтеза высокого и низкого стилей остается здесь за порогом. Он отбирает скупые, простые, но максимально действенные музыкальные средства. Лейттема фильма — материнская колыбельная, пропетая теплым грудным голосом: символ вечных рождений людей на земле. Ей противостоят угрожающе-ритмичные мотивы всевозможных военных звучаний, стуков, выстрелов, символизирующих нашествия, войны, смерть. Колокола выявляют вертикаль человеческой жизни, освященной тысячелетними традициями. А в центре, в сердце картины — как тихая кульминация, — контрапункт двух колыбельных, русской и еврейской, которые сокровенно поют две матери, качая своих детей. Написанный по всем правилам музыкальной композиции, этот гармоничный разнорасовый дуэт женских голосов воплощает лучшее в человеческой душе — Веру, Надежду, Любовь.

Фильм «Комиссар» стал для Шнитке и важным примером воздействия музыкальной *формы* на целостную ткань картины. Он говорит:

«Дело в том, что зритель (я убеждался в этом), не замечая, как бы не слыша музыки, представляет, что это так сильно действует изображение. Однако "сдвинуть" музыкальную драматургию, даже

98

поменять место вступления музыки — значит переакцентировать фильм. Так, в картине "Комиссар" ... есть эпизод, когда герои ... запертые в подвале во время погрома, слышат музыку незримого заоблачного танца... Роль музыки очень велика; на содержание фильма влияет не только то, какова она, но и где стоит и что подкрепляет» (38, с. 93).

В 1968 году был создан мультфильм «Стеклянная гармоника», не только обозначивший всеми отмеченный этап в композиторской эволюции Шнитке, но и положивший начало его сотрудничеству еще с одним замечательным кинорежиссером, Андреем Хржановским. Последний стал также и близким другом композитора, поэтому скажем несколько слов о некоторых биографических моментах их знакомства и общения.

Задумав новый, неслыханно экстравагантный «мульт», Хржановский искал подходящего композитора. Случайно услышав по радио полтора—двухминутный отрезок заинтересовавшей его музыки и не зная имени ее автора, по цепочке знакомых вышел на Альфреда Шнитке, которого и ввел в круг своих друзей-художников — Юло Соостера, Юрия Соболева, Владимира Янкилевского, Ильи Кабакова и других. Этот мир был для композитора новым, и автор сложных и многотрудных партитур стал усиленно посещать домашние выставки и мастерские теперешних сотоварищей по искусству. Хржановский, кроме того, старался «угостить» Альфреда редкими иностранными фильмами. У режиссера было правило — перед началом каждой новой работы просматривать шедевры этого жанра. (Такое вдохновение лучшим опытом известно и в музыке: например, Стравинский перед сочинением любил проигрывать старых мастеров.) Так Хржановский и Шнитке вместе с женами посмотрели в «Госфильмофонде» «Андалузского пса» Буньюэля, «Завещание Орфея» Кокто, «Каникулы господина Юло» Тати и другие вещи. «В круг обсуждения входила также литература, которая была еще интересной на закате "оттепели". И здесь я смог убедиться в том, что Альфред, в отличие от многих кинематографистов, невероятно много читает», — вспоминает режиссер (32, с. 73).

Шнитке, со своей стороны, также стремился посвятить нового друга в тайны современных музыкальных знаний: демонстрировал в

99

записи Ноно, Берно, Лигети, Штокхаузена с интересными комментариями, также и свои новые опусы. При этом с педантичностью педагога объяснял, где надо ставить ударение: Лигети, а не Лигети, Курт Мазур, а не Мазур (известный дирижер). Пафос просветителя был в нем неистребим.

Идея «Стеклянной гармоники» — типичная протестно-интеллигентская: «притча о тупости, пошлости и подлости нашей жизни в том виде, в каком она организована нашей властью, о том, что противостоять этому может творческое, духовное начало — в фильме оно будет явлено в образе музыки» (Хржановский). Начав работу с художниками Соостером и Соболевым, Хржановский вдруг понял: классическая живопись может соседствовать с современной совершенно органично, и объект повествования тогда уходит также и далеко в историю. Предвидя обвинение «в очернении советской действительности», авторы расширили материал показа, а для себя сделали смысл картины более емким.

Минимальная задача, которая встала перед композитором, заключалась в передаче самого звучания стеклянной гармоники. Он никогда ее не видел и придумал некую музыку для струнных. Когда же позднее услышал-таки этот странный инструмент, сожалел о своем тогдашнем неведении. Максимальная задача заключалась в охвате огромного и невероятно пестрого изобразительного материала. Ему показалось, что в одно произведение такой хаос совершенно неместим. Тут ему и явилась счастливая идея — *полистилистики*, то есть соединения контрастных стилей в новом единстве. Шнитке продолжал упорно искать свой собственный путь в музыке. Он говорил о роли фильма:

«Как вот, "Стеклянная гармоника", помимо того что оказалась для меня интересной по своей кинематографической сути, явилась для меня еще важным средством найти выход из той кризисной ситуации, в которой я тогда находился. И выход был именно в сопоставлении элементов разного стиля, в том, из чего составлялся зрительный ряд этой картины, прежде всего» (21, с. 91).

Он еще не создал здесь «броуново движение» музыкальных стилей, а остановился на поляризации всего лишь двух начал: одно — диссонантно-хаотическая музыка, другое — стилизация как бы под

100

Баха. «И главное, вот эту концепцию — столкновение в лоб разных стилей и разных музыкальных времен — я потом многократно варьировал в своих сочинениях» (21, с. 91).

Через тему ВАСН была решена в мультфильме проблема Музыки и Музыканта — как воплощения духовного начала. Подобным же образом она «сработала» и в чисто инструментальном произведении Шнитке — Второй сонате для скрипки, где стала символом гармонично-прекрасного прошлого, противостоящего жесткости и хаосу «мира сегодня». Пригласив друга-режиссера на исполнение сонаты в Союзе композиторов, композитор предупредил: «Тебя ждет сюрприз». И вот что услышал в ней Хржановский:

«Это была та же борьба тупых дьявольских сил с гармоническим началом, и неважно было, что есть поприще этой борьбы — наш дом, наше отечество или наша душа. И та же тема, явленная в звуках баховской монограммы (ВАСН), уже неотделимая для меня от пластических образов нашего фильма, так же строго и возвышенно звучала в музыке сонаты...» (32, с. 79).

Композитор изумлял режиссера своими находками. Например, для эпизода с остановившимися часами предложил пустить пленку с конца к началу. «Получилась тягучая, бесформенная звуковая масса, которая как нельзя лучше передавала атмосферу города, где остановилось время» (32, с. 77).

И все это — до начала компоновки фильма: ведь закон мультипликационного жанра подразумевает, что в нем сначала сочиняется музыка и лишь затем выстраивается зрительный ряд. Каким же был конечный результат? Хржановский пишет:

«Вся съемочная группа буквально влюбилась в музыку Альфреда, и, как только она была записана оркестром, мы не могли обходиться без того, чтобы по нескольку раз на дню не включить магнитофон с этой записью» (32, с. 74).

На этом радость группы закончилась. Сдавать свежий фильм авторы повезли в Госкино СССР... на следующий день после вторжения советских войск в Чехословакию. Их труд был положен в долгий-долгий ящик — на целых двадцать лет. А сам Хржановский, по неуместной насмешке судьбы, получил к тому же повестку в военкомат. Шнитке решил его по-дружески достойно про-

101

водить и принес какой-то загадочный портфель: «Это — стеклянная гармоника (в портфеле были уложены бутылки разных сортов — *В. Х.*). Будешь играть на ней там, куда тебя пошлют». Хржановский же, прибыв в казарму и еще держа в голове весь рой «прекрасных образов классического искусства», мог «наслаждаться» созерцанием... гигантского портрета Ленина, занимавшего полстены.

Еще одну новую область, освоенную Альфредом Шнитке в те же шестидесятые годы, составила *электронная музыка*. В декабре 1966 года Евгений Мурзин на базе Музея имени Скрябина в Москве официально открыл Московскую экспериментальную студию электронной музыки. Он был весьма крупным физиком, и чиновники-запретители от музыки не могли до него дотянуться. Страстный поклонник Скрябина, Мурзин создал свой тип синтезатора — фотоэлектронный синтезатор звука, который и назвал «АНС» («Александр Николаевич Скрябин»). Научная цель его была весьма смелой: получить искусственным путем звучание человеческого голоса со всеми достоинствами натурального звукоизвлечения (не для музыкальных целей). Поэтому ему потребовались музыканты, обладающие самым лучшим слухом и способные заинтересоваться перспективами музыкальной электроники. Так вокруг него собралась отборная компания: композиторы Альфред Шнитке, Эдисон Денисов, София Губайдулина, Эдуард Артемьев, Станислав Крейчи (специалист и по техническим проблемам), Александр Немтин (завершал «Мистерию» Скрябина), теоретик Петр Мещанинов (разработчик новых звуковысотных систем) и другие музыканты. Эта электронная студия в те годы оставалась единственной во всем СССР.

Мурзин имел необычную точку зрения на пути развития европейской музыки. Зная о том, что триста лет тому назад взамен натурального акустического строя был установлен равномерно-темпе-

рированный, он пришел к убеждению о неправильности хода истории музыки, начиная примерно со времени И.-С. Баха. Чтобы исправить ошибку, он призывал вернуться назад, к натуральному звукоряду, и выстроить другую линию развития музыкального творчества. Мурзин был уверен, что именно смена акустического строя породила все последующие противоречия в музыкальной

102

культуре (контрасты между творческими течениями, разрыв между новациями композиторов и потребительским спросом). Он предлагал окружающим его композиторам строить свои произведения на натуральной акустической основе.

Оригинальность аппарата «АНС» заключалась в том, что вместо клавиатуры, разделенной на двенадцать равных частей, в нем использовалась большая стеклянная пластина, окрашенная в черный цвет. За ней располагался фотоэлемент, превращавший то или иное освещенное пространство на стекле в тот или иной звук. Нанесение линий разной толщины давало возможность получать различный характер тембра. Всего здесь использовались семьдесят две ступени, что делало переход от одной ступени к другой практически незаметным для человеческого слуха. Композиторов-новаторов, естественно, многое тут привлекало: работа с нетемперированной высотной шкалой, возможность тембровых модуляций, вообще иные способы формования звука. Но очевидны были и ограничения, заключавшиеся в отсутствии подлинного звукового богатства натуральных инструментов и голоса (получить тембр человеческого голоса Мурзину так и не удалось). Как говорил мне Альфред, «каким бы совершенным ни был синтезатор — все равно это консервная банка».

Освоение «АНС» потребовало много времени, частого хождения в студию. Посещал ее Шнитке в 1967—1969 годах. Работа шла не слишком продуктивно, и даже такие мощные авторы, как «московская тройка», сотворили за год—полтора всего лишь по одному произведению. Сочинение Шнитке называлось «Поток» — оно так и осталось его единственным электронным опусом (1969). «Занимался полтора года ежедневно и написал четыре минуты», — разочарованно констатировал он.

В электронной студии новым для Шнитке оказался не только технический, но и «человеческий фактор» — отрадное ощущение от работы целым коллективом. Лучше всего привести его собственный об этом рассказ.

«Довольно необычное ощущение возникло в то время, когда я начал работать в электронной студии: ранее неизвестное мне ощущение коллектива соавторов. Мы ставили разные задачи, но все болели

103

этой работой и как будто все были причастны к тому, что получалось. Я говорю не о конкретной части работы, а о том, что в студии царит непринужденное товарищеское отношение, обмен опытом. Мы все в первый раз это делаем, и постановка каких-то коллективных проблем, общих задач и общих решений мне кажется чрезвычайно плодотворной и приятной. И даже при показе ощущение иное, чем обычно, — больше болеешь за всех, чем за свое сочинение» (25, с. 29).

Какую же композиционную идею придумал Шнитке для своего электронного «Потока»? Приняв к сведению мысль Мурзина о музыке натурального строя, он всю пьесу построил на акустических свойствах всего лишь *одного звука*. Звуком этим стало самое низкое *до* с его шестьюдесятью четырьмя обертонами. Форма предстала как постепенное завоевание все более высоких обертонов и расширение звуковой вертикали вплоть до кульминации, где «фосфоресцирует» некий «сверхзвук». После этого — спад, общий абрис — прихода и ухода. Идея заполнения «акустического столба» в дальнейшем неоднократно использовалась автором в его чисто инструментальных сочинениях. А запись «Потока» была значительно позже выпущена отечественной фирмой «Мелодия».

Вершинным итогом деятельности Шнитке в шестидесятые годы стала его *Первая симфония*. Тут сошлось все: полная реализация выстраданной идеи синтеза стилей — полистилистика, опыт работы в кино, открытое исполнение, к тому же под руководством музыканта с мировым именем — Рождественского, плюралистические (по недосмотру) выступления прессы, даже отклик за границей (Польша), приобретение настоящей композиторской известности.

Создавалась Первая симфония долго — с 1969 по 1972 год. Автор никуда не торопился, выкладывался до конца, так как был абсолютно уверен, что никто вещь не исполнит. «Делай, как должно, и пусть будет, что будет» — ведь таково было убеждение плеяды «шестидесятников». И вдруг возникла эта поразительная шнитковская неслучайная случайность: именно данное сочинение по-настоящему и вовремя исполнили, даже по-настоящему отрецензировали. Словно сама судьба посторонилась и дала дорогу достойному.

104

Содержание Первой симфонии некоторыми нитями связано еще с одним фильмом, над которым композитор работал параллельно с ней; речь о последней кинокартине Михаила Ромма «И все-таки я верю» («Мир сегодня»), которую заканчивали Элем Климов и Марлен Хуциев. В фильме Ромма были запечатлены все тревоги мира тех лет: война во Вьетнаме, голод, загрязнение среды, левое студенческое движение на Западе (студенты подожгли свой университет), хиппи, наркомания, культурная революция и маоизм в Китае. И симфония Шнитке проводила *большую идею* в духе великого русского искусства, — ту, что подхватывала волнения мысли Достоевского, о которой говорил любимый Шнитке Густав Малер: «Как могу я быть счастливым, если где-то еще страдает другое существо?»

Стоял проклятый, как антиномия Канта, вопрос: мир — гармоничен или дисгармоничен? В истории русской культуры даже «сын гармонии» Пушкин отвечал на него неоднозначно: «...Любить размеренность, ответственность свойственно уму человеческому» — «Но ум не может довольствоваться только одними игрушками гармонии...» А Достоевский? «Пока еще время, спешу оградить себя, а потому от высшей гармонии совершенно отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы одного только замученного ребенка...» («Братья Карамазовы»). И сам XX век? У француза Веркора в «Гневе бессилия» герой Рено вопрошает: «...Чтобы по вечерам, как прежде, вести изысканные беседы с господами Стендалем, Бодлером, Жидом или Валери? Вести беседы, когда где-то жарят живьем женщин и ребятишек?»

Так и для «шестидесятника» Шнитке: вправе ли художник созидать гармонию искусства, когда в мире беснуется сатанинское зло? Способна ли музыка, честная перед собой, порождать *сим*фонию (со-звучие)? Велика ли ценность высокого искусства, сотворенного горсткой гениев, перед лицом поп-музицирования миллионов?

Первой симфонии Шнитке дал антиномическое название:

Eine Symphonie — keine Symphonie, или (k)eine Symphonie, а также —

Симфония — антисимфония,

антисимфония — симфония.

105

(Не могу не вспомнить: когда я, написав большую статью про Первую симфонию, положила ее перед редактором издательства «Музыка» с указанным четверным русским наименованием, тот сразу же его перечеркнул и скучно сказал: вот это — точно не пройдет.)

Шнитке со всей документальной подлинностью воссоздает силы pro et contra: гармония — антигармония, конструкция — деструкция, отрицание — контротрицание, симфония — антисимфония. А каков язык? Огромная четырехчастная Первая симфония — это самый большой разброс полистилистики во всем его творчестве. Прежде всего — соединение «высокого» и «низкого»: кроме симфонического оркестра участвуют джазовые музыканты со свободными импровизациями (на премьере это были музыканты из Московского инструментального ансамбля «Мелодия» под руководством Г. Гараняна и В. Чижика). Далее — стилизации и цитаты всех времен: героический финал Пятой симфонии Бетховена, массовые песни-марши, гавайская гитара, таперская музыка для домашних танцев, твист, фокстрот, эстрадные песенки, концерто-гроссо в стиле Вивальди или Баха, мелодические изломы авангарда, конгломерат похоронных маршей («Из-за угла», Похоронный марш Шопена,

«Смерть Озе» Грига), «Сказки венского леса», Первый концерт Чайковского, наложение четырнадцати григорианских мелодий «Sanctus», средневековая секвенция «Dies irae», «Прощальная симфония» Гайдна. Все это — в окружении зрелищной театральной игры: в начале музыканты толпой выбегают на эстраду, на ходу разыгрываясь, в конце второй части за кулисы уходят все духовики, которые возвращаются перед финалом, трагикомически играя смесь похоронной музыки, в финале весь оркестр покидает эстраду (как в «Прощальной симфонии» Гайдна), с тем чтобы снова вбежать на нее и замкнуть произведение начальным эффектом. Это возвращение по кругу предложил дирижер Рождественский, чтобы придать финалу своего рода утвердительность. Шнитке же не отказался и от своего первоначального, «прощального» замысла, с уходом музыкантов с эстрады без возврата.

Первая Шнитке — это серьезнейшая симфония с масштабной философской концепцией, какими были симфонии Бетховена, Малера и Шостаковича. Она отнюдь не экзистенциальна; наоборот, анти-экзистенциальна: в ней указан путь и поставлена точка в конце —

106

антисимфония уступает место *симфонии*. В кульминации финала как отрицание пародийного хаоса предыдущих частей прорезается мощная, императивная, непреклонно-волевая тема (причем на авангардной двенадцатизвуковой серии). Она близка ораторским провозглашениям в симфониях Шостаковича и подхватывает через века героическую патетику Бетховена. И в этом напряжении авторской воли клокочет такая же сила духа, какая была памятна со времен титанического напряжения войны. Несомненно, это музыка композитора-«шестидесятника». Но для самоощущения Шнитке — и критическая точка героической темы, ее наивысший и *последний* подъем. К такой концепции он никогда больше не возвратится.

Премьера сочинения состоялась 9 февраля 1974 года в городе Горьком (Нижний Новгород); под управлением Геннадия Рождественского выступал симфонический оркестр Горьковской филармонии.

Исполнение имело свою предысторию. Симфонию Шнитке посвятил Рождественскому. И случилось так, что он, крепко разругавшись с очередными чиновными генералами, был лишен возможности руководить оркестром в Москве, но мог работать в Горьком, где и хотел провести премьеру. Там, однако, тоже не могли решиться на столь рискованное дело, если не будет подписи из Союза композиторов — Хренникова или Щедрина. Шнитке, конечно, отправился к Щедрину, взяв с собой партитуру. Тот внимательно посмотрел ее — и хорошо о ней отозвался! В итоге Родион Щедрин подписал ходатайство сыграть произведение в городе Горьком. «Его письмо решило судьбу исполнения в Горьком и во многом все дальнейшее. Реакция на исполнение была адская, бог знает что. Но все же это состоялось — благодаря одной его подписи», — вспоминал композитор (1, с. 93).

Узнав про предстоящую премьеру симфонии Шнитке, мы, его друзья (довольно много людей), сели в поезд и отправились в Горький. Масштаб произведения и его музыкальной идеи, почти часовая продолжительность, неслыханная смесь стилей, импровизации джазистов, невиданные вбегания-выбегания оркестрантов — все произвело ошеломляющее впечатление.

Впечатление от премьеры выплеснулось далеко за пределы Горького. Прежде всего, пресса. По неммыслимому в те времена упущению

107

партийных органов одновременно вышли две противоположные рецензии. Одна, как и полагалось, ругательная. «Само сочинение убеждает только в одном — это лишь ужасающая панорама всего безобразного, чем "богат" наш век, то есть "сатанинского зла и трагической хроники". Не слышно было другой стороны — "непреклонного самоотверженного духа", "прекрасной хроники XX века" (рецензентом взяты слова из аннотации Шнитке. — *В. Х.*).... Во имя чего все "новаторство", если оно ни уму ни сердцу?!» (Блинова В. «Горьковский рабочий». 19.02.74). Другая — поддерживающая.

«Это сочинение, до дерзости современное по своим средствам выражения, по композиторской технике ... теснейшим образом связано с традицией классического симфонизма, традицией философско-лирического размышления о жизни, наиболее последовательно воплотившейся в симфониях Бетховена,

Чайковского, Малера, Шостаковича... Драматургическая стройность, ясность пропорций симфонии поистине поразительны» (Савенко С. «Ленинская смена». 28.02.74).

Друг Аркадий (Петров) ухитрился опубликовать подробный и заинтересованный репортаж «Хеппенинг в Горьком» в польском «Ruch muzyczny», представив симфонию Шнитке вниманию мирового авангарда (1974, № 8).

Даже послушный «тме начальства» академически-политизированный журнал «Советская музыка» оперативно откликнулся целой подборкой «Обсуждаем симфонию А. Шнитке», с опорой на положительные мнения И. Барсовой, Б. Гецелева, А. Курченко, М. Якубова, с развернутой дипломатичной кодой Ю. Корева (1974, № 10).

Кроме того — устные мнения, обсуждения. Внимание к сложнейшему Шнитке проявили даже... джазмены и эстрадники. Слушать горьковскую запись в Дом звукозаписи в Москве ходили толпами. Трубочник Владимир Чижик привел своего друга Льва Лещенко, исполнителя популярных песен, и оба сильно «завелись» под впечатлением услышанного.

Союз композиторов провел целых два обсуждения, и на этот раз достойные автора (26). Был оценен смысл заключенной в произведении Шнитке негативной эстетики: «...Принципы негативной эстетики приобретают какой-то смысл и находят свое выражение ... в

108

определенных творческих концепциях. ... Если сопоставить эту эстетику с привычной нам, то здесь культивируются другие ценности, и чем дальше от нуля идет сочинение влево, тем оно может представлять больший интерес» (А. Бузовкин). Не преминули подметить и обращенность к широкой аудитории: «Очень интересна здесь мысль о привлечении внимания неподготовленных слушателей. Тут есть островки знакомой музыки, бит-ритмы, связанные с пульсом ударных. Они будут приковывать внимание слушателей и являться мостом к новой музыке» (Л. Солин). Был подчеркнут глобальный кругозор симфонии: «...она хорошо слышит и видит, что происходит на земном шаре.... Весь вселенский рев и весь его хаос мог организовать только настоящий мастер» (Б. Ключнер). Самым восторженным стало восприятие Софии Губайдулиной: «Это одно из самых сильных впечатлений, которые мы — музыканты и слушатели — получили за последнее десятилетие. Это настолько масштабное сочинение, настолько сильное по мысли, что, думаю, оно стоит в ряду самых значительных произведений, которые вообще существуют в музыке». Замечу попутно, что в творчестве Губайдулиной днем с огнем не сыщешь каких-либо влияний, она всю жизнь — «кошка, которая гуляет сама по себе». Единственное и удивительное исключение — введение ею банальных песен в ее «Час души» того же 1974 года — явно по примеру Первой симфонии Шнитке.

Как зафиксировано в стенограмме, на обсуждении прозвучало и совсем уж неслыханное предложение — выдвинуть симфонию Шнитке на госпремию... (26). Но, видимо, никогда не следует обольщаться стенограммами.

Наверное, Московская консерватория — не самое захудалое место в музыкальном мире. Там тоже горячо пожелали прослушать запись симфонии Шнитке. Набился полный 21-й класс, сидели на подоконниках. А на следующее утро ректора А. Свешникова вызвали в Отдел культуры ЦК: как допустили? кто вам позволил? Тот еще вообще ничего не знал... Виновным признали занимавшегося у меня студента Игоря Гершберга, которого тут же *исключили из консерватории*. Потом, правда, восстановили.

Встал и вопрос о научной публикации. Коллеги дружно указали перстами на меня. Когда я написала большущую статью о симфонии

109

и дала на просмотр Альфреду, тот ее очень одобрил и по-человечески был рад. Принесла в сборник «Музыка и современность», который в советской действительности был аналогом немецкого авангардного журнала «Melos». Однако к этому времени героического составителя сборника Т.

Лебедеву успели отстранить, и мне отказали наотрез (в том, полном, виде статья так и осталась неопубликованной).

В конце 1975 года Первую симфонию Шнитке рискнул вставить в свою программу в Таллине дирижер Эри Клас. Вот что рассказывает об этом такой крупный исполнитель, как Гидон Кремер (он исполнял в ней партию скрипки соло). «В Эстонии иногда оказывалось возможно то, что в Москве было совершенно безнадежно. ... Репетиции шли хорошо, ожидание концерта — маленькой демонстрации свободы,— казалось, радовало не только музыкантов. О событии говорили в городе. Симфония уже года два считалась как бы полулегальным, а вернее — даже диссидентским произведением. ... Все мы подарили людям, переполнявшим зал "Эстония", симфонию Шнитке; конечно, это был всего-навсего скромный жест по сравнению с той ролью, которую это сочинение призвано сыграть в истории музыки» (13, с. 135—137).

Новая простота

Глубины тишины. Богоискательство

Колокол перемен прозвучал очень тихо. По спирали личной судьбы, творимой им самим, композитор передвинулся на противоположный виток — к тихому, внутреннему, сопряженному с прихлынувшими из глубин искусства ограниченными формами. Для меня этот поворот в творчестве Шнитке проступает через такой биографический момент. Когда я пришла к Альфреду домой в 1974 году и спросила, что сейчас он пишет,— он предложил: хочешь, сыграю новую вещь? Сел за рояль и начал играть что-то негромкое, немногозвучное — некое медленное размышление за фортепиано. В простоте перебора трезвучий под пальцами автора звучала такая глубина, что мне подумалось: будто новая «Лунная соната»! А он говорил: для него сейчас совершенно невозможно писать что-то громкое, пестрое, крупное, симфоническое, с «тяжелыми» кульминациями тутти фортиссимо — он это сполна изжил в Первой симфонии. Тянет только к камерному и тихому. Новым произведением оказался «Гимн» для виолончели и контрабаса, вошедший затем в цикл «Гимны» для ансамбля инструментов (1974—1979). Исполнение же на фортепиано было настолько впечатляющим, что эти несколько минут остались в моей памяти на всю жизнь.

Тем временем судьба нанесла ему один за другим два тяжелейших удара: в 1972 году умерла мать, а в 1975-м — отец. Шнитке очень

111

остро реагировал на все трагическое и несправедливое, и смерть матери, перевернув все его сознание, не могла не сказаться и на творчестве. Непосредственным посвящением памяти матери, Марии Иосифовны Фогель, стал Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели. Композитор сделал и его оркестровую редакцию, которую назвал «In memoriam». Из работы над Квинтетом вырос также Реквием на подлинный латинский текст. Словно сама по себе вылилась Прелюдия памяти Д. Шостаковича, высоко почитаемого им музыканта и человека (1975). Собственно тихая линия продолжилась далее в пьесах «Stille Nacht» (обработка немецкой песни для скрипки и фортепиано, 1978) и «Stille Musik» (для скрипки и виолончели, 1979).

Переворот сознания шел на протяжении работы над Квинтетом. Произведение складывалось долго, с 1972 по 1976 год, и завершал его уже человек иных духовных представлений, чем начинавший.

Как никогда раньше, Шнитке погрузился в духовно-религиозную литературу, и западную, и восточную, ища в ней ответы на главные вопросы бытия. Читал Библию, Блаженного Августина, Мейстера Экхарта, Франциска Ассизского, Блаватскую, Рамакришну, Ауробиндо и др.

Еще в середине шестидесятых годов усилился интерес Шнитке к Библии. Дело в том, что в 1965-м он прочел запрещенный в СССР роман Пастернака «Доктор Живаго» (перепечатанный на машинке — его читали либо в «самиздате», либо в «тамиздате»), и на него особенно сильное впечатление произвели стихи, введенные туда как вставная поэтическая тетрадь,— стихотворения Юрия Живаго. По-

чувствовав, что это надо петь, он задумал вокальный цикл на данные тексты и сначала написал музыку на стихотворение «Магдалина II» (в рукописи стоит более поздняя дата — 1977 год). Сделал также наброски к тексту «Дурные дни», к первому стихотворению тетради — «Гамлет» и последнему — «Гефсиманский сад». Своего намерения закончить цикл он не оставлял и в девяностые годы, можно сказать — до конца жизни. «И я, конечно, со страхом жду, что неизбежно появится кто-то, кто напишет это раньше меня. Но и это не должно заставлять меня торопиться» (1, с. 26).

Осуществилась эта мечта шестидесятых годов несколько по-иному, в созданном им в 1993 году вместе с режиссером Юрием Любимо-

112

вым музыкальным спектакле под названием «Живаго (доктор)», музыкальной притче по мотивам романа Бориса Пастернака, где многие строки из поэтической тетради были распеты в виде отдельных, законченных музыкальных номеров.

Стихи из «Доктора Живаго» Шнитке ставил несравненно выше самого романа.

«Как роман он меня не убеждает окончательно, потому что остается как бы в кругу очень наивных интеллигентских пастернаковских представлений. А стихи — совсем из другого круга.... Та простота, которой достиг Пастернак, превосходит простоту, достигнутую Анной Ахматовой. Это просто высшее, что дала русская поэзия в этом веке. Не только стихи из "Живаго", но и многие другие стихи позднего Пастернака. Но особенно — эти. Это как бы та награда, которую он получил, обратившись к этой теме. Тема сама уже содержит и путь к награде, и немедленное воздаяние» (1, с. 25).

Поистине потрясающи строфы из «Магдалины II»:

У людей пред праздником уборка.

В стороне от этой толчеи

Обмываю миром из ведерка

Я стопы пречистые твои.

Будущее вижу так подробно,

Словно ты его остановил.

Я сейчас предсказывать способна

Вещим ясновиденьем сивилл.

Брошусь на землю у ног распятыя,

Обомру и закушу уста.

Слишком многим руки для объятья

Ты раскинешь по концам креста.

Для кого на свете столько шири,
Столько муки и такая мощь?
Есть ли столько душ и жизней в мире?
Столько поселений, рек и рощ?

Но пройдут такие трое суток
И столкнут в такую пустоту,
Что за этот страшный промежуток
Я до Воскресенья дорасту.

113

А заключительный «Гефсиманский сад» Пастернака — поэтически сжатая стихотворная вариация на главы о Страстях Господних, предательском поцелуе Иуды, смерти и воскресении Иисуса. Непосредственно отсюда идет прямой путь к замыслу Второго концерта для скрипки Шнитке (1966). И хотя первое исполнение своей «Песни Магдалины» композитор отменил в самый день концерта, найдя ее уровень недостойным стихов Пастернака, все же соприкосновение с этими стихами имеет в его творчестве решающее значение. Ведь Второй скрипичный концерт, как мы говорили, — это *первый опус* зрелого, обретшего свой собственный голос композитора. И он возник, когда над ним распростерлись великие образы Священного Писания.

В семидесятые годы самой насыщенной для Шнитке стала духовная и философская литература, а беллетристика отошла в сторону. Библия перечитывалась постоянно: «она сильно действует на меня эмоционально». На текст знаменитой средневековой лауды Франциска Ассизского, основателя ордена францисканцев, проповедовавшего «святую бедность» и «духовную радость», Шнитке написал хоровое сочинение «Sonnengesang», в немецком переводе (по-русски — «Кантика брата Солнца, или Похвала творению»).

Мейстер Экхарт, основатель немецкого мистицизма (XIII—XIV века), привлекал своими известнейшими проповедями на немецком языке (публиковались также и по-русски, например, издательством «Духовное знание», 1912). Обратим внимание на умиротворяющую проповедь «О сокровеннейшей глубине». В ней мы находим ответ на мучительные вопросы столь волновавшего Шнитке Густава Малера: «Почему ты жил? почему ты страдал? неужели все это — только огромная страшная шутка?» Мейстер Экхарт: «Если бы кто-нибудь тысячу лет вопрошал жизнь: зачем ты живешь? — и она бы ему вообще отвечала, она не сказала бы ничего иного, как: я живу затем, чтобы жить. И это оттого, что жизнь живет своей собственной глубиной. Бьет из себя самой. Поэтому она живет без всякого "почему" и живет себя самое. И если бы кто-нибудь спросил правдивого человека, такого, который действует из своей собственной глубины: зачем ты делаешь свое дело? Если бы он верно отвечал, он не сказал бы ничего иного, как: я делаю, потому что делаю».

114

Хотя Шнитке по своему менталитету, складу ума был стопроцентным европейцем, в поисках мировых истин Земли он занялся серьезным чтением восточной философской литературы — учения о йоге, трудов Рамакришны, Ауробиндо и других. Читал и по-немецки, и по-русски. Г. Фрид рассказывал, что,

когда он однажды пришел в библиотеку Союза композиторов посмотреть что-то по йоге, ему ответили: на полке ничего нет, все находится на руках у Шнитке.

Йогой в то время интересовались весьма многие, кто — философией, кто — системой гимнастики. Тщательно изучив йоговские понятия «медитация», «созерцание», «экстаз», «просветление», «высшее сознание», «надсознание» (это слово он ввел в свой обиход), композитор не мог не заметить порабощающего абсолютизма этого восточного учения (отголосок чего есть даже в самом термине «йога», одно из значений которого — «запрягание», с корнем *юг*, равнозначным русскому *уго*). Ведь йога требует принесения ей всего человека — всех мыслей, чувств, побуждений и энергии, всей человеческой жизни. Все направления йоги, кроме карма-йоги, требуют полного выключения человека из жизни, хотя бы на какое-то время. Вот как учит Свами Вивекананда, ученик Шри Рамакришны: «Бхакта говорит: ... вы должны себя держать, как если бы вы были мертвы для всех мирских идей ... Не старайтесь о чем-нибудь хлопотать и из-за чего-нибудь бороться ... Его *апратикулья* — такое состояние, при котором ум не имеет решительно никаких интересов в этом мире ... Все, имеющее форму привязанности, исчезло вполне, за исключением одной всепоглощающей любви к Тому, в Ком все живет, движется и имеет бытие». И далее: «Когда эта высшая любовь водворится в сердце человека, его ум будет постоянно думать о Боге и не помнить ничего другого» (4, с. 46—47).

Тем не менее некоторые из восточных философских воззрений вполне созвучны личным представлениям Шнитке. Прочтем строки Вивекананды — о добре и зле: *«Жизнь нераздельно связана со злом, и так оно и должно быть»*. Чуть-чуть зла — это источник жизни. Незначительная доля зла, существующая в мире, крайне полезна, ибо мир погиб бы, если бы равновесие было окончательно восстановлено, потому что полное равенство равно разрушению. По мере того как мир пролагает себе путь вперед, добро и зло продвигают-

115

ся вперед совместно ... Нельзя вкушать радость без страдания и добро без зла, — именно потому нельзя, что жизнь сама по себе является *утраченным равновесием*» (5, с. 29—30). Вспомним здесь собственные мысли Шнитке об «ошибке» как источнике движения жизни. Суждения же о диалектике добра и зла весьма близки типичным европейским идеям о Фаусте и Мефистофеле. Мысль Рамакришны «Бог приходит к каждому, гармония доступна всем» — это утешающая мысль всех великих религий. А сентенция «нет книги, которая бы уже не существовала в нас самих», предвосхищает более позднее шнитковское ощущение музыки — как существующей всегда и навсегда...

Но абсолютизм йоги, конечно же, не мог быть принят человеком, целиком отдавшим себя сочинению музыки. Посвящение Богу всего себя без остатка, жертвование Богу всех помыслов, чувств, сил, энергии, времени — ведь эти постулаты совершенно исключают творчество, несовместимы с понятием художника, композитора. То же относится к любому другому виду религиозного абсолютизма, не только индийскому.

В результате всех этих штудий Шнитке определился. Если Фрейд выявил низшие ступени человеческого сознания — его «подсознание», то Ауробиндо показал высшие ступени — супраментальное «надсознание», соприкасающееся с Богом. Образовалась иерархия человеческого сознания, при которой для человека как такового наметились пути как для роста личности вверх, так и для нисхождения ее вниз. Это можно представить себе и графически — в виде двух равнобедренных треугольников, один острием вверх, другой — острием вниз. При их совмещении образуется шестиугольник.

По Шнитке, погоня за супраментальностью очень рискованна: она несет опасность переоценки своих сил, некритического отношения к самому себе и тем самым — заблуждения. На всех ярусах сознания — технологическом, теологическом, философском — нужна умеренная позиция. Искусство посвящено человеку, и художественное произведение всякий раз держит экзамен на выбор добра и зла.

«Искусство не может заменить религию, оно — как человек, со всеми его разнонаправленными стремлениями, и из него есть выходы и в высшее, и в низшее», — сформулировал Шнитке (31, с. 145).

Тем не менее внешне невидимый поворот в сознании композитора все же произошел. Он явственно прозвучал в музыке Квинтета памяти его матери, включившей новую для Шнитке концепцию. В этом произведении мы находим и речитативы отчаяния, и слезный плач струнных (с заостренными четвертитонами), и неумолимые удары на одном звуке фортепиано (удары судьбы? забивание гвоздей?), и необычный тихий стук педали фортепиано, словно удаляющиеся шаги Неведомого. И вдруг в финале в застывшей тишине возникают фразы спокойного, тихого, но незабываемого мажора. Музыка словно вступает в пределы неба; как сказал бы Экхарт, «небо чисто; ясности его ничто не омрачает; его не касается ни время, ни пространство».

К Шнитке пришло осознание неслучайности происходящего, существования сил, человеку невидимых и неведомых. Он увидел их действие, оглянувшись и на свою собственную биографию: почему состоялось исполнение «Нагасаки»? а Первой симфонии? Приходил на ум и бытовой пример, перед самыми глазами: как мой кот не понимает, почему я его выгоняю (готовлю еду), а потом зову, так и мы не понимаем происходящего и своей суетностью отталкиваем невидимое. «После смерти матери я почувствовал помощь *оттуда*», — говорил Альфред. «Помощь оттуда» — словно та тишайшая мажорная фраза в его музыке, которой начинается и которой оказывается пронизан весь финал Квинтета. *Этот финал написал уже верующий человек.*

Обретенная вера, пока еще не закреплённая какими-либо обрядами (официальное крещение произойдет через семь лет), стала невидимой защитой от жизненных невзгод. Она оказалась для Шнитке таким же спасением, как и для других композиторов-сверстников — Губайдулиной, Щедрина, Каретникова, Сидельникова... Так ведущие «советские композиторы» ограждали себя от безбожия советского государства.

А ограждаться и защищаться было от чего. Наступила эпоха Брежнева (с 1966 года он — генеральный секретарь Коммунистической партии, с 1977-го — еще и председатель Президиума Верховного Совета). Существовало все то же государство, но на смену сталинским расстрелам пришло «удушение подушками». Складывался брежневский «застой»: любое движение, шевеление, мысль, ини-

циатива — все глохло в беспросветной безнадежности. Обращаться «наверх»? А на втором этаже — еще темнее, чем на первом, на третьем — намного хуже, чем на втором, — полная чернота... Совсем рядом, в ближайшем творческом кругу, всех потрясло двойное самоубийство. Покончили с собой композитор Нектариос Чаргейшвили, видный, талантливый, подававший надежды, — и Вадим Добрынин, тихий теоретик, погруженный в себя. О Чаргейшвили Шнитке говорил: «Он был тоньше многих музыкантов, — может быть, тоньше всех музыкантов, с которыми я был знаком» (в беседе с Н. Самвеляном, 1989).

Когда познания Шнитке потребовались, чтобы советским официальным лицам не ударить в грязь лицом перед иностранцами — при проведении в СССР VII форума Международного музыкального совета при ЮНЕСКО, — его призвали сделать доклад о полистилистике в современной музыке. И таким образом он смог изложить свою знаменитую концепцию на мировом уровне (осенью 1971-го). Но когда надо было напечатать на русском языке материалы конгресса, его доклад, ужатый до двух страниц, не вывели в содержание толстого тома, будто его там и нет (см.: Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. — М., 1973).

Четкую позицию занимал Союз композиторов, действуя по принципу «держаться и не пущать». Если поступал запрос из капстраны (Финляндия, Австрия, Англия и др.), то отвечали: «Шнитке, к сожалению, болен», «Считаем поездку нецелесообразной» и т. п. Отпустили только в ГДР и Польшу.

На эту тему может быть составлен целый сборник новелл.

Например, когда в лейпцигском «Gewandhaus» захотели исполнить Первую симфонию Шнитке и получили отказ, автор музыки предложил немцам сделать такой дипломатичный ход: попросить на-

ряду с его симфонией также и какое-нибудь сочинение Андрея Эшпая. В результате Лейпциг получил только партитуру Эшпая.

А вот другая характерная история. На зарубежном фестивале один концерт решили отвести советской музыке, в связи с чем приглашения участвовать получили Шнитке, Денисов и Губайдулина. По инициативе Софии втроем пошли к Хренникову с просьбой дать согласие. Тот не отказал, но так с этим затянул, что оформить отъезд в срок было совершенно невозможно. Рассмотрение вопро-

118

са все же состоялось, но превратилось в сплошное издевательство. Присланную бумагу зачитали в неверном переводе — будто бы целый фестиваль был посвящен им троим. Зависть и ревность начальства вышли из берегов. От «виновных» потребовали, чтобы они проиграли на секретариате свои сочинения в четыре руки. А это было заведомо невыполнимо, поскольку у Губайдулиной был Квартет для духовых, у Шнитке — «Желтый звук», сценическая композиция со световыми проекторами... Кабалевский, по сути требуя от троих саморасправы, привел в пример случай с Мясковским: когда последнему предложили исполнить за рубежом его Двенадцатую симфонию, тот ответил, что произведение для него не показательно и он отказывается. Хренников же, узнав, что партитуру «Желтого звука» на Запад уже отправил ВААП (Всесоюзное агентство по охране авторских прав), устроил скандал этой организации. Приличнее всех в этой ситуации держался Арам Хачатурян.

Но есть довольно курьезная история и с участием Арама Хачатуряна. Ее приводит в своей книге «Я просто живу» Микаэл Таривердиев (года события он не указывает). «...Шла речь о том, что Альфреда Шнитке пригласил Кёльнский оркестр на исполнение его сочинения. По тем временам, для того чтобы Шнитке мог отправиться в Кёльн, требовалось решение секретариата Союза композиторов. Все выступавшие — разумеется, из числа тех, кого никогда никуда не звали,— высказывались против разрешения. Правда, среди них не было ни одного человека с именем, на которого при случае можно было бы сослаться. Шостакович отсутствовал. Обратились к Хачатуряну, который там был. И вдруг наш добрейший и всегда молчаливый на секретариатах Арам Ильич закричал во весь голос, ударив кулаком по столу: "Да неужели за сорок лет беспорочной службы Союзу композиторов я не заслужил права промолчать?". «Это трагедия хорошего и доброго человека»,— добавляет Таривердиев о Хачатуряне.

На творческих обсуждениях в Союзе композиторов Шнитке активности не ослабляет. Виктор Екимовский с благодарностью вспоминает, как в 1972 году Альфред высказался за то, чтобы его, молодого автора, совсем не обещающего быть «правильным», приняли в члены Союза, а также — его рекомендацию для работы в кино

119

(оказавшуюся безрезультатной). Значительным было выступление Шнитке в защиту Третьего фортепианного концерта Родиона Щедрина,— пожалуй, самого сложного сочинения этого мастера (опубликовано в журнале «Советская музыка», 1975, № 2). Желая поднять «союзный» рейтинг Альфреда, друзья пытались его продвинуть на весьма высокий уровень — в секретари (долго уговаривал Эшпай); но он, поразмыслив, отказался, оставшись только членом Правления.

С Хренниковым же отношения обострились до предела. На съезде композиторов в 1975 году, когда в очередной раз на пост председателя был выдвинут один Хренников, Шнитке позволил себе воздержаться — единственный из всех. Поступок был из ряда вон, он шел вразрез с установившейся *системой*. Вокруг «ослушника» мгновенно образовалась пустота. Нашелся только один человек, который подошел к нему и поздоровался за руку. Это был Борис Тищенко, талантливейший композитор из Ленинграда, преданный ученик Шостаковича. Но интересно, что вечером, на приеме композиторов в Кремлевском Дворце съездов, к Шнитке и его жене подошло немало народу с приветствиями и выражением поддержки — творческая организация все же не была сплошь однородной. Тем не менее на различных мероприятиях в самом Союзе композиторов Шнитке многие годы ходил совершенно один, к нему боялись приближаться (как к Плисецкой в Большом театре). Можно было сесть рядом и о чем-нибудь поговорить...

Невыносимым стало положение Шнитке в Московской консерватории. Помимо того что Альфреду Гарриевичу так и не предложили работать на кафедре сочинения, не уставали подстраивать какие-то ловушки. Однажды организовали «творческую дискуссию» с запланированным результатом: Шнитке и кто-то еще из композиторов должны были высказать свои взгляды на современную музыку, им на это дали бы «идеологический отпор», а стенограммы отправили куда следует. Композиторы, уже имевшие подобный опыт, от «борьбы» уклонились, и Шнитке сказал: «Есть борьба, а есть расстрел. Борьба должна происходить на сколько-нибудь равных началах». Окончательно «довели» Шнитке поручением от заведующего кафедрой инструментовки дать экспертное заключение для суда о плагиате в каком-то сочинении композитора-песенни-

120

ка, от чего по закону нельзя было отказаться. Альфред Гарриевич представил требуемое заключение, а затем — заявление об уходе из Московской консерватории. Это было в 1972 году. Формально он просил о предоставлении годовичного творческого отпуска, после чего был уволен «по собственному желанию». Возвращаться сюда собственного желания у него не возникало — по всей сумме причин. Студенты же, понимая все несоответствие музыканта такой величины, как Шнитке, месту на факультете, которое он занимал, иронически вопрошали: «Кто же теперь будет преподавать музыковедом чтение партитур?»

Когда к 125-летию Московской консерватории (1991) был выпущен красочный глянцевиый юбилейный альбом, в нем не оказалось ни имени педагога Шнитке, ни его фотографии. Впрочем, недалеко ушла и солидная шеститомная советская «Музыкальная энциклопедия». В первоначальном рабочем словнике имени Шнитке (как и имени Денисова, как и имени Губайдулиной) не значилось. Когда дело дошло до шестого тома (1982), то по единственному моему бдительному звонку фамилия Шнитке была вставлена. На что всезнайка Альфред сказал: «А французская энциклопедия начала XX века вышла без имени Равеля...»

В консерватории же по-прежнему существовали трудности для тех музыковедов, кто считал нужным заниматься Шнитке. Я еще в конце шестидесятых предложила тему по его творчеству на кафедре теории музыки. Вскинулись в ожидании поживы враги, но испугались и друзья. По уговорам последних я вынуждена была снять свою тему. И не смогла ее в дальнейшем поставить чуть ли не четверть века!

В семидесятых я решила дать тему о музыке этого композитора своему студенту-дипломнику. В 1975-м была написана работа Владимира Карминского «Проблемы полистилистики в современной музыке», с анализом музыки Шнитке. И хотя сама проблема к тому времени достаточно стабилизировалась, руководству факультета представилась верная возможность пустить кому надо кровь: за Шнитке можно было рубить без опаски. В итоге спланированной акции студента лишили диплома. Про исключение другого студента из консерватории за прослушивание Первой симфонии Шнитке я уже рассказывала.

121

Постоянные трудности испытывали и отважные исполнители музыки Альфреда Гарриевича. Казалось бы, что проблематичного в том, чтобы в концерте для скрипки Бетховена сыграть виртуозную сольную каденцию авторства Шнитке? О своих злоключениях с этой каденцией — даже не в СССР, а на Западе! — рассказал Гидон Кремер. Шнитке написал эту вещь по просьбе Лубоцкого для выступления в Кемерово и в ней по принципу полистилистики нанизал кусочки тем из концертов Бетховена, Берга, Бартока и Шостаковича. Конечно, она выходила за границы классического вкуса.

В 1977 году Кремер впервые исполнил эту каденцию в Лондоне. «Критика была в возмущении. Музыканты, которые порой еще консервативнее критиков, то негодовали, то смеялись». Далее молодому Кремеру предстояло выступить в Зальцбурге со знаменитым дирижером Клаудио Аббадо. Полетели телеграммы и телексы с целью уговорить Гидона отказаться от каденции Шнитке. Он решил не отступать. Тем более что некоторым дирижерам идея весьма нравилась. «К тому же все это было не просто современной музыкой, но и тем, что в те годы особенно привлекало,— музыкальной "акцией"». На первой же репетиции в Зальцбурге — снова громкий смех. Аббадо настаивал на замене каденции.

«Я просто заверил, что ничего другого не выучил, а в самый день концерта, наполовину в шутку, наполовину от подлинного отчаяния, сослался на Хельсинкскую декларацию прав человека: каждый солист имеет право сам выбирать каденции. Вечером ожидался скандал. Несмотря на бесповоротно принятое решение, мне становилось все беспокойнее. Исполнение тем не менее прошло на ура. Публика бушевала, и даже критика, раздираемая противоречиями, постановила, что мы с Шнитке Бетховену вреда не причинили» (13, с. 197-199).

А уж небезызвестная Первая симфония! Не только что в семидесятые, но даже в 1986 году Геннадий Рождественский был вычеркнут из списка на Государственную премию, поскольку в специальном концерте по этому поводу сыграл наряду с Прокофьевым и Шостаковичем также и Первую Шнитке.

Не следует думать, что произведения нашего автора всегда безоговорочно одобрялись и ближайшими к нему композиторами, его дру-

122

зьями. Например, помню, как после первого исполнения Квинтета Губайдулина прошептала: «Какая красота!» А у Денисова в записных книжках значится: «Стоило Альфу (Альфреду Шнитке. — *В. Х.*) написать одно плохое сочинение (Квинтет), как его сразу же стали "двигать" и поддерживать. Но он все равно очень хороший композитор» (15, с. 40).

Денисов долгое время негативно реагировал и на жизненно важную для Шнитке полистилистику, называя ее даже «обманом публики», пока... сам не написал целый ряд вещей с цитатами из чужой музыки.

На свою музыку Шнитке не мог и прокормиться. По его подсчетам, от момента окончания консерватории до 1978 года Министерство культуры и Всесоюзное радио приобрели одно-два его сочинения.

Правда, было напечатано несколько партитур, притом очень важных для автора: Второй скрипичный концерт, Вторая скрипичная соната, Квинтет. Выходила в свет и популярная музыка: Чарльстон из фильма «Похождения зубного врача», Менуэт и Гавот из «Сказа про то, как царь Петр арапа женил». Кроме того, были опубликованы четыре пьесы для детей, в тетрадке «Для самых маленьких», — «Наигрыш», «В горах», «Кукушка и дятел», «Напев». «Самым маленьким» был шестилетний сын Андрей: для него отец сочинил в 1971 году шесть небольших пьес на семь минут звучания, которые малыш сыграл в Малом зале консерватории, став первым исполнителем нового опуса.

С середины семидесятых годов Шнитке иногда выступал как пианист в составе ансамблей и оркестров: в Литовском камерном оркестре под управлением С. Сондецкиса, в Московском камерном оркестре под управлением И. Безродного. В 1977-м вместе с Гидоном Кремером, Татьяной Гринденко и оркестром Саулюса Сондецкиса совершил успешную гастрольную поездку в ФРГ и Австрию, где участвовал в исполнении своего Concerto grosso № 1 и «Tabula rasa» А. Пярта.

...Но продолжим разговор о творчестве композитора в «тихий период» семидесятых. Его размышления над сущностью разных религий были размышлениями о сути духовности. Религиозность, «тишина» и «новая простота» с удивительной естественностью сошлись в произведении, ставшем в конечном счете одним из самых

123

широко известных у Шнитке, — в его *Реквиеме*, написанном в жанре католической заупокойной мессы (1975).

Первые наброски Реквиема (для солистов, хора и ансамбля, на подлинный латинский текст) стали возникать при работе над мемориальным Квинтетом. Затем поступило предложение из Театра имени Моссовета написать музыку к спектаклю «Дон Карлос» по Шиллеру. Шнитке решил, что это будет в основном реквием на латинский текст. На мой взгляд, с шиллеровским сценическим действием он так же прямо не сочетался, как и с Квинтетом. Шнитке просто захотел написать свой реквием, и возникло

отдельное, цельное сочинение, которому, однако, не сразу нашлось место в музыкальной жизни. Образцом для него послужил величайший Реквием Моцарта. Моцарт был одним из самых любимых композиторов нашего автора, а его Реквием ценился им как Реквием номер один. Когда Альфреда Гарриевича попросили написать рецензию на исполнение Моцарта пианистом Алексеем Любимовым, он высказал там то, что относится и к сути его Реквиема: «драгоценный сплав глубины и простоты» (50, с. 64—65).

Реквием сочинился у Шнитке так легко, как если бы ему эту музыку подарили. Одна часть, *Sanctus*, просто приснилась во сне, и он проснулся с готовым звучанием. Сочинению не предшествовала никакая теоретическая подготовка, и это автора даже озадачивало. И стилистически оно поначалу казалось Альфреду не совсем «его», так что надо было самого себя еще «освоить».

Помимо моцартовского идеала, источником выразительности для Шнитке стал и текст — древнейшая сакральная латынь, действующая и своим великим смыслом, и магией звучания слов. Композитор сравнивал это с воздействием буддийской мантры — обращением к божествам. Впрочем, несмотря на весь пиетет перед избранным духовным реликтом, Шнитке внес собственные изменения в композицию традиционного цикла. Как музыкант он чувствовал, что произведение может оказаться слишком статичным, ослабленным для восприятия, если его не укрепить динамически. И он позволил себе — вопреки канону формы — перед концом ввести активную часть *Credo* («Верую»), после которой наступало окаймляющее возвращение начального *Requiem aeternam* («Вечный покой»).

124

О том, что же именно создал Альфред Шнитке своим Реквиемом, лучше всего судить по реакции на него: она была не только музыкантской, профессиональной, но человеческой. После прослушивания записи по Москве пошли взволнованные звонки по телефону: Шнитке написал потрясающий Реквием, типа Моцарта! Больше всего поражали мелодические части — тихая медитация *Requiem aeternam*, выразительная скорбь *Lacrimosa*, строгая красота приснившегося композитору *Sanctus*. Главное — здесь звучала настоящая *святость*, которую невозможно было сравнить с чем бы то ни было в окружающей современной музыке, даже и самого Шнитке. Люди без конца обращались к автору с просьбой разрешить прослушать сочинение. Мне удалось привести к нему группу педагогов с периферии, и те, под впечатлением от встречи и с музыкой, и с композитором, долго не могли отдышаться во дворе его дома, говоря: оказывается, все наоборот! никакой Шнитке не авангардист, от музыки у нас навернулись слезы, а сам он — такой мягкий и интеллигентный! Святость и слезность музыки заставляли людей врасплох. Е. Чигарева пишет:

«Помню то потрясение, которое мы — я и Виктор Петрович Бобровский — испытали, когда впервые услышали Реквием на квартире Альфреда Гарриевича. Переписав у него магнитофонную запись, мы давали ее слушать самым разным людям — друзьям, знакомым, знакомым знакомых и просто желающим (в основном это были немусыканты — художники, филологи). Впечатление было сильнейшим. Помню, как плакал литературовед Сергей Бочаров. А поэт Арсений Тарковский написал потом в письме В. П. Бобровскому, что эта музыка — "и до XVIII века, и после нас"» (33, с. 194).

Интерес к духовной музыке православного направления сказался в создании четырех Гимнов для ансамбля инструментов (1974—1979). В первом из них Шнитке использовал подлинное древнерусское песнопение «Святый Боже», в третьем — свой же стилизованный под старинное «крюковое многоголосие» хор мальчиков с колокольными звонами из кинофильма «Дневные звезды» (режиссер И. Таланкин, эпизод отпевания царевича Димитрия). Главное в Гимнах составляет тот психологический колорит, ко-

125

торый ассоциировался у Шнитке с русским храмом. Воображение композитора рисовало ему обстановку старины, когда одноголосное пение человеческих голосов, отражаемое массивными сводами и стенами церкви, обрастало таинственным гулом и становилось особым, нетемперированным многоголосием (отсюда поражающий гул литавр в первом гимне). И во всем крылась неразгаданность и скрытая мощь Древней Руси. Подобная психологическая атмосфера близка настрою фильма Андрея

Тарковского «Андрей Рублев». А для самого Шнитке она готовила музыку к будущим фильмам — «Отец Сергей» (Таланкин) и «Восхождение» (Шепитько).

Примечателен один отклик на «новую простоту» Гимнов Шнитке в немецкой прессе: «они не сведены модернистской судорогой» (1981).

Заглядывание в культуры Востока привело к созданию необычного сочинения, не имеющего в творчестве нашего автора никаких аналогий,— «Cantus perpetuus». Построенное на зашифрованных древних символах и одновременно по-восточному импровизационное (1975), сначала оно было записано в виде разноцветной «картинки», основы для импровизации, которую требовалось расшифровать со свободным выбором клавишных и ударных инструментов. Картинка представляла собой симметрию двенадцати «формул» разных религий. В ней во взаимном соответствии выступали символические фигуры и цвета: крест — красный цвет, треугольник — желтый (буддизм, христианство), скрещенные треугольники — также желтые (буддизм, иудаизм), углы (полумесяцы) — зеленые (мусульманство), свастика — коричневая (индуизм). Была еще изобретенная самим Шнитке «фигура парения» как символ йоги, синего цвета; она должна была настраивать на медитацию. Музыкальную основу составляла определенная тема, символам соответствовали и определенные аккорды. Надо сказать, что при исполнении в концерте результат получился удивительно сухой. Тогда Шнитке записал пьесу в виде обычного нотного текста. И все же решил, что замысел тут явно превалирует над его воплощением... Сердце музыканта оказалось не здесь.

126

Дар простоты

Новая простота как особый музыкальный стиль явилась без предупреждения. Близкий Шнитке скрипач Марк Лубоцкий попросил написать для него какое-нибудь произведение педагогического плана. В 1972 году композитор закончил сочинение, которое целиком составил из фрагментов киномузыки. Чтобы предупредить, что это не его собственный стиль, назвал его соответственно: Сюита в старинном стиле для скрипки и фортепиано. В трех пьесах сюиты использовал музыку из «Похождений зубного врача» («Пастораль», «Балет» и «Пантомима»), в двух пьесах — из фильма «Спорт, спорт, спорт» («Менуэт» и «Фуга»). Оба фильма делались Элемом Климовым (1965 и 1970), музыка в обоих случаях стилизовалась под XVIII век и была в этом смысле единой. «Менуэт» в кинофильме иллюстрировал отлаженные движения девочки-гимнастки, «Фуга» представляла собой основную тему этой кинокартины, проходящую там сквозным порядком и относящуюся к показу болельщиков на стадионе. При этом «Менуэт» был сочинен фактически сразу: поздно вечером позвонил Климов — по поводу гимнастики, а на следующий день музыку уже записали в студии.

Поскольку Сюита в старинном стиле представляла собой откровенную стилизацию, в которой композитор, по его словам, «влез в маску Баха», он считал неудобным ставить под ней свое имя. И поэтому, когда после ее исполнения его вызывали на эстраду, он не выходил кланяться (!). Кстати, никакого значения не придали сюите и окружающие Шнитке композиторы и музыковеды. Но совершенно иначе отреагировали музыканты-исполнители. Многие из них, навеки погруженные в свой традиционный репертуар, впервые заговорили об Альфреде Гарриевиче положительно: вот где проверяется истинный талант — непонятную додекафонию напишет кто угодно, а сочините-ка настоящую классическую музыку! Произведение пошло нарасхват. Десятки раз играл его Лубоцкий, подхватили многие другие скрипачи, ноты напечатали в Москве и в Германии, выпустили энное количество грамзаписей, в том числе с исполнением знаменитого Владимира Спивакова. Переложили для других составов: для альта с оркестром, для трубы с фортепиано... И сейчас Сюита в старинном стиле играется,

127

наверное, больше, чем любая другая вещь Шнитке. Без нее не обходится современная музыкальная жизнь.

В чем же причина такой народной любви к этому опусу Альфреда Шнитке? Только лишь в «парике» и «камзоле» Баха? А какая сюита Баха сейчас столь же востребована? Правы те исполнители-практики, которые услышали здесь именно *большой талант*. Хотя пьесы явно напоминают о XVIII веке (Шнитке лишь разбросал то там, то сям современные «кляксы»), в них так хороши, развернуты мелодии, стройны, совершенны формы, любовно воспроизведены старинные ритмоформулы, что вещь приносит слушателю чувство возвышающего благородства, свойственного музыке в течение многих веков. Голосом одного произведения говорят столетия культуры, но точного заимствования не происходит. Это — улавливание того, что непременно должно существовать.

Когда Шнитке составлял Сюиту в старинном стиле, он всего лишь старался не дать пропасть своей киномузыке. Но какой-то коллективный разум решил за него, что этой музыке надо в мире быть, что это — путь. Река музыки течет парадоксально: движется не только вверх по течению, но в не меньшей мере и вниз. Многовековой европейский девиз прогресса в искусстве — вперед и вверх — как раз во второй половине XX века потерпел крах. И осознание результатов развития авангардного течения в музыке привело к пониманию: то, что в первой половине века казалось спасением, обернулось катастрофой во второй. Как следствие, конец XX столетия, во избежание смерти музыки, стал хаотически искать золотую середину.

Осознанно и неосознанно Альфред Шнитке прокладывал дорогу к золотой середине и своей полистилистикой шестидесятых (и дальнейших) годов, и «новой простотой» семидесятых.

Но если он стал главным теоретиком полистилистики, то разработчиком идеи «новой простоты» вовсе не был. Сам термин — *«neue Einfachheit»* — прозвучал весьма далеко от Шнитке: на Кёльнском радио в 1977 году, когда Вольфганг Беккер проводил там серию музыкальных передач и представлял культуры разных народов мира — француза Сати, американцев Кейджа и Райха, корейскую музыку и т. д. «Новая простота» не обозначила там чьей-то сформулированной творческой программы. К музыкальным же наход-

128

кам Шнитке семидесятых годов это запоздавшее понятие прекрасно подходит.

Главное произведение «новой простоты» у Шнитке — его Реквием. Если в киномузыке он намеренно держался шлягерного, популярного, даже банального стиля (наряду со многими новаторскими звуковыми находками), то в большом духовном сочинении возникло нечто иное. С одной стороны — длинные, напевные, запоминающиеся мелодии, куплетные формы, давно не слышанные в «серьезной музыке», но с другой — никаких банальностей: была создана именно *новая* простота. Гимны с использованием древнерусских напевов, открывшие период семидесятых, также отвечают критериям «новой простоты», но несколько по-иному.

Этому стилю соответствует также своеобразное произведение в нескольких версиях: «Moz-Art» и «Moz-Art à la Haydn» для различных инструментальных составов. Как видим, снова вниманием Шнитке овладевает Моцарт. Но теперь сочинение было задумано как музыкальная шутка для новогоднего концерта с участием Гидона Кремера. За основу композитор взял подлинную нотную запись Моцарта: неполную партию первой скрипки из утерянной партитуры — музыки к пантомиме. Шнитке сделал лишь свою собственную компоновку материала — но с применением всяких остроумных наслоений, юмористических диссонансов, фальшивостей и пр. То есть переработал подлинного Моцарта без стилизации под Моцарта. В концерте под Новый год в конце пьесы была еще сыграна «В лесу родилась елочка».

Для Кремера и его ансамблистов это изобретение Шнитке много лет служило источником концертного юмора. Вот как уже солидный маэстро развлекал публику одной из версий сочинения на гастролях в Испании в 1988 году. «В антракте музыканты дали мне бумажную карнавальную маску в стиле рококо, которую они в тот день отыскивали в одном из магазинов игрушек. Им пришло в голову, что я мог бы, таким образом замаскированный, дирижировать последним произведением концерта, забавным "Moz-Art à la Haydn" Альфреда Шнитке. Согласно партитуре, исполнение начинается в полной темноте, и только в определенный момент напряжение в первый раз достигает высшей точки, разрешаясь аккордом при полном освещении. Дав себя уговорить, и никого при этом не

предупредив, я вышел на сцену, в полной темноте натянул маску и стал ждать. Под маской мне было легко скрыть радость, испытанную мною, когда я увидел, что музыканты от смеха едва могли удержать инструменты. Слушатели, к которым я стоял спиной, поначалу ничего не заметили, — только когда я повернулся на поклоны, они стали хохотать» (13, с. 124—125).

Возмутителем общественного спокойствия, и именно с правой позиции, стало произведение Шнитке с приятным, гладким академическим названием — *Concerto grosso № 1* для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных (1977). Еще один, совсем новый вид простоты вошел внутрь полистилистического произведения. При первом исполнении на публику, уже достаточно хорошо изучившую новый метод Шнитке, вдруг обрушилось что-то развязно-неприличное, заставившее чуть ли не заткнуть уши. Зазвучало типичное ресторанное танго, со всеми пошлыми оборотами в мелодии и типичными синкопами в аккомпанементе. Танго было заимствовано из кинофильма Э. Климова «Агония» — из того эпизода, где Распутин учиняет скандал в высшем обществе, пытаясь насильно увести чужую жену. Для академического концертного зала шнитковское танго тоже скандал, посягательство на хороший вкус. Однако когда шок первого впечатления прошел, чувственное танго начало уже нравиться, и в дальнейшем публика всегда ожидала этого момента. «Серьезная» музыка пусть неохотно, но впустила в свои пределы музыку «несерьезную».

Впрочем, если подробнее разобраться в этом *Concerto grosso*, то окажется, что *все* темы серьезного шестичастного произведения заимствованы из фильмов с музыкой Шнитке, за исключением одной, явно стилизованной под Вивальди — в соответствии с названием вещи. Представляю этих «выходцев» из кино. Первая тема, исполняемая на подготовленном рояле (между струнами зажимаются монеты), взята из картины А. Митты «Сказ про то, как царь Петр арапа женил». Там была колыбельная песня в звучании детских голосов: «О человек, недолог твой век, печален и смертною скорбью жален. Будь милосерден, к добру усерден, за муки телесные в кущи небесные примет тебя Господь». Из фильма колыбелька потом выпала. А саму музыкальную тему («на разбитом пианино»), словно хриплую музыку часов, Шнитке провел через все *Concerto grosso*

в качестве фатального рефрена. Во второй части, возглавляемой быстрой темой *a la* Вивальди, проводятся другие темы из того же «Арапа». В третьей части — серьезной, наполненной интонациями плача, скорби, — претворена музыка из фильма «Восхождение» Л. Шепитько. При переходе к пятой части вступает кружащаяся тема из мультфильма А. Хржановского «Бабочка». В ту же пятую часть инкрустируется шокирующее танго из «Агонии». Позволительно удивиться — как можно из такого пестрого киноматериала сделать единое академическое произведение? Но Шнитке к этому времени был уже таким мастером музыкальной композиции, что материал в его руках словно бы выстраивался сам собой.

«Новая простота» этого сочинения Шнитке запечатлелась в памяти музыкантов и немусыкантов «всерьез и надолго». Когда Гидон Кремер начал с большим азартом играть в концертах аргентинские танго Астора Пьяццоллы, он вспомнил, что еще в 1977 году «с воодушевлением сыграл свое первое танго в *Concerto grosso I* Альфреда Шнитке». И дальше рассуждал так: «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")» (13, с. 231).

Не иначе как за «новую простоту» *Concerto grosso № 1* Шнитке чрезвычайно полюбили танцовщики. В российских балетных классах это произведение стало таким же постоянным, как вальсы из балетов Чайковского.

Кинокомпозитор

Семидесятые годы — центральный период работы Шнитке в области киномузыки. В это время были выпущены почти все самые знаменитые фильмы с его участием: «Агония», «Восхождение», «Прощание», триптих по рисункам Пушкина, «В мире басен», «Маленькие трагедии». Вместе с этими

картинами приобрели громкую известность и кинорежиссеры, с которыми сотрудничал композитор: Элем Климов, Лариса Шепитько, Андрей Хржановский. Из людей своего поколения Шнитке также работал с Александром Миттой («Сказ про то, как царь Петр арапа женил», «Экипаж»), из ху-

131

дожников старшего возраста — с Михаилом Роммом («Мир сегодня») и Михаилом Швейцером (упомянутые «Маленькие трагедии»).

Работа в кино началась для него как вынужденная — только она его и кормила. Однако с музыкальной стороны была вполне интересной, поскольку позволяла и «отвести душу» на тональной музыке, и осуществить множество технических экспериментов — например, с наложением разных дорожек звукозаписи, что было невозможно в академическом концертном зале. Кроме того, его притягивала сама эта свежая область творчества, захватывали задачи, которые ставили перед ним кинорежиссеры, вдохновляло общение с ними.

Как мы уже говорили, тесная дружба, на целых тридцать лет, связала Шнитке с Хржановским. Начав с проблемной для них обеих «Стеклянной гармонике», Хржановский повел Шнитке к новому освоению русской классики. В 1973-м был сочинен мультфильм «В мире басен» на сюжеты известнейших басен Крылова «Осел и Соловей», «Кукушка и Петух», который на телевидении демонстрируется до сих пор. Образы басен Крылова, видимо, всегда актуальны для отечественного искусства. Желал ли Хржановский такой ассоциации или нет, но его Осел по манере замедленного говорения «нутряным» голосом весьма напоминал Брежнева. Поэтому вся «картинка» смотрелась также в духе анекдотов и пародий, столь распространенных в советском обществе по отношению именно к этому генсеку. А для зрительного ряда, связанного с Соловьем, режиссер задумал использовать рисунки А. С. Пушкина: «Эта благородная в своей простоте и отточенности, певучести линий графика должна была, по моему замыслу, передать образ соловьиного пения (если говорить о сюжете фильма), а в широком плане — образ высокого, свободного творчества» (32, с. 79). Отсюда затем потянулась нить к пушкинской трилогии Хржановского.

Режиссер также дал композитору повод для игры разными стилями: «Я предложил ему увлекшую его изобразительную основу, включающую цитаты: группу, написанную Г. Чернецовым, где фигурирует, наряду с Крыловым и другими литераторами, А. С. Пушкин...» (32, с. 79). Шнитке, со своей стороны, говорил:

«Большинство работ в мультипликации я делал с Хржановским, и всегда, во всех работах — в "Стеклянной гармонике", в "Бабочке",

132

в фильме "В мире басен" — это было интересно для меня не только как для кинематографиста, но, прежде всего, как для композитора, поскольку там всегда были задачи концепционные, а не иллюстративные, и была постоянная возможность какой-то игры стилями, чрезвычайно меня интересовавшая» (21, с. 92).

Басня «Кукушка и Петух» была столь увлеченно вокализирована композитором, его так зажгла возможность «распеть» оба персонажа, что в результате получилась миниатюрная киноопера. Голосисто-истошное горлопанство Петуха и сумасшедше-заводное кукование Кукушки составили такую замечательную оппозицию «действия и контрдействия», что сложилась и четкая музыкальная логика. Получилось одно из самых ярких сочинений Шнитке. Заслуженно гордится этой мини-оперой и Хржановский. «Я считаю эту музыку маленьким (по размеру — она длится не более трех минут, — но не по значению) шедевром Шнитке; не знаю, кто кроме него мог бы дать на таком ограниченном временном пространстве столь яркий сатирический образ целой компании льстецов и подхалимов, изливающих (по бумажке читающих) свои славословия друг другу, и найти при этом столько буффонных деталей и комических подробностей» (32, с. 80). Режиссер справедливо удивляется, почему певцы упускают блестящую возможность украсить свой репертуар такой исключительной музыкой.

Идея, мелькнувшая в связи с басней Крылова, стала основой целой трилогии мультфильмов по рисункам Пушкина: «Я к вам лечу...» (1977), «И с вами снова я» (1981), «Осень» (1982). Общая длительность «пушкинских» фильмов составила лишь сто минут, а работа над ними заняла примерно десять лет.

Хржановский, обратившись к рисункам Пушкина, разбросанным в многочисленных его черновиках, рядом со стихами, решил их «оживить» и пустил «гулять самих по себе». Похожий опыт известен в хореографии, когда балетмейстер Леонид Якобсон создал танцевальный номер «Триптих на темы Родена», где оживил скульптуры «Вечная весна», «Поцелуй» и «Вечный идол». Пушкин был замечательным, очень точным рисовальщиком, и его как бы небрежные зарисовки ценятся специалистами высоко. Таким образом, сам исходный материал — уже искусство. И дополняет-

133

ся он существенно важными элементами: гравюрами, картинами, различными документами эпохи — так что присутствует и историко-познавательное начало. При этом читаются гениальные стихи Пушкина, и делают это такие артисты, как Иннокентий Смоктуновский и Сергей Юрский.

Огромный мир Пушкина дорисовывает музыка. Если, скажем, в «Стекло́нной гармонике», при пестроте стилей в картинах, Шнитке выдержал в музыке только две манеры — современную и классическую, то здесь применил стилевую множественность, чтобы избежать тавтологии видимого и слышимого. Согласно Хржановскому, не должен рассматриваться однопланово и сам стиль Пушкина. Обычно пушкинское время интерпретируется как время Моцарта, Россини, Глинки, но ведь Пушкин жил и в одно время с Бетховеном, даже слышал что-то из его произведений. Да и начало романтической эпохи не было ему заказано. Отсюда — введение в музыку Шнитке красивой лирической темы, получившей название «брамсовской».

В мультфильме, где музыка сочиняется заранее, музыкальный ряд должен объединять разнообразные элементы в единое целое. Но тут есть своя специфика. Если в игровой картине музыка призвана концентрировать большие куски действия, сжимать их, то в мультипликации, наоборот, каждая секунда должна растягиваться, вмещая как можно больше информации. И когда за дело берется композитор такого размаха, как Шнитке, происходит укрупнение мультфильма, составленного из мелких кадров. *Симфонизация мультфильма* — вот особый результат сотрудничества Хржановского и Шнитке.

Но полистилистика и симфонизация — свойства фильмов и других типов, которыми занимался Шнитке. Важно то, на какой эмоциональный настрой в профессиональной работе «раскрутил» Андрей Альфреда. Хржановский вспоминает, как много композитор смеялся, работая с ним. Шнитке, один из самых трагических авторов всех времен, в общении с режиссером сохранял непосредственность и веселость. Лучики, расходящиеся от смеющихся глаз, и звучание смеха в ушах — вот черты его портрета, особенно запечатлевшиеся в памяти создателя мультфильмов.

В самом деле, чтобы вылепить такого Осли и таких Петуха и Кукушку, как в их совместных «Баснях», надо было вернуться разве что

134

к настрою Рабле, владевшему Шнитке в молодости, и проникнуться саркастическим юмором Гоголя, к которому он обратился в эти же годы — в «Ревизской сказке» в Театре на Таганке, по приглашению Юрия Любимова (1978).

Хржановский живо описывает азартный дуэт Альфреда Шнитке, игравшего на рояле, и Сергея Юрского в качестве тещи при работе над пушкинской канвой фильма.

«В картине был эпизод, где Пушкин, издеваясь над светской чернью, саркастически пародирует своих недругов. Эпизод был задуман мною как балаганная импровизация. ... И Юрский, и Шнитке с таким азартом "заводили" друг друга всевозможными непредвиденными интонационными подначками и акцентами и с такой чуткостью принимали и посылали друг другу "пасы", что нам, наблюдавшим и

слушавшим весь этот уникальный спектакль из кабины звукорежиссера, с трудом удавалось удерживаться от приступов смеха и восторженных восклицаний. А Юрий Норштейн, которого я пригласил на эту запись — именно ему предстояло в качестве художника-мультипликатора оживить в движении этот эпизод,— получил, я думаю, бесценное подспорье для работы» (32, с. 81—82).

Режиссер слушал музыку Шнитке на студийном рояле — не очень хорошо и не совсем настроенном. На нем звучали все эти вальсы, польки, романсы, лирические темы, вариации, кадансы. В конце концов на этом инструменте и была сделана запись для фильма: оттенок домашнего музицирования как нельзя лучше шел к атмосфере фильма о Пушкине. Таким образом, у Хржановского запечатлена подлинная фортепианная игра Шнитке (который играл также и у других режиссеров). При этом само исполнение Хржановский ставил очень высоко: «Альфред был изумительным пианистом». Могу с ним согласиться.

Сочиняя «бытовые» музыкальные номера, Шнитке при этом старался рачительно их распределить, когда случалось делать параллельные работы: полечка, написанная для Любимова, больше подойдет Хржановскому, а мазурку, одобренную Хржановским, лучше предоставить Любимову.

Конечно, Шнитке не упускал случая использовать выразительные звуковые эффекты кино. И в симфонических своих партитурах он

135

любил создавать такие многослойные комплексы, что слух их едва вмещал. А здесь открывалась возможность наслаивать множество дорожек звукозаписи, что позволяло получать сложный стилистический результат. Примечателен в этом отношении эпизод «Болдинская осень». На экране было сложное символическое сочетание: Пушкин, скачущий на коне в развевающейся бурке, небо с клубами облаков и целая буря рукописных листов, летящих ввысь. Шнитке положил на эти кадры сочетание своей музыки с отрывками из Мессы Баха, Реквиема Моцарта, Торжественной мессы Бетховена. Получилось многоликое напластование, в котором улавливались отголоски духовной хоровой музыки, идущие из прошлых, ушедших времен.

Еще один жанр, освоенный музыкой Шнитке благодаря кино, совершенно для него нетипичен,— это жанр русской народной песни. Хотя когда-то, в студенческие годы, он ездил в фольклорные экспедиции, от кантаты «Песни войны и мира», в которой использован народный материал, композитор всячески потом открещивался. Но на почве кино он свел дружбу с Дмитрием Покровским и его Ансамблем народной музыки. Коллектив Покровского был очень популярен и привлекал внимание новым, активным подходом к русскому фольклору — современным заострением его ритмики и мелодической интонации. По предложению Хржановского Шнитке создал на пушкинские тексты в народном духе (возможно, какие-то тексты были и подлинно народными) несколько номеров, предназначенных для исполнения данным коллективом. И что же? Целый ряд песен с его музыкой — «Не видала ль, девица, коня моего...», «Как у нашего князя невеселые кони стоят...», «Как за церковью, за немецкою...» — вошел в собственно *концертный репертуар* этой группы. Шнитке, автор симфоний, концертов, квартетов, выступил композитором для ансамбля русской народной музыки! Он поистине обьял необьятное...

Хржановский, как уже говорилось, способствовал тому, что в творческом менталитете Шнитке развернулось целое поле улыбок, веселья, смеха,— конечно, и смеха гоголевского, саркастического, неоднозначного. Как ему это удалось?

Вероятно, «серьезный» режиссер бросил «серьезному» композитору

136

мяч для *игры*. Игра же подспудно вообще сродни искусству, творчеству — как роду «незаинтересованной деятельности».

Для Шнитке, как для любого нормального человека, всегда было над тем смеяться не грешно, что подлинно смешно. Позволю развлечь читателя таким эпизодом. Я пришла домой к Альфреду

внимательно прослушать Первую симфонию (для статьи), поскольку тогда редко у кого были магнитофоны. Гостеприимный хозяин, по указанию жены, во время долгого кручения записи решил угостить меня обедом: налил тарелку щедро, до самых краев, и ступил с ней на ковер кабинета. В это время как нарочно зазвучал конгломерат *похоронных маршей* (при переходе к финалу) — и под них медленно, боясь расплескать содержимое, шагал автор, давась и умирая от смеха. Любителям посмеяться такие случаи подвертываются сами.

Мы можем здесь вспомнить, с какой охотой и азартом входили в область игры такие серьезные композиторы, как Бетховен или Шостакович. Или — серьезнейшие музыканты современных оркестров: только дайте повод — и развернется увлеченная игра, немедленно захватывающая и публику. Вот и Хржановский говорит о том, что Альфред мог быть озабочен множеством разных проблем, но стоило появиться намеку на игру — и он всегда готов был подхватить этот «мяч».

Совсем иная аура создавалась Климовым и Шепитько.

Фильм «Агония» Элема Климова как метеорит врезался в отечественный культурный ландшафт. Но показан он был далеко не сразу — пролежал на полке добрый десяток лет. И тому имелось достаточно причин. Чего стоил один лишь перечень персонажей: царь Николай II, царица, Григорий Распутин в сверхчеловеческом исполнении Алексея Петренко. А музыка Шнитке? Для достижения большей психологической силы фильма композитор, уже достаточно поигравший бытовыми жанрами впрямую, применил их в трансформации, извлекая противоположные смыслы: картина расстрела рабочих — отстраненный вальс; Распутин, показывающий фиги во все стороны, — угрожающий, тяжелый вальс; яд не подействовал на убиваемого Распутина — бальная музыка; покаленные идут на костылях — лихая ритмическая тема; жена Юсупова входит к Старцу — бешеная, разнузданная

137

полька на патефоне. Линия танго, особенно запоминающаяся в музыке этого фильма, выстроена по оперному принципу. Под танго рисуется скандал во дворце, когда неприкосновенный Старец пытается «уволочь» чужую жену. В отместку заговорщики начинают заманивать Распутина в ловушку: несколько раз он слышит по телефону дивное пение соблазняющего женского голоса — на мелодической фразе того же танго. Естественно, нигде в фильме не пытаются танго танцевать.

«Агонию» подстерегла еще одна, и не маленькая, трагедия. Когда после начала горбачевской «перестройки» широко стали печататься материалы по эпохе Николая II, появились убедительные публикации, раскрывающие подлинный образ Распутина. И внешность — не громадный верзила, как в воплощении Петренко, а худосочный, небольшого роста человек. И суть личности — не магической силы развратник, а наделенный даром целительства, оклеветанный «божий странник». Григория Распутина в «Агонии» Климова постигла, может быть, та же участь, что Сальери в маленькой трагедии Пушкина. Но в обоих случаях остались художественные образы этих произведений искусства, высочайшей силы обобщения.

Работа с Ларисой Шепитько — еще одна сага в творчестве Шнитке и одновременно жизненная трагедия, разразившаяся у него на глазах. Талантливейший кинорежиссер, красавица, жена Элема Климова, она погибла в автокатастрофе в расцвете своего таланта. Ей был посвящен фильм Климова и Шнитке «Лариса» (1980). После не слишком известной картины Шепитько с участием Шнитке «Ты и я» (1971) они создали одно из лучших своих произведений — «Восхождение» (1976).

Сюжетной основой «Восхождения» стала повесть белорусского писателя Василя Быкова «Сотников». Двоих партизан захватывают полицаи, служащие немцам, и один, по фамилии Рыбак, пытаясь выкрутиться, гибнет морально, другой, Сотников, пройдя все пытки, через смерть восходит к высшему смыслу человеческого существования. Появляется отсвет вечного сюжета — о мученичестве Христа и предательстве Иуды. Сотникову в фильме и внешне приданы черты Иисуса.

Именно моральное чувство как резцом прочерчивает линии музыкальной драматургии. Смысловые идеи фильма становятся зву-

138

чащами. Путь главного героя чрезвычайно точно обрисовывает сам Шнитке:

«В "Восхождении" так и было задумано, что музыки в начале фильма вовсе нет. Там последовательно проведена идея постепенного роста от шумовых и фоновых звучаний к Музыка-теме, смыслу. Мы ... так и решили: из тишины — в шумы, шумы постепенно перерастают в музыку фонов, трелей, а потом звучание приобретало бы все более ясно выраженные тематические функции к финальному эпизоду с очень ярко звучащей темой. Эта сонорная идея должна была помогать основному смыслу картины: процессу изменения отношения главного персонажа к окружающему миру. Духовный рост помогает ему перенести пытки, физические и моральные мучения. Сотников начинает понимать, что мир не исчерпывается предметной действительностью, осознавать высокий смысл и цель своего существования» (38, с. 94).

При разработке переходов из тишины в шумы и фоны композитором были открыты запоминающиеся художественные эффекты. ...Огромные заснеженные пространства... Непонятная, настороженная тишина... Звучит невнятный шум, некий суммарный слой, уводящий за пределы видимого глазом... В нем — психологическое предчувствие дальнейшего. Музыка вносит еще одно измерение: создает ощущение большего смыслового пространства, чем может показать экран.

А вот музыкальное решение судьбы предателя. Человек, вовсе не намеренный сдаваться врагам, он всего лишь практичен. Чтобы избежать пыток, дает притворное обещание вступить в полицию — авось потом удастся как-нибудь выкрутиться. Но клетка захлопывается. Ему поручают подвести Сотникова к виселице и выбить из-под его ног опору. Господа-немцы забираются в теплый дом, а его, как собаку, оставляют на холоде во дворе. Подвыпив, начинают громко горланить развязные фашистские песни. Разгуд врагов воплощен Шнитке с такой силой, что только здесь попавшийся в сети партизан видит всю пропасть своего падения. Сломленный, он делает попытку повеситься — ему не дают и этого. Такая жизнь — хуже смерти.

Если бы моральное чувство Шнитке не было столь напряженным, не возникло бы такого крупного, кричащего художественного полотна.

139

Нельзя не отметить и исключительных находок композитора в такой знаменитой его работе, как музыка к телефильму «Маленькие трагедии» режиссера Михаила Швейцера (1980). Когда эта трехсерийная картина в первый раз демонстрировалась на отечественных телеэкранах, ее смотрели, кажется, абсолютно все, у кого только был телевизор, — то было громадное культурное событие.

Разберем тот психологический ход, который использует Шнитке для обрисовки пушкинского Сальери. Поддаться наивному противопоставлению стилей Моцарта и Сальери — значит загубить саму идею: музыку того и другого можно и не отличить (такие неудачи бывали). Шнитке придумывает совершенно другой прием. Когда Сальери, совершив свое злодеяние, подбегает к спасительному клавишнику, желая оправдать себя звучанием собственной музыки, инструмент под его пальцами становится мертвым и беззвучным — слышны пустые, сухие удары по костяшкам клавиш. Его охватывает ужас, он понимает, что убил самого себя, ведь «гений и злодеяние — две вещи несовместные».

С помощью минус-приема обеззвучивания Шнитке создал в этом сериале и еще один психологически точный номер, в инфернальной ситуации «Пира во время чумы». На экране — всего лишь стол с пирующими, погруженный в черноту. Не видно ни трупов, ни костров, ни могильщиков — никаких атрибутов чумы и смерти. Воспроизвести страшную атмосферу последнего вкушения жизни, предшествующего неизбежной гибели, удалось с помощью звучащего ряда особой силы. Потребовалась и прикладная музыка — песни Мери и Вальсингама, танец. Песню Мери Шнитке создал точно по Пушкину: «Спой, Мери, нам уныло и протяжно». Она получилась как раз такой — выразительной и грустной. И быстро вошла у него в отдельное произведение — «Три сцены» для сопрано и ансамбля (1980). Для Вальсингама композитор первоначально написал традиционную арию. «Но режиссер, услышав это, сказал, что человек с таким лицом, как исполнитель этой роли А. Трофимов, не может петь "оперным" голосом, что это должно быть как бы преддверие обычного пения, вокализация сквозь преграду, сквозь стиснутое горло» (38, с. 95). И у Пушкина указано: «охрипый голос». Тогда Шнитке

заменял пение артиста простым чтением монолога, а под его ритм и «эмоциональный график» подложил инструментальное звучание

140

с «лавинообразной фактурой» ударных в основе. Эффект этого *антипения* получился небывалым и поразительным по психологической правде. Ведь обстановку кошмара бесчеловечно *воспевать*, но о ней можно сдавленным голосом кричать, под взвинченную эмоциональность брутального музыкального сопровождения. Поляризация Добра и Зла составляет генеральную тему всего творчества и мышления Шнитке, и он никогда не отступал от этой антиномии.

Можно уже сделать какие-то обобщения. Да, Шнитке оставил свой, уникальный след в киноискусстве. И выработал свои принципы работы в данном жанре. Его деятельность тут значит не меньше, чем общепризнанные достижения Сергея Прокофьева.

Но каковы же эти принципы?

Некоторые считают, что о классе режиссера говорит фильм, в котором музыка вообще не используется. Шнитке достиг противоположного: показал, что музыкальный ряд наилучшим образом способен нести в себе и фокусировать образ всего синтетического целого.

Позволим себе подумать о том, что такое «генеральная интонация» фильма. Без нее вряд ли получится художественно осмысленная картина. У Шнитке фрагменты музыки, даже самой пестрой, в зависимости от замысла фильма, бывают настроены либо на ту, либо на другую общую мысль-идею. Это очень чутко подметил режиссер Александр Митта, с которым композитор работал над созданием «Арапа» (1976) и «Экипажа» (1980). «Скажем, в фильме "Сказ про то, как царь Петр арапа женил" было четкое неоднозначное музыкальное решение: атмосфера тревожного драматизма и сдержанной мягкой иронии. Композитор точно нашел музыкальный эквивалент петровскому барокко. А музыкальный язык "Экипажа" альтернативен "Арапу". Там героика подана напрямую, без всякой комедийности. Один из кульминационных эпизодов (спасение гибнущего самолета) блестяще решен как мощное героическое развитие музыкальной темы трагического марша» (37, с. 69).

Неоднозначно решалась у Шнитке проблема смыслового параллелизма музыки и экрана. На первый взгляд, должно быть так: берется текст сценария, отсматривается видеоматериал и в соответствии с этим создаются локальные характеристики, выбираются направление развития и характер кульминации. Но тут таится опасность,

141

из-за которой при сведении воедино экранного и музыкального рядов случаются курьезы. Когда музыка и движения персонажей ритмически совпадают, становится не к месту смешно. На деле должно быть, по словам Шнитке, «физиологически-эмоциональное совпадение». Правда, иногда явная дублировка оказывается и удачной. Например, подобный прием не избегается в «Ты и я» (Шепитько): герой сомневается — музыка неустойчиво «колеблется» (экранный момент усиливается), отъезжающий поезд «пляшет» на экране — звучит радостная плясовая музыка (ею подтверждается эмоциональный эффект). Особую трудность таит в себе центральный, кульминационный музыкальный эпизод. Он может быть самым лучшим в фильме, а в итоге из картины уходит: либо из-за тавтологической никчемности, либо из-за перетягивания одеяла на себя.

Один из главных принципов Шнитке при работе в кино — создание музыкой контрапункта к зрительному ряду. Контрапункт этот, иногда содержащий больше смысла и эмоций, чем все иные элементы фильма, способен стать художественным обобщением всего целого. Например, особую роль музыкального ряда мы уже отмечали в связи с «Восхождением» Шепитько. По мысли композитора, в музыке прорабатывается свой самостоятельный смысловой план решения целого: подобно духовному восхождению главного героя в сюжете, музыка восходит от невнятных шумов и фонов к высветленной теме. Логика видимого умножается на логику слышимого, образ вибрирует этими взаимодополнениями и укрупняется в своем выразительном масштабе.

Если подойти к киномузыке Шнитке с академической позиции, его работа в кино представляется великой жертвой. Она отнимала очень много времени и сил, почти ничего не оставляя для его основного творчества. Он подсчитал, что в течение целых пятнадцати лет писал преимущественно киномузыку. «Если бы ты не занимался кино, то написал бы не девять, а двадцать девять симфоний!» — корил его (позднее, в девяностых годах) Геннадий Рождественский.

А как смотрел на это Шнитке? Взвешивая итоги своей жизни, он признал киномузыку *второй своей задачей* (1, с. 152). Сейчас видно, что он реализовал в ней, как и в музыке для театра, *второй свой*

142

талант, не менее редкий и значительный, чем первый. Но если в результате он стал бы *только* кинокомпозитором, это был бы несомненный творческий слом. А при выдержанных им пропорциях того и другого соотношение плюсов и минусов, по его же мнению, оказалось для него полезным. «Тихий период» семидесятых годов, период «новой простоты», явился тем этапом его жизни, когда стали объединяться — не только полистилистически, но словно вырастая из одного корня — два его таланта, питающие собой две еще столь глубоко разделенные музыкальные культуры.

«Пиковая дама»

В биографическом отношении в конце семидесятых Альфреду Шнитке выпало испытание, думаю, самое мучительное и неприятное за всю его жизнь. Связано оно было не с кино и не с симфонической эстрадой, а с музыкальным театром. Разгорелась громкая — на всю страну и на весь мир — история с «Пиковой дамой» Чайковского, когда наш автор был публично обвинен в посягательстве на жемчужину русской музыки.

Произошло следующее. Директор парижской Оперы (дворец Гарнье) композитор Рольф Либерман пригласил Юрия Любимова поставить «Пиковую даму» Чайковского. Известный режиссер предложил свою версию: приблизить либретто к Пушкину, сократив часть текста. Когда-то нечто подобное делал Мейерхольд в Ленинграде (1935). Дирижировать должен был Геннадий Рождественский, функции художника возложили на Давида Боровского, а Альфреду Шнитке предложили сделать коррекцию партитуры. Начали работать в 1977 году: обсудили план версии, и Шнитке стал готовить клави́р. Один экземпляр он передал в Министерство культуры, другой оставил у себя. Осенью того же года Альфреду выпал редкий случай поехать за границу: в Германию и Австрию вместе с Гидоном Кремером, а заодно и в Париж. Там состоялся предварительный просмотр проекта, и Шнитке оставил в театре свой клави́р. Либерман не сразу, но поддержал любимовский вариант и потом, после долгих обсуждений с режиссером и художником, произнес: «Такое чувство, будто мне одному это нужно».

143

Кто-то был против — например, жена известнейшего певца Николая Гедды, русская пианистка. Не состоялось еще ни одной репетиции, и могли быть всевозможные изменения.

Министерство культуры продолжало волокитить с согласием на постановку «Пиковой дамы». Некие руководящие товарищи увидели подходящий повод ударить сразу по целой группе отечественных художников. Разгромная статья была заказана дирижеру Большого театра Альгису Жюрайтису, когда-то исполнявшему музыку Шнитке, бывшему в дружеских отношениях и с ним, и с Рождественским. У Либермана он в это время дирижировал «Ромео и Джульеттой» Прокофьева. Появилась статья 11 марта 1978 года в газете «Правда» — не на основе премьеры, а еще до проведения первой репетиции. Либерман отреагировал интересным письмом: «Я убежден, что Жюрайтис воспользовался отсутствием ответственных работников библиотеки, чтобы ознакомиться с партитурой и повредить своим коллегам, обвинив их интеллигентную работу в надругательстве над Чайковским» (16, с. 21). И написал Жюрайтису: «Я буду благодарен Вам, если Вы будете входить во дворец Гарнье лишь в те моменты, когда требуются Ваши услуги...» (16, с. 21). Расходы во Франции на постановку к этому времени уже достигли четырех миллионов франков. Но 21 марта от Министерства культуры СССР пришел окончательный отказ подписать договор.

Письмо в «Правду» Жюрайтиса, под названием «В защиту "Пиковой дамы"», начиналось так: «Готовится чудовищная акция! Ее жертва — шедевр гения русской музыки П. И. Чайковского. Не в первый раз поднимается рука на несравненное творение его — "Пиковую даму". Предлог — будто бы либретто не соответствует Пушкину. Эдакие самозванцы, душеприказчики Пушкина». Далее темпераментно развивались идеи насчет возможной вивисекции со стороны «какого-нибудь авангардиста-композиторишки» в отношении Верди, шли рассуждения о приделывании рук к Венере Милосской, об исправлении Адмиралтейства или храма Василия Блаженного... Заканчивалось письмо столь же страстно: «Все, кому дорого великое наследие русской культуры, не могут не протестовать против безнравственности в обращении с русской классикой и не осудить инициаторов и участников издевательства над шедевром русской оперы».

144

Имена не назывались, их вычислили и без того. Но если печатала «Правда», орган ЦК КПСС, это была директива для всех. Кто стоял за этим?

Жюрайтис, по-видимому, не мог смириться с тем, что Рождественский получил Ленинскую премию за исполнение «Спартака», которым дирижировал также и он. А в качестве награды за пасквиль получил разрешение купить в Париже автомашину и привезти ее домой, в Москву. (Советские времена! Купить «иномарку» было возможно, видимо, только с правительственного согласия.) Труся перед Рождественским, автор «Письма» попросил кого-то из знакомых позвонить тому по телефону и сказать о публикации. Шнитке, прочтя этот выпад, больше не считал возможным Жюрайтиса замечать.

На уровне «Правды» кампанию против четверых поддерживал не кто иной, как Суслов — «серый кардинал» при Брежнев, фактически первый человек в государстве. Что могло быть опаснее? Многие еще помнили огульную травлю в печати Пастернака. И все же существовала спасительная солидарность людей из интеллигенции. Художник Боровский рассказал о мгновенной реакции в защиту Шнитке руководителя МХАТа Олега Ефремова. «На столе "Правда". Олег Николаевич белый ходит по кабинету. Он-то сразу понял, что к чему. Его опыт говорил, что тут дело совсем не в "Пиковой даме". Он сразу спросил, знаю ли я Шнитке. "Знаю", — говорю. "А он согласится написать музыку к "Утиной охоте"? Давай ему позвоним, давай телефон". Набирая номер, спросил, как зовут Шнитке, — они же не были знакомы. "Альфред Гарриевич, это Ефремов говорит..." И Шнитке стал автором музыки к мхатовскому спектаклю в тот же день, как нас "Правда" разнесла» (16, с. 21).

За границей весьма скоро появились отклики прессы. Через несколько дней после «Письма в "Правду"» французская «Фигаро» опубликовала статью «"Пиковая дама" в тупике», где, в частности, о Любимове, Шнитке и Рождественском было сказано: «Как мы писали, эти три деятеля искусств всегда были в полуопале у коммунистических властей, которые, возможно, лишь искали предлог для того, чтобы помешать их прибытию в Париж...». 24 марта 1978 года «Монд» поместила письмо «Советы против права на оригинальность» за подписями Эжена Ионеско, Натали Сар-

145

рот, Сержа Лифаря. 17 апреля того же года «Франс Нувель» в статье Ж. Пуле «Например, Любимов» писала: «Может ли существовать в социалистическом обществе государственная точка зрения на способ постановки "Пиковой дамы" или "Тартюфа"?..»

«Виновных» вызвали в Министерство культуры, где они пытались разъяснить свои намерения — столь же популярно, сколь и безнадежно. В «Правду» же были направлены ответные письма: одно от Любимова, Рождественского и Шнитке, другое — от Боровского.

Трое писали о том, что ни одной ноты за Чайковского сочинено не было. Предполагалось чтение отрывков из повести Пушкина в переводе Мериме, во время которого на клавиатуре должны были повторяться темы из оперы. Как часто бывает в практике оперных постановок, намечалось сокращение нескольких хоровых эпизодов, которые сам Чайковский считал второплановыми по музыке. Его суждение было таково: «То, что Вы говорите о первой сцене в Летнем саду, совершенно верно; я тоже очень боюсь, как бы это не вышло слишком опереточно, балаганно» (письмо к великому князю Константину). «Я решительно не желаю, чтобы исполнялись хоровые нумера из "Пиковой"... Вообще

же хоры в этой опере не важны, имеют второстепенное значение...» (письмо к П. И. Юргенсону). Переоркестровку же Чайковского они не делали, в отличие от Жюрайтиса, улучшавшего оркестровку Чайковского в «Лебедином озере» и в Шестой симфонии. Боровский в своем письме сравнивал публикацию в «Правде» Жюрайтиса со статьей о Шостаковиче «Сумбур вместо музыки».

Главный редактор «Правды» В. Афанасьев посчитал возможным ответить только режиссеру Театра на Таганке Ю. Любимову: «...О содержании Вашего письма в "Правду" знают многие в Москве — от студентов до академиков ... Но кому все это на пользу? Уверен, что не стране, не партии, членом которой Вы являетесь. ... На письмо А. Жюрайтиса "Правда" получила сотни откликов. Увы, в Вашу пользу — ни одного» (16, с. 22).

Рождественский и Шнитке повторно обратились к главному редактору «Правды»: «Мы глубоко оскорблены и бесстыдно оболганы в письме, подписанном Жюрайтисом ... Мы располагаем копиями писем в редакцию газеты "Правда", резко осуждающих гнусное письмо, подписанное Жюрайтисом, присланных нам самыми раз-

146

личными авторами — людьми, профессионально занимающимися вопросами искусства, и его многочисленными любителями» (16, с. 23).

Одно из таких писем было написано тогда же Галиной Троицкой. Она указала, что и храм Василия Блаженного несколько раз менял облик с XVI по XVIII век, и статуя Венеры Милосской была высечена с обеими руками. А в музыке, например, концертный парафраз Листа «Риголетто» для фортепиано ничуть не мешает существованию оперы Верди «Риголетто», сюита «Моцартиана» Чайковского не уменьшает поклонения Чайковского Моцарту, а идущие на сцене Большого театра балет «Кармен-сюита» Щедрина и опера «Кармен» Бизе вполне сосуществуют. Альфред Шнитке написал Галине Троицкой благодарственное письмо и сообщил, что ни его ответное письмо в «Правду», ни письма трех его коллег опубликованы в ней не будут. Ведь «Правда» в советское время никогда не бывала не права — таков был негласный закон.

Скажу и кое о чем детективном. Сенсацию с «Пиковой» не упустили специалисты-правоведы. На основе этого сюжета они оперативно создали методическую разработку по предмету «Основы права». В качестве обвинения здесь фигурировала «чудовищная попытка искажения величайшего творения А. С. Пушкина и П. И. Чайковского — оперы "Пиковая дама"». Студентам предлагалось на основе Гражданского кодекса РСФСР и Уголовного кодекса РСФСР по отношению к Шнитке, Любимову и Рождественскому «установить меры правового воздействия для защиты авторских прав, которое должно применить Министерство культуры СССР». Рекомендовалось применить «меры административного порядка, хотя их действия подпадают под ст. 141 УК РСФСР...» (Документ кто-то принес Рождественскому, он опубликован в журнале «Огонек», 1989, № 9, с. 23.) Итак, начинающие блюстители закона должны были упражняться на очернении крупнейших деятелей отечественной культуры!

Но дальнейшее развитие печатной травли на высшем уровне где-то было все же приостановлено.

Поскольку в 1978 году шло обсуждение и осуждение несуществовавшего спектакля, постановочные намерения его авторов прояснились позднее. По их версии, начинаться опера должна была с по-

147

следней картины, в игорном доме, с роковой темы «Тройка, семерка, туз» (на ней и должна заканчиваться). Герман не погибал, а становился сумасшедшим (как у Пушкина). Мелодическая фраза «Мне больно, больно, умираю» передавалась кларнету. Лиза тоже не бросалась в Зимнюю канавку — у Пушкина она вообще выходит замуж. Переосмыслена была сцена на балу — она становилась иносказанием всей оперы, наподобие известной «мышеловки Гамлета». Пастораль «Искренность пастушки» сохранялась, но в нее вводился параллельный ряд: речитативы Германа из других сцен оперы.

«Пиковая дама» в версии Любимова все же была поставлена — в Карлсруэ в 1990 году. Отказались лишь от мелких вставок типа речитативов Германа в Пасторали. В театральном буклете была опубликована подробная пояснительная статья Шнитке, которую он написал в 1978 году по просьбе французов для их постановки (на русском языке ее текст напечатан в журнале «Музыкальная жизнь», 1991, № 6). Прошел спектакль и в Москве — 8—9 июня 1997 года на сцене МХАТа.

Думаю, очень интересен вопрос, мог ли Шнитке сам по себе проявить инициативу, чтобы сделать новую редакцию «Пиковой дамы» Чайковского. Заметим, что к творчеству других авторов он относился в высшей степени деликатно: обрабатывал то сохранившуюся партию утраченного произведения Моцарта («Moz-Art»), то эскиз Малера («Набросок ко второй части Фортепианного квартета Г. Малера»). Никогда не брался за монументальные работы, как Римский-Корсаков, создававший свои версии «Бориса Годунова» и «Хованщины» Мусоргского — с сокращениями сцен и упрощением гармонии. Уверена, что Шнитке самому никогда бы не пришло в голову поработать над «Пиковой дамой» Чайковского. На постановку в Карлсруэ он даже не поехал. И объяснил это отчасти беспокойным характером Ю. Любимова, который все время желал что-то менять, а главное — своим суеверием перед образом Пиковой дамы: «...у меня есть суеверное ощущение по поводу этого сюжета, и я с Пиковой дамой не хочу больше никогда иметь дела» (1, с. 201).

В 1978 году Шнитке был очернен как никогда в жизни. И хотя интеллигенция, музыканты единым фронтом отвернулись от Альги-

148

са Жюрайтиса, многомиллионные массы читателей «Правды», советской газеты номер один, хорошо усвоили даже не названную там фамилию композитора. Как следствие, многие годы, стоило ему появиться перед широкой публикой, всегда находился кто-то, задававший дежурный вопрос: а почему он все же решил исправить «Пиковую даму» Чайковского? Не было ничего больнее... И тут сложился еще один парадокс, типичный для этого композитора. Народ возмущался — и запоминал его фамилию. Возмущался и запоминал. С помощью *призрака* «Пиковой дамы» Шнитке стал *реально широко известен*. Его уже хорошо знали в музыкантских и киношных кругах, а теперь это имя стало летучим в самых различных прослойках общества. Как считают в Америке, пусть говорят что угодно, лишь бы правильно произносили фамилию... К концу семидесятых Шнитке по широкой известности своего имени далеко оторвался даже от ближайших коллег, сотоварищей по «тройке» — Денисова и Губайдулиной. В его судьбе здесь сошлось закономерное и случайное. По талантливости «новой простоты», по способности соединять доступную музыку с серьезной он закономерно заслужил это широчайшее внимание. И непредсказуемый случай послужил тому же...

Апогей

Зигзаги признания

Для творчества Альфреда Шнитке период с конца семидесятых до середины 1985 года, когда произошел трагический срыв с его здоровьем,— это стадия высокого апогея.

Если становление его стиля во второй половине шестидесятых — тезис, «новая простота» семидесятых — антитезис, то первая половина восьмидесятых — емкий синтез. Композитор почувствовал в себе могучий прилив симфонизма, в который он теперь влил человечность «новой простоты». В результате после долгого перерыва вернулся к монументальным симфониям, написав Вторую (1979-1980), Третью (1981) и Четвертую (1984), к концертам, квартетам, овладел полнозвучием хора. Пришел к своим высочайшим шедеврам: кантате «История доктора Иоганна Фауста» (1983), Хоровому концерту на стихи Григора Нарекаци (1984-1985) и Альтовому концерту (1985).

В восьмидесятые годы признание и популярность Шнитке во всем мире так возросли, что его музыка, помимо СССР, стала звучать в ведущих концертных залах Германии, Австрии, Англии, США, Японии, Голландии, Финляндии, Норвегии, Испании, Австралии и других стран. По утверждению А. Ивашкина

(со ссылкой на каталог издательства Сикорского), к середине восьмидесятых годов количество исполнений Шнитке стало приближаться к количеству

150

исполнений Шостаковича и было большим, чем у любого другого здравствующего композитора.

Неоценима заслуга в этом музыкантов-исполнителей, упорно поддерживавших его творчество, часто шедших ради него на риск в своей карьере. А исполнителями стали, прежде всего, крупнейшие отечественные музыканты, знаменитые во всем мире,— Геннадий Рождественский, Гидон Кремер, Олег Каган, Наталия Гутман, Квартет имени Бородина, Юрий Башмет, Олег Крыса, Татьяна Гринденко, Валерий Полянский, певица Нелли Ли, наконец и изгнанный из страны Мстислав Ростропович. Этот мощный круг артистов сделал такую презентацию музыки Шнитке на мировой арене, что о большем нельзя было мечтать. И в этом было великое счастье композитора, которое он прекрасно осознавал.

Весомую роль сыграло и то, что Шнитке умел не только писать серьезную, философическую музыку, но на таком же уровне и говорить о ней. Где бы композитор ни выступал — с лекциями в вузах, на Молодежном клубе Г. Фрида, на творческих собраниях в Союзе композиторов или на каких-либо публичных прослушиваниях, в интервью и беседах для печати,— его оригинальные и глубокие суждения на всевозможные темы с жадностью слушались, записывались, копировались, распространялись. Вместе со значительностью музыки мудрость его слова создавала вокруг его личности насыщенную интеллектуальную атмосферу. И хотя вся эта «околомузыкальность» отнимала у композитора много времени и сил, отрывала его от собственно «музыкальности», от сочинения партитур, она очень существенно работала на понимание его музыки и самой его художественной природы.

У Шнитке уже появилась своя публика, которая жила его произведениями, не пропускала премьер и бурно аплодировала. В Москве это была элита интеллигенции. В двухтысячном Большом зале консерватории регулярно встречались люди, достаточно хорошо знавшие друг друга в лицо. До этого такая публика была у Шостаковича. С удивлением заговорили о том, что Шнитке стал композитором не только массовым, но и кассовым.

Однако наряду с теплыми водами достаточно было и холодных потоков.

151

Когда в начале восьмидесятых годов в Москве состоялось первое исполнение Второй симфонии «St. Florian», с мелодиями григорианской мессы, под управлением Рождественского, это был *закрытый* показ, без продажи билетов. Зал имени Чайковского был полон — по личным приглашениям исполнителей и композитора. О том, насколько велико было стремление публики попасть на премьеру, можно судить по такому не лишнему юмору факту. Моя дипломница из консерватории (Ю. Галиева) днем незаметно проникла за кулисы, залезла в ящик и неподвижно просидела там четыре часа до начала концерта. Шнитке же по поводу билетного ажиотажа вокруг его исполнений довольно грустно говорил: «Кассирша, продающая билеты на мой концерт, котируется у нас выше, чем я, композитор».

Неукротимый Рождественский решил наконец провести показательный концерт, чтобы открыто продемонстрировать «городу и миру» московскую «троицу». В одном вечере прозвучали «Живопись» Денисова, Скрипичный концерт «Offertorium» Губайдулиной и Сюита из «Ревизской сказки» Шнитке, с добавлением некоего бодрого марша, сочиненного Рождественским, Шнитке, Губайдулиной и Денисовым. Когда же ему удалась эта смелая бравада? Только в 1982 году (15 апреля, Большой зал Московской консерватории)!

А как чувствовал себя сам герой, пройдя все тернии и достигнув вершины признания, по десятку раз выходя на поклонно горячо приветствующей его публики? Умевший видеть и явную реальность, и невидимую ее сторону, он был, безусловно, такими успехами окрылен и вдохновлен, но абсолютно далек от самообольщения и самодовольства. «Успех преходящ»,— мог он сказать в самом водовороте окружавшего восторга. О том, какие мысли приходили ему по поводу столь желанной для авторов

многочисленности исполнений, Шнитке рассказал в одном интервью, правда более позднего времени (1993 год, Гамбург).

«Частое исполнение не устраняет множества других, неизбежных для любого композитора проблем. Они вечны. В частности, если исполняют сейчас, это еще не значит, что будут исполнять потом. Примерно сто пятьдесят лет тому назад одним из самых исполняе-

152

мых композиторов был человек, которого мы абсолютно забыли. Я даже не знаю, каким он был композитором. Спонтини — кто-либо знает о нем что-нибудь? Главное — это все-таки что-то другое. И я пока молюсь о том, чтобы это другое оставалось главным» (40, с. 12).

Успехи Шнитке, как и растущее признание Денисова, Губайдулиной, Родиона Щедрина и других российских композиторов, получили самый благоприятный отзыв в мире, прочно поддержав авторитет русской музыки, завоеванный ранее Прокофьевым, Стравинским, Шостаковичем. Например, современный немецкий поэт Франциско Танцер, на чьи тексты писали свои сочинения и Губайдулина, и Шнитке, и Денисов, считал, что спасение мировой музыке принесет именно музыка русская, композиторы из России.

Но не успела еще полностью укрепиться «московская тройка», как обнаружилось одно диалектически неизбежное негативное следствие. Повышенное внимание, которое (особенно с восьмидесятых годов) общество сосредоточило на троих, не могло не затенять многие другие российские (в том числе московские) таланты; целое следующее поколение композиторов выросло в их густой, а то и непроницаемой тени. Об этом рискнул сказать Виктор Екимовский (родился в 1947 году в Москве):

«В семидесятых годах они (Денисов, Шнитке, Губайдулина.— *В. Х.*) на своих плечах с честью вынесли все пытки советской идеологической инквизиции, чем заработали к середине восьмидесятых чуть ли не культовое поклонение элитарных кругов, а в смуте "перестройки" так еще и перестроившихся официальных (сам слышал, как телевизионная дикторша по первой общесоюзной программе рекламировала авторский концерт "гениального русского композитора" Шнитке). Нет никаких сомнений, что признание и Денисова, и Шнитке, и Губайдулиной, пусть даже с эпитетами в сверхпревосходных степенях — заслуженно, все трое — каждый в своем и каждый по-своему — бесспорно выдающиеся личности. Закавыка же заключается в том, что эта вторая "могучая кучка", сама того не ведая и не осознавая, заполонила собой все наше музыкальное пространство: концертные залы, средства массовой информации, издательства, фирмы грамзаписей, кино, зарубежные заказы,

153

наконец менталитет публики, исполнителей, музыковедов etc, практически не оставив композиторам-единоверцам шансов на творческую конкуренцию ... Биографии моих коллег изобилуют похожими фактами, ведь все они также тихо бродили вокруг глухого *денисовшниткегубайдулинского* забора» (8, с. 181 — 183).

Подтверждением этой ситуации явился примечательный заказ из Лондона от Роберта Робертсона на издание книги о современных композиторах из бывшего СССР без четырех имен: Шнитке, Денисова, Губайдулиной и Щедрина. В девяностых годах вышла двухтомная публикация (один том еще и на английском языке) о тридцати двух композиторах, достойных такого внимания.

Что же касается любопытства интервьюеров о том, как Шнитке оценивает себя при такой известности, то композитор решительно отмахивался от разговоров на данную тему как от помехи для *нормального* человеческого самоощущения.

Рост признания и известности Шнитке на родине и в мире в восьмидесятые годы вовсе не означал автоматического смягчения неприязненного отношения к нему официальных кругов и боязливости отношения кругов менее официальных. Например, после выдающейся отечественной премьеры «Фауста» запретили снимать интервью с ним на Центральном телевидении. Даже пару лет спустя при съемке на ЦТ программы с ним и Хржановским на ролике не оставили ни одного кадра с лицом

Альфреда Гарриевича — только со спины. Остроумие была вынуждена проявлять Московская консерватория. В том самом «фаустианском» ноябре 1983 года заведующий кафедрой общего фортепиано Михаил Георгиевич Соколов решил устроить встречу со Шнитке. Но приглашать его так просто было рискованно. Тогда инициатор пошел на хитрость — он привез на эту встречу... Ивана Семеновича Козловского. А знаменитый артист как раз и «хотел бы организовать свой музыкальный театр и в нем поставить "Фауста" Шнитке». Под сенью великого певца встреча прошла без эксцессов, даже пропущена была моя заметка об этом в многотиражку, с фотографиями Шнитке и Козловского.

До некоторой степени стабилизилось его положение в Союзе композиторов. В 1981 году он был избран членом Президиума ССК.

154

Возглавлял Комиссию камерной и симфонической музыки, на которой проходили показы и обсуждения новых сочинений. Председательствовал на традиционных (по средам) заседаниях, обязательно выступал. И надо было видеть и слышать, с какой серьезной заботливостью он высказывался, какие проводил оригинальные мысли, хотя там подчас бывали и сочинения совсем не выдающиеся... Вообще, его отличало стремление помочь окружающим, выразить сочувствие. Наверное, он помог сотням людей — не только сочувствием и советами, но также устными и письменными рекомендациями, поскольку со временем у него образовались уже и личные деловые связи.

В 1984 году наступило 50-летие Шнитке. Естественно, он не получил никаких премий, званий, высоких телеграмм. О почетных избраниях раньше, чем на родине, и до юбилея побеспокоились немцы: в 1981-м Альфред стал членом Академии искусств Западного Берлина, в 1982-м — членом-корреспондентом Академии искусств ГДР. 24 ноября 1984 года прошел банкет в ресторане СК на шестьдесят персон, по частным приглашениям юбиляра. А 13 декабря состоялось единственное творческое мероприятие, посвященное Шнитке в Союзе композиторов, — его авторский вечер, проведенный Григорием Фридом на Молодежном клубе. Это был второй большой вечер данного автора в рамках клуба (первый состоялся 29 марта 1979-го). Фрид как деятель СК был удивительно «непослушен».

Укрепление веры. Симфонии Вторая, Третья, Четвертая

Период апогея в музыкальном творчестве был для Шнитке одновременно и таким же периодом в решении духовно-религиозных и нравственных вопросов. В них для него был не отвлеченно-интеллектуальный, головной интерес, а самая сердцевина творчества, основа замыслов сочинений. Ведь он оставался композитором музыкальной *концепции*, продолжателем линии Бетховена—Чайковского—Малера—Шостаковича. Духовная позиция составляла содержательную тему его музыки, а нравственный ракурс — *ключ* к ее решению.

155

На сорок девятом году жизни он осуществил важнейшую для себя акцию — принял официальное церковное *крещение*. Своей религией он избрал католичество, местом свершения обряда — Вену, где некогда жил в детстве. Крещение было проведено 18 июня 1983 года в церкви Св. Августина священником Йозефом Геровичем (из Локенхауза). Поразителен день принятия таинства — накануне венской премьеры кантаты «История доктора Иоганна Фауста» (она состоялась 19 июня)! Шнитке был прямо-таки обручен со своей вечной фаустовской темой. Этот глубоко обдуманый шаг был им сделан не для того, чтобы догматически связать себя жесткими правилами церкви и определенной религиозной конфессией, наоборот — ради обретения свободы в сфере духа, ради открытия для себя новых, высших измерений. Он занимал весьма широкую позицию по религиозным вопросам, нетрафаретно относясь к соблюдению обрядов. С одной стороны, для него «ежедневный ритуал как бы потерял свою обоснованность»:

«На богослужении я испытываю не только радость оттого, что я присутствую, но и некоторое ощущение тяжести оттого, что в долго длящемся обряде десятки минут могут быть интересными и замечательными, а десятки минут — пустыми, когда ты лишь формально присутствуешь».

С другой стороны, сквозь ритуал для него светила и сама вера:

«...Я готов склониться перед любой дисциплиной обрядов, — для меня через это просвечивает не ежесекундная аккуратность, а изначальная вера» (1, с. 134—135).

У крещеного Шнитке появился духовник, но не католик, а московский православный священник отец Николай — Николай Анатольевич Ведерников, ведущий службу в церкви Св. Иоанна Воина. Он приходил в дом Шнитке раз в полгода или чаще, чтобы принять исповедание и сделать причастие.

Как пришли к согласию две эти христианские конфессии? С просьбой взять Шнитке под свое духовное крыло к отцу Николаю обратился композитор Николай Каретников. Обращение не было случайным. Н. А. Ведерников — истинно духовная личность: бесконечно

156

преданный вере и мягкий, понимающий окружающих человек. При этом профессиональный музыкант, окончивший два факультета Московской консерватории, автор духовных хоровых сочинений. К нему музыканты приходили и приходят весьма охотно. Но для того чтобы иметь право духовно окормлять католика, православный священник должен был совершить соответствующий церковный обряд, отвечающий определенному формальному правилу. Ведь Альфред в Вене прошел только первое таинство — крещение, и не проходил второго — конфирмации, то есть возложения рук епископа. Это оставляло возможность совершить в православной церкви второе таинство — *миропомазание*, что было предусмотрено в ней для других конфессий. Поскольку в православных святцах нет имени «Альфред», отец Николай дал ему имя *Алфей* и таким образом принял его в лоно православной церкви.

К столь серьезному акту как крещение, официальное принятие религии, и именно христианской, Альфред Гарриевич Шнитке шел долгим и сложным путем, преодолевая множество сомнений. При этом для него тесно переплетались две насущные проблемы — религиозной веры и национальности.

На протяжении его жизни отношение к религии складывалось следующим образом. В детстве религиозным человеком возле него была бабушка, мать матери Паулина Шехтель. Крещеной католичкой была и его мать, Мария Иосифовна, которая, впрочем, не придерживалась религиозных убеждений. Бабушка же, верующая католичка, читала протестантскую Библию (чего ей, однако, не полагалось), а вечерами истово молилась — на распятие. Как мы помним, внук Альфред был единственным из детей, удостоенным ее религиозных бесед. Мальчик уже осознавал свою принадлежность к евреям, а бабушка говорила, что они распяли Христа. Во время войны готова была повести детей даже в православную церковь — вероятно, имея в виду Nottauf, вынужденное крещение, которое мог совершать (в случае болезни и подобного) любой крещеный. Альфреда Шнитке при этом в школе, на улице дразнили и за еврейский нос, и за немецкую фамилию. Эта национально-религиозная неприкаянность, это «вечно в семье Шнитке что-то не так» прочертили драматические борозды во всей жизни композитора. Как было сказано, при получении паспорта в 16-летнем

157

возрасте в ответ на ехидство милиционера по поводу пункта о национальности Альфред возмущенно потребовал записать его евреем. Ирина Катаева при знакомстве с ним спросила, почему он не записался немцем. «Бьют не по паспорту...» — был ответ. Однако значения вопроса о национальности в тогдашнем общественном быту не следует преувеличивать. А что касается молодых (и немолодых) Альфреда и Ирины, для них он никогда не был хоть сколько-нибудь значительным: любили всю жизнь друг друга не за строки в паспорте...

Новая волна интереса к Евангелию у Шнитке появилась в 1965 году, когда он прочитал пастернаковского «Доктора Живаго», где его невероятно поразила вся группа стихов на тему о Христе, особенно «Магдалина II» и «Гефсиманский сад». У нас был случай заметить, что с размышлениями об этом сюжете при написании Второго скрипичного концерта связано становление индивидуального стиля Шнитке (1966).

Периодом богоискательства стали годы семидесятые, когда композитор пришел *к концепции веры в музыку*, — мы говорили о метафоре «помощи оттуда», воплощенной автором при написании финала Квintета памяти матери. О том же свидетельствует и его Реквием на священный католический латинский текст. Ареал религиозных поисков Шнитке в это время беспредельно расширился, захватив не только Россию и Запад, но также Ближний и Дальний Восток. Непредвзято заглядывая глубоко внутрь различных восточных учений, композитор все же не мог найти созвучия между ними и своими духовными исканиями. Уже шла речь о его неприятии йоги, дзэн-буддизма. Вот что говорит о духовно-религиозных запросах Шнитке такого рода Александр Ивашкин, близкий друг композитора, подробно беседовавший с ним на эту тему. Давайте послушаем.

«Для того чтобы найти ответы на вопросы, связанные с будущим, Шнитке изучал "И-Цзин", однако первый найденный ответ не оказался достаточно полезным. Он сделал вторую попытку, но полученный ответ оказался еще хуже! Шнитке продолжал свои попытки, но получал только негативные ответы; и тогда он осознал, что дальнейший путь вглубь был опасен. Его интерес к каббале первоначально приписывали его увлечению образом Фаус-

158

та, который использовал каббалистические принципы в своей медицинской практике. Однажды Шнитке довелось прочесть статью музыковеда Ульриха Зигеле об И.-С. Бахе, в которой давался каббалистический анализ одного из дуэтов Баха, и Шнитке еще раз ужаснулся той бездне, в которую может погрузиться человек, отправляющийся в безграничный иррациональный мир. Напуганный оккультизмом всех этих систем, он почувствовал, что нуждается в истинной христианской вере. Сущность музыки Шнитке явно христианская, хотя на нее часто навешивали ярлыки "сионистской" или даже "дьявольской". Действительно, в ней можно найти вульгарные танго (Concerto grosso № 1, кантата "Фауст") и даже пародию на черную мессу ("Три сцены"), но образы зла всего лишь "вкраплены" в христианскую сущность его музыки и интеллекта. Шнитке считает, что важно не закрывать глаза на сатанинские элементы, а "смело смотреть им в лицо"» (55, с. 158-160).

И тем не менее духовная позиция Альфреда Шнитке продолжала оставаться весьма гибкой. Реджеп Аллаярров, для которого личность учителя с течением времени все больше возрастала в духовном значении, когда-то спросил его, верит ли он в Бога. «Ну конечно, — последовал моментальный ответ. — Все чувствуют существование какой-то внешней, божественной силы, но не все хотят ее осознать». В восьмидесятые годы Реджеп сказал Альфреду Гарриевичу: «Дай Бог вам здоровья, я ежедневно молюсь за вас. Только молюсь по-мусульмански». «Какая разница, — ответил Шнитке, — Бог один, но люди идут к нему разными путями». Аллаяррова поражало его редкое качество — быть выше зла. Беседы со Шнитке ученик сравнивал с храмом, а его самого — с мудрецом-отшельником.

«Судьба очень редко дарит, если вообще дарит, такие встречи, которые оставляют в тебе незабываемое, глубокое впечатление на всю жизнь. Когда встречаешь отшельника, живущего в слиянии с природой и отрешенного от всех мирских дел и благ, ты видишь взгляд, наполненный неисчерпаемой мыслью и мудростью. Образ этот сопутствует тебе и дальше, возвышаясь над твоими собственными мыслями и воздействуя с такой же силой, как при первой встрече. Глаза эти — *как окно во Вселенной*. Таким я представляю себе Альфреда Гарриевича Шнитке».

159

Вопрос религии и конфессии, хотя и нелегко, но все же для Шнитке разрешился. Гораздо проблематичнее оказался вопрос о национальности. Как соотносятся в музыканте и человеке Шнитке русское, немецкое и еврейское? Этот вопрос почему-то стал довлеющим у журналистов на Западе, где в ходу брутальные пассажи вроде «сын коммуниста-еврея без капли русской крови...». Порядком «достали» композитора по этому поводу и отечественные интервьюеры. Но и перед самим Альфредом Гарриевичем эта проблема в тех или иных ракурсах вставала всю жизнь, и единого ключа к ней не находилось. В разные годы, с разными людьми он высказывался на эту тему по-разному.

Мне, одному из первых его вопрошателей, где-то в семидесятых годах он дал такое разъяснение: евреем ощущая себя на бытовом уровне — из-за своего еврейского носа, но Ветхого Завета не люблю

— он слишком жесток; немецкие гены есть, они проявляются в моем рационализме, который всегда под рукой; как композитор принадлежу к русской традиции — здесь вырос, здесь воспитан.

Д. Шульгину в 1976 году на вопрос о роли фольклора в его музыке Шнитке ответил так: «...У меня нет какой-то личной возможности привиться к определенному национальному дереву: я не русский, а полунемец, полуеврей, родина которого — Россия. Привиться ни к русской, ни к немецкой традициям в откровенных их проявлениях я не хочу, чтобы впоследствии не извиняться за то, что я не русский.... Мне кажется неестественным и неорганичным, когда обрусевшие нерусские становятся показными патриотами. Иначе говоря, на этот вопрос я не могу дать однозначного ответа с такой стороны» (52, с. 29). Рассуждая о национальном характере творчества на примере других композиторов — Скрябина, Малера,— Шнитке подчеркнул: «...Здесь не столько кровь и национальность решают проблему, сколько психологический климат, в котором человек живет» (52, с. 28).

В следующем стихотворении Виктора Шнитке ярко представлен национальный «кроссворд» всей их семьи:

Сам с собой я — неуживчивый:

Всё сошлось во мне смесью взрывчатой —

Кровь еврейская, кровь немецкая,

Речь российская, власть советская.

160

Иудеи тут, там католики -

И гармонии нет ни толики.

1974

Особенно широко развернута эта проблема в «Беседах» со Шнитке А. Ивашкина, давно живущего на Западе и вошедшего в тамошний «психологический климат»: даже в русском издании вопросам национальности и религиозности отведена едва ли не четверть огромной книги. Но материал этот — и самый глубокий.

Например, только там находим сравнение Шнитке трех христианских конфессий — православной, католической и протестантской. Русская православная церковь принимает всех, так что во время службы никому не придет в голову смерть чужака взглядом. Католическая (как произошло со Шнитке на Западной Украине) может одного обидно отделить от других. В протестантизме же посягание на высочайший уровень точности и чистоты приводит к появлению противоположной опасности. Несмотря на мотивированный выбор католичества, Шнитке говорит:

«По языку молитвы, языку восприятия принадлежу не к немецкому миру. Я принадлежу к русскому миру. Для меня вся духовная сторона жизни охвачена русским языком» (1, с. 41).

По мысли Шнитке, в разных странах полноценно живут разные церкви, и если живешь в России, то больше тебе дает церковь православная, чем католическая.

А немецкое—еврейское? Композитор высказывается так:

«Я понимаю лучше немцев, чем евреев. Еще и потому, что у меня нет еврейского языка. Я понимаю идиш, благодаря его схожести с немецким, но я его не "прошел" внутренне. Его даже мой отец знал неважно. Мои родители хотели больше культивировать немецкое, чем еврейское начало» (1, с. 104).

Позднее немецкое и русское в себе Шнитке по-новому сопоставляет в гамбургском интервью 1993 года. Он произносит то типичное, что начинают так сильно ощущать «наши», уехавшие «туда»:

«Уехав в Германию, я больше почувствовал себя композитором из России, чем это было в России. Я все-таки композитор оттуда,

161

живущий здесь. А раньше мне казалось, что я живу как бы вне определенной среды» (40, с. 12).

Размышляя о том, что же такое родина, Шнитке вспомнил удивительный рассказ об одном эстонском острове, продуваемом всеми ветрами, из-за чего люди там говорят более высокими голосами. «Понимаете, уникальность вызвана присутствием ветра! Уезжая оттуда, люди не понимают, что они уходят из этой своей звуковой среды...» (40, с. 12) Если это не голос ностальгии, то что же?

У исполнителя Шнитке В. Лобанова находим убежденные суждения о принадлежности композитора русской культуре (1996): музыкальное развитие Шнитке не имеет прямых связей с немецкой традицией, он вырос в Москве и корни у него — те же, что и у всех москвичей; так же, например, Чайковский, хотя и обнаруживает влияние Шумана, Моцарта, французской музыки, но впитал русский пейзаж, русский язык, русскую литературу — и это воздействие общедуховного уровня для него важнее чисто музыкального.

Переезд в Германию в 1990 году обострил в композиторе чувство неприкаянности. После нескольких лет нахождения там Альфред Гарриевич возвращается к фатальному вопросу о своей принадлежности какой-либо стране — уже крещеный, признанный и знаменитый.

«Несколько лет назад я был в Польше. Так случилось, что именно там я понял: я абсолютно никому не нужен и нигде не буду иметь поддержки. Я был не нужен, во-первых, русским, потому что выгляжу как еврей. Я оказался не нужен полякам, потому что они тоже по-разному к этому относятся. И я понял, что не нужен ни тем, ни другим немцам, потому что выгляжу не как немец. И с этого момента мне стало ясно: ответа — утешительного — нет» (40, с. 12).

Акт крещения дал Альфреду Шнитке колоссальную опору. (Некоторое время даже казалось, что тем самым решалась и переплетающаяся проблема. «Это мне, наконец, вместо национальности», — услышала я от него.) Для композитора, привыкшего измерять бытие столетиями и тысячелетиями назад и вперед, здесь было приобщение к мудрости человечества в необозримых временных даях.

162

«Все наши предки, все человечество, сколько оно существует, было в контакте с этими инстанциями, — говорил он в разговоре со мной в июле 1984-го. — Мы первые, у кого такого контакта нет, и это страшно. Неужели одно столетие неверия мудрее всей истории человечества? Задача современных верующих — восстановить себя, как это было хотя бы двести—триста лет назад. Конечно, существуют и иные религии, но может быть, между теми и другими нет противоречий. Видимо, религий много, а истина одна».

Шнитке принадлежит следующая важная мысль о связи между концепциями музыки и религиозными представлениями. По его наблюдению, атеизм принес людям чувство отчаяния и падения в пропасть. В музыке здесь возникла проблема финала, давшая о себе знать в конце XIX века у Чайковского, остававшаяся актуальной в отечественной музыке XX века практически весь советский период и особую напряженность обретшая в творчестве Шостаковича. Шестая симфония Чайковского (1893), впервые в истории музыки завершившаяся слезным, оплакивающим финалом, могла появиться только во времена наступившего неверия.

В восьмидесятые годы, когда Шнитке официально приобщился к религии и церкви, стал исповедоваться духовнику, на новый уровень поднялись для него все нравственные вопросы. Внутреннее ощущение Альфреда/Алфея в это время помогает представить отец Николай Ведерников. Приведу его обстоятельное высказывание.

«Его отличало внимание к своей внутренней жизни и необычайная чуткость совести. Его исповедь была очень пространной, он всегда давал духовную оценку всем своим действиям и словам, умел быть

к себе беспощадным... Большое чувство ответственности перед Богом за свою жизнь! При этом я заметил такое удивительное качество его. Как вы знаете, он претерпел большие гонения. Он мог со скорбью говорить о своих трудностях, но никогда я не слышал от него осуждения какого-нибудь человека, какой-нибудь личности. Это — высоконравственное качество, качество истинного христианина, потому что грех осуждения является тяжелым грехом: "Не судите, и не судимы будете". Кто осуждает, тот осужден — и он никогда никого не судил. Был скромнен, никогда не говорил об успехах в своем творчестве, не подчеркивал каких-то своих до-

163

стижений. И чрезвычайно заботлив был о других, прежде всего о своей семье, с трепетом рассказывал о своем сыне. Замечательное свойство — его глубокое покаяние. Это же отразилось в его творчестве — в хоровых концертах, одном и другом: какая там любовь к Богу! В концерте на слова армянского монаха Нарекаци: там текст, прославляющий Бога, и в то же время — глубокое смирение и осознание недостойности своего, жажда спасения, жажда от Бога получить всеисцеляющее врачевание, загладить раны греховные. Вот этим вдохновиться — ему такое свойственно. А особенно жаждою искупления грехов проникнут покаянный концерт, "Стихи покаянные" из двенадцати частей на тексты XVI века. Это мольба о милосердии и выражение веры в Божье милосердие... Качество смирения, чувство покаяния его так украшало, что привлекало к нему сердце. Когда я встретился с ним, то почувствовал этот дух даже без разговора с ним: ни в коем случае не чувство гордыни, но сознание своего достоинства и чувство верности своему призванию» (3).

Нравственное чувство Альфреда Шнитке, этот стержень его личности, хочется сравнить с нравственным чувством Шостаковича. Дмитрий Дмитриевич обычно уклонялся от открытых высказываний. Тем более впечатляют его откровенные строки о совести, выплеснувшиеся в связи со стихами Евтушенко. 26 октября 1965 года он написал письмо своему ученику и другу Борису Тищенко, в котором с глубочайшей благодарностью говорит о морали и нравственности этих стихов. «Каждое утро вместо утренней молитвы я перечитываю, вернее, произношу наизусть два стихотворения Евтушенко: "Сапоги" и "Карьера". "Сапоги" — совесть, "Карьера" — мораль. Нельзя лишиться совести. Потерять совесть — значит все потерять. И совесть надо внушать с самого раннего детства». Далее Шостакович упоминает историю из газеты о том, как молодые люди убили человека, не давшего им закурить. И свой текст заканчивает строками: «Добро, любовь, совесть — вот что самое дорогое в человеке. И отсутствие этого в музыке, литературе, живописи не спасают ни оригинальные звуко сочетания, ни изысканные рифмы, ни яркий колорит. "Гений и злодейство — вещи несовместные". "Не убий". "Не пожелай вола, осла, жены

164

своего ближнего". "Бытие определяет сознание". Я горжусь за человечество, что его великие сыны родили такие великие мысли».

Послание не было отослано. И не было выброшено. Тищенко опубликовал его спустя годы (51, с. 18—19). Со стороны скрытного Шостаковича столь откровенное «моление о совести», да еще с цитатами из Библии, не может не поразить. Возможно, Альфред Шнитке полторы страницы на данную тему написал бы более изящно и многомерно. Но суть от этого не меняется: без огромного нравственного чувства не было бы ни Шостаковича, ни Шнитке, и именно благодаря ему и тот, и другой стали *совестью своей эпохи* (как бы лозунгово ни звучали такие слова).

Но вернемся снова к взглядам Шнитке на религию, обратив внимание на редкие, именно шнитковские, черты восприятия. Всегда думающий двухполюсно, о Боге и дьяволе, о добродетели и грехе, он избегает наивно-однозначной интерпретации состояния верующего в церкви.

«Храм — как бы передний край, где незримо присутствуют как ангелы, так и черти. Они в храме *присутствуют*. ... Ведь не случайно человек более всего уязвим и более всего делает ошибок после посещения церкви. Он обретает силу и тут же подвергается обновленной опасности. Это верно не только применительно к церкви. Очень часто плохое наступает именно тогда, когда все хорошо. Успокаиваясь, ты как бы лишаешься нужной тебе тревоги. А надо продолжать ее чувствовать. И храм в этом смысле есть суммирование тревоги и успокоения. Он обостряет оба эти качества. У меня есть и

еще одно ощущение: храм является чем-то подобным рентгену — он засвечивает каждого. То, что в каждом заложено, начинает здесь сильно пульсировать — и хорошее, и плохое. Невероятное энергетическое напряжение храма этим и порождено: невероятным сгущением двух противостоящих сил» (1, с. 43).

У кого еще встречается подобная «церковная диалектика»? Не подчиняясь догмам и в этой области, Шнитке позволяет себе развивать, достраивать вероучение своими собственными идеями, — а в них консервативная традиционная теология так нуждается! По сути, он выступает здесь как религиозный философ. Во всяком случае, суждения, подобные приведенным, говорят об этом.

165

Мы уже упоминали о том, что Альфред Шнитке разработал собственную философскую теорию о связи исторических концепций музыки с проблемой веры в Бога. Действительно, он увидел, что в проникнутые религиозным духом эпохи композиторы пишут произведения, исполненные нерушимого света, а утрате веры соответствует уход из музыки этой незамутненной чистоты.

По его суждению, в музыке Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта в равной степени выражены как ликование, так и скорбь. Например, в Пятой и Девятой симфониях мажорные финалы не менее потрясающи, чем минорные первые части. Дальше соотношение полярных начал становится иным. У Брамса, Вагнера, Чайковского, Малера трагические кульминации остались такими же впечатляющими, а моменты радости в какой-то мере стали натянуто официальными.

«Почему же раньше было равновесие? Я вижу это так: все то время, когда вера была чем-то абсолютно бесспорным, был и этот устойчивый свет. Когда же она, выражавшаяся как угодно благородно, стала заключаться в книгах, в литературе, в чем-то вне человека, а не в нем самом, то есть когда веру заменила культура, отделилась от нее,— вот тогда вера стала у людей утрачиваться» (36, с. 46).

Ликование, столь явное в творениях Баха и Моцарта, остается и в музыке Бетховена, но начинает слабеть уже у Шуберта. У последующих гениальных композиторов — не по их воле, но вследствие облучения временем — позитивное становится все более ущербным. «Удушающее счастье» чувствуется в опере Вагнера «Лоэнгрин», и несравнимо более естественно воплотилась у него идея любви-смерти в «Тристане и Изольде». И вовсе не случайно, что именно вагнеровская музыка, с ее внешней помпезностью, была позднее «затребована» государственной машиной фашистской Германии.

Этот конфликт, по Шнитке, еще больше усугубляется по мере приближения к последнему времени. Об экстатическом ощущении счастья у Скрябина: «...ощущение это — душное, чрезмерное, как бы счастье, демонстрируемое путем сознательного отворачивания от несчастья». Оно было, может быть, мистическим или космическим, но не всечеловеческим, как во времена Баха или Моцарта, и не приносило решения дилеммы. Тем более — в самом XX веке.

166

«У Шостаковича этого счастья не было вовсе. Я уже не говорю о тех, кто мужественно не давал развития трагическим эмоциям, как, например, Стравинский. Они не достигли света и не стремились его экстатически продемонстрировать, оставались честными, чувствуя некий предел, поставленный для них временем. И это при том, что Шостакович находился в очень тяжелых наших условиях, а Стравинский имел те, где, казалось бы, можно все. Объективные обстоятельства диктовали запретную черту» (36, с. 46).

Из своего анализа истории Шнитке делает настоящий философский вывод: «Думаю, что дилемму ликующего и трагического решало время, а не люди, потому что всякое *время оказывается в чем-то сильнее людей* (курсив мой. — В. Х.)».

Религиозные мысли и ощущения Шнитке сказались во многих его сочинениях, проникнув в их темы, конструкцию, концепции. Особым произведением, в котором непосредственно отразился акт церковного крещения, стала Четвертая симфония, с хором (1984). Впрочем, прежде им было написано

другое сочинение, соединившее симфонию и мессу,— Вторая симфония «St. Florian». А между ними — высочайшая у Шнитке инструментальная драма — его Третья симфония.

Замысел *Второй симфонии* возник при следующих обстоятельствах. В 1977 году Альфред, находясь в Австрии, вместе с коллегами-музыкантами решил посетить могилу Антона Брукнера в монастыре Сан-Флориан. Композитор описывает это так.

«Мы прибыли в Сан-Флориан в сумерки, и доступ к гробнице Брукнера был уже закрыт... Холодная, мрачная барочная церковь была наполнена мистической атмосферой. Где-то за стеной небольшой хор пел вечернюю мессу — "missa invisibile", "невидимую мессу". Никого, кроме нас, в церкви не было. Мы все, войдя в церковь, сразу же разошлись в разные стороны, чтобы, не мешая друг другу, пережить при исполнении ощущение холодной и мощной пустоты, окружавшей нас» (10).

«Невидимая месса», «мощная пустота» — это же образы настоящей поэзии! Пережитое мистическое впечатление погрузилось глубоко внутрь, и когда от известнейшего в мире Симфонического оркестра Би-Би-Си пришел заказ — написать что-нибудь для кон-

167

церта Рождественского, Шнитке понял, что теперь должно воплотиться: он напишет «невидимую» хоровую мессу, реющую над оркестровой симфонией. Так неслучайно появилась на свет уникальная фантазия Шнитке, отданная канону христианской веры,— симфония-месса, его Вторая симфония «St. Florian» (1979-1980).

В ней небольшому, камерному хору (таким он был в далеком монастыре), при исполнении обычно располагающемуся над оркестром, на балконах и галереях, поручено пение одних лишь подлинных древних бесстрастно-возвышенных песнопений. Для этого процитированы одноголосные григорианские хоралы соответственно каноническим частям мессы: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. Оркестр противопоставлен им как носитель эмоциональной боли нынешнего земного мира, наделен трагической кульминацией. Как здесь решается проблема финала? Сообразно на веки вечные установленным отцами церкви канонам: «Dona nobis pacem» — «Даруй нам мир».

Четвертая симфония

Четвертая симфония Шнитке (1984) сразу же задумывалась как программная. Один уровень программы составил католический Розарий с определенной сюжетной последовательностью, другой — идея единения всех религий как путь к духовному единству человечества (инобытие Девятой симфонии Бетховена с его гимническим «Обнимитесь, миллионы»). Розарий, или символический венок из роз,— сплетение трижды пяти таинств: пяти радостных, пяти скорбных и пяти славных. Это пятнадцать эпизодов из жизни Марии Богородицы, которые вмещают и всю жизнь Иисуса Христа. Напомню структуру Розария.

«Пять радостных таинств:

1. Благовещение. "Ангел, вошед к Ней, сказал: радуйся, Благодатная!.." (Лк., 1, 28).
2. Навещение. "Елисавета исполнилась Святого Духа, и воскликнула громким голосом, и сказала: благословенна Ты между женами, и благословен плод чрева Твоего!" (Лк., 1, 41—42).
3. Рождество Христово. "И родила Сына Своего первенца, и спеленала Его..." (Лк., 2, 7).

168

4. Сретение Господне. "А когда исполнились дни очищения их по закону Моисееву, принесли Его в Иерусалим..." (Лк., 2, 22-23).

5. Иисуса-дителя находят в храме. "Через три дня нашли Его в храме, сидящего посреди учителей..." (Лк., 2, 46).

Пять скорбных таинств:

1. Страдание в саду. "И находясь в борении прилежнее молился; и был пот Его как капли крови..." (Лк., 22, 44—45).

2. Бичевание у столба. "Тогда Пилат взял Иисуса и велел бить Его" (Иоанн, 19, 1).

3. Коронование терновым венцом. "И, раздевши Его, надели на Него багряницу. И, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову..." (Матф., 27, 28-29).

4. Несение креста. "И, неся крест Свой, Он вышел на место, называемое Лобное..." (Иоанн, 19, 17).

5. Распятие. "Иисус, возгласив громким голосом, сказал: Отче! в руки Твои предаю дух Мой. Сказав сие, испустил дух" (Лк., 23, 46).

Пять славных таинств:

1. Воскресение Христово. "Не ужасайтесь. Иисуса ищите Назарянина, распятого; Он воскрес..." (Марк, 16, 6).

2. Вознесение Господне. "И так Господь, после беседования с ними, вознесся на небо..." (Марк, 16, 19).

3. Сошествие Святого Духа. "И исполнились все Духа Святого..." (Деян., 2, 4).

4. Принятие на небо. "И явилось на небе великое знамение — жена, облеченная в солнце..." (Откр., 12, 1).

5. Коронация. "Ты Слава Иерусалима... Будь Ты благословенна Всесильным Богом во веки веков" (Иудифь, 15, 9—10)». В самой композиции Розария для Шнитке уже звучала вокально-оркестровая симфония, структурированная в виде симметричного триптиха: повествовательный первый раздел, драматический второй и славильный третий. Соответственно пятнадцати частям Розария была применена форма из пятнадцати вариаций. При этом закономерно возрастала роль эпизодов с вокальными голосами, которые также были определены структурой триптиха: в конце первого раздела звучало соло тенора, в конце второго — соло контральто, в конце третьего, и последнего, — либо квартет солистов, либо хор.

169

Символически в симфонии были представлены и разные религиозные конфессии — иудаизм, католицизм, протестантизм и православие. Для этого Шнитке сочинил четыре определенных музыкальных лада, каждый с соответствующим характерным интонационным оборотом. В заключении симфонии все они гармонично объединились, как в светлом Небесном граде, охватываемые ре мажором — символической тональностью Gloria.

Как ни одна другая симфония, Четвертая Шнитке проникнута «сияньем» колокольной звучности. Колокольность вообще любима этим композитором, и можно сказать, что ее присутствие отличает и «освещает» весь его стиль, всю его музыку. Но такой сгущенной оркестровой колокольности, в которой звучат и торжественность, и тяжесть ударов, и их напряженная, утрированная диссонантность, и надчеловеческая сакральность, пожалуй, в других его сочинениях мы не обнаружим.

С позиции такого священно-симфонического замысла Шнитке становятся до конца понятными его суждения о проблеме финала симфонии как о проблеме неверия и безбожия. Славильный финал здесь был задан изначально, подразумевался самим замыслом. Когда произведения с плавным многоголосным пением хора «под куполом» симфонии полна нерушимого великолепия, радости, света и благоговения.

Но в Четвертой, где нет проблемы *финала*, есть другое — проблема *самой симфонии*. Ведь симфоническая линия, продолжателем которой вслед за Шостаковичем стал Шнитке,— это линия симфоний-драм с конфликтом действия и контрдействия, борьбой добра и зла, крайней напряженностью драматургического процесса. Здесь же Шнитке ради достижения высшей духовной идеи принес в жертву самое сильное, чем он располагал как художник,— драматическую остроту в воплощении схлеста непримиримых сил. Даже во Второй симфонии партия оркестра, в противоположность вокальным партиям, была вполне симфонической по эмоциональной «температуре». Четвертая же симфония течет неторопливо, размеренно, почти бесконтрастно. Лишь в разделе скорбных тайнств проступают то «бичующие» пассажи-броски, то звуки тяжелых, трудных шагов, то улавливаются глухие стоны. Подвижный же темп возникает только однажды, в третьем разделе, чтобы сно-

170

ва уступить место медленности. Шнитке здесь создал специфический, непривычный и иногда трудно слышимый вид произведения — *симфонию-ритуал*. Восприятие подобных вещей, помимо соответствующего опыта, требует особого настроения, родственного созерцательности «умной молитвы».

Между двумя симфониями с четными номерами — Второй и Четвертой, посвященными духовной теме,— располагается грандиозная *Третья симфония*, перекликающаяся с монументальной Первой (сходство нечетных номеров). Вообще, каждая симфония Шнитке кажется у композитора и первой, и последней: он как бы впервые берется за этот жанр и выкладывается до конца. Такова и Третья — на мой взгляд, самая симфоническая и совершенная из его симфоний. Она имеет определенный, близкий Шнитке *национальный* замысел, ибо посвящена судьбе *австро-немецкой музыки*.

Если в Первой симфонии патетически проводилась мысль о роли музыки вообще, то в Третьей — мысль о роли музыки австро-немецкой, исключительной в культурной истории мира. Автор долго над ней работал (в течение шести лет, 1976—1981), однако ее совершенство обусловлено отнюдь не только этим; дело в том, что Третья — органичная для него симфония-драма, разом поднявшая все «мыслечувствия» его жизни.

Симфония была заказана для открытия нового филармонического концертного зала «Gewandhaus» (Лейпциг, тогда ГДР). Проект был настолько хорош, что весьма компетентные в таких вопросах японцы перенесли его в свою страну. О том, какой фейерверк мечтаний нового рода пробудила у композитора предложенная идея, можем судить по его высказываниям:

«Сочиняя Третью симфонию, рассчитанную на новый зал "Гевандхауза", я намеревался в полной мере использовать все акустические возможности этого зала: кроме чрезвычайно выгодной естественной акустики — все микрофоны и динамики, установленные в стенах и на потолке. С помощью такой техники можно было бы создать любую движущуюся звуковую картину. Я представлял себе, что удастся реальное звучание оркестра на сцене сопоставить с записанным, пространственно статичное — с неким движущимся вихрем музыкальной фонограммы. Однако пока новая техника

171

полностью не освоена, возможности зала не изучены, задуманный эффект остался нереализованным» (44, с. 218—219).

Помимо Альфреда Шнитке, аналогичный заказ получили также Гия Канчели и Авет Тертерян (из композиторов СССР).

Новая симфония Шнитке дважды подряд, 5 и 6 ноября 1981 года, была дана в «Gewandhaus» под блестящим управлением Курта Мазура (в дальнейшем он стал одним из постоянных интерпретаторов музыки композитора). Успех был огромен, притом один из самых крупных для Шнитке за границей, к тому же на столь важной для него немецкой земле.

Третья стала чисто шнитковским решением классического инструментального цикла симфонии (без вокала, с добавлением органа) из четырех частей, длительностью сорок пять—пятьдесят минут.

Получив предложение от Лейпцигского оркестра, посвятив сочинение австро-немецкой музыке, он придумал уникальный для симфонии метод воплощения идеи. А главное — нашел в себе мужество доверить произведению для Германии еще никем не высказанную концепцию — *печального конца, заката* великой истории немецкой музыки (хотя отнюдь не заката Европы, Запада).

Шнитке стал на путь зашифровки в симфонии определенных слов-идей и ключевых для истории музыки имен австро-немецких композиторов. К ним он добавил излюбленные в его полистилистике музыкальные ассоциации с теми или иными стилями в виде аллюзий и квазичитат.

Символические слова и названия в симфонии — это *Erde* (земля), *Deutschland, Leipzig, Thomaskirche* (церковь Св. Фомы в Лейпциге, где работал Бах), *Gewandhaus, das Böse* (зло). В музыкальную ткань они внедряются следующим образом: из слов отбираются буквы, соответствующие названиям нот, и превращаются в музыкальные обороты. Например, *Erde* — e-d-d-e, мотив *ми-ре-ре-ми*.

Введено неслыханное количество имен австро-немецких композиторов — тридцать три: И.-С.Бах с тремя сыновьями, также их общая фамилия ВАСН, Г.-Ф. Гендель, Й. Гайдн, В.-А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, К.-М. Вебер, Ф. Мендельсон-Бартольди, Р. Шуман, И. Брамс, Р. Вагнер, А. Брукнер, Г. Малер, М. Рeger, И. Штраус, Р. Штраус, А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн, П. Хиндемит,

172

Г. Эйслер, П. Дессау, К. Орф, К.-А. Хартман, К. Вайль, К. Штокхаузен, Х.-В. Хенце, Б.-А. Циммерман, М. Кагель. Фамилии композиторов превращаются в темы-монограммы и также вводятся в музыкальную ткань. Например, *Anton Bruckner* — a-b-c-e, оборот *ля-Си-бемоль-до-ми*. В качестве аллюзий и квазичитат проходят различные хоралы, вступление к опере Вагнера «Золото Рейна», прелюдия Баха до мажор, концерт Моцарта ре минор, увертюра Бетховена «Эгмонт», вальсы И. Штрауса, оркестровая фактура Малера, композиторов нововенской школы, ритмы Хиндемита, пуантилизм авангарда и т. д. По тому, в какой окраске звучат темы с теми или иными именами, слышно отношение к ним автора музыки: после недостижимого художественного богатства барокко, непревзойденного совершенства классики, глубины чувств романтизма линия гениальной немецкой музыки оканчивается иссушением на творчестве современного авангардиста аргентинского происхождения Маурисио Кагеля...

Придуманный Шнитке и использованный им в беспрограммной, бестекстовой симфонии смысловой метод знаменует торжество символического мышления конца второго тысячелетия. Следует подчеркнуть, что этап XX столетия совершенно исключителен в истории музыки как раз тем, что ни в одну предыдущую эпоху ее существования не было такой мощной пронизанности этого искусства символами. XX век — эпоха гипертрофированного интеллектуализма, зашифрованных значений, кодированных смыслов, порой далеко превосходящих известную средневековую «ученую темноту». И в этом отношении Альфред Шнитке, не авангардист по стилю, — одна из центральных фигур своего времени, а его Третья симфония — центральное сочинение в этом центре.

Драматургия Третьей симфонии контрастна, с острыми противопоставлениями идей добра и зла, с сильными кульминациями. Сфере зла отведена вся третья часть произведения, где безраздельно царит символ «das Böse» с жестким спрессовыванием всей исторически существующей музыки в кульминационной зоне. Поразителен финал. Голоса в нем, будучи «именными» символическими темами, притом додекафонными структурами, наполняются выразительным мелодическим пением. В кульминации вместо прежнего «удушающего» спрессования материала — широкое сверх-

173

многоголосное пение сорока шести мелодических партий оркестра. И венчает его необыкновенно лиричная, грустная тема, исполненная щемящей ностальгии по ушедшему прекрасному прошлому. В симфониях Шнитке подобная эмоция появляется впервые. Ее возникновение — результат колоссального синтеза предыдущих периодов его творчества, отзвук настроя «новой простоты» — со слезностью Реквиема и мемориального Квintета.

Весь пестрый, многообразный мир австро-немецкой музыки Шнитке объединил в симфонии высшим звуковым единством. Для этого он использовал опыт собственного электронного «Потока», в котором

вся звуковая материя выводилась из одного-единственного звука с его обертонами. И в Третьей предварительно выстроен звуковой «столб» из шестнадцати обертонов, в котором размещены все гармонии этого произведения — аккорды, интервалы, кластеры. В едином созвучии соединились все консонансы и диссонансы. Обертоновый ряд для Шнитке виделся как универсальная, мировая гармония, существующая и в природе. Он естественным образом возникает в технике, в работе всех вращающихся механизмов, в акустике водных пространств («я слышал его на море»), является источником всех звуковых комбинаций. Обертоновое звучание есть у колоколов, у гонга — отсюда такое воздействие на людей этой звуковой магии.

Единый сложный тон произведения развернут и в виде двух симметрично уравновешенных тем, также глубоко символических, — «обертоновой», с постепенным восхождением, и «унтертоновой», с нисхождением. С «обертоновой» симфония начинается — в виде огромной звуковой волны, растущей от одного до шестидесяти шести голосов. По величию неспешного развертывания она напоминает эпическое вагнеровское вступление к опере «Золото Рейна», начинающее гигантскую тетралогию «Кольцо Нибелунга». Чтобы эту тему, вырастающую из «хрипа» самых низких звуков оркестра, хорошо прослушать, нужна именно наилучшая акустика концертного зала. Наоборот, «унтертоновая» тема — знак сникания, свертывания и печали. Именно обреченное унтертоновое нисхождение проходит в финальном моменте щемящей ностальгии. Но завершение симфонии — иное: в последний миг звучит семнадцатый обертон, выводящий за пределы замкнутого звукового мира про-

174

изведения. Музыка как вид искусства удивительно близко стоит к идеям и представлениям космизма. Так и в Третьей симфонии Шнитке: введен один внесистемный звук — и словно из мира человеческого открылся люк в космическую неизвестность.

Третья симфония Шнитке мгновенно стала популярной в музыкальной среде. Отечественные музыковеды поспешили дать ей наименование «Лейпцигская», наподобие «Ленинградской» симфонии Шостаковича. Какой же (по «национальной принадлежности») получилась музыка — немецкой? русской? русско-немецкой? Этот вопрос я задала моей коллеге, немецкому музыковеду Ханнелоре Герлах, работавшей над творчеством Шнитке. Приведу ее ответ.

«На мой взгляд, несмотря на то что там есть многочисленные цитаты и аллюзии немецкой музыки, эта симфония по общему характеру все-таки русская. Хотя для творчества наших современников традиции Брукнера и Малера, конечно, имеют значение, наши композиторы сегодня чрезвычайно редко пишут симфонии такого масштаба, с такой философской нагрузкой и с таким подчеркнутым признанием даже XIX века. В сочинениях большинства немецких композиторов основная позиция по отношению к романтизму и открыто эмоциональному способу выражения сравнительно отрицательна. Что касается XIX века, то чаще встречаются дистанция и пародия, и в этом, наверное, — влияние эстетики Брехта. Большое музыкальное пространство, постепенное неспешное развитие музыки во времени, яркие контрасты между глубокой эмоциональностью и крайним гротеском, вплоть до парадокса, широкий звуковой мир, доходящий до русских традиций многозначности звонов, — в этом я чувствую линию, идущую от Шостаковича (может быть, через Малера), и в стилистической многослойности слышу именно самого Шнитке, как он мне знаком уже по другим его сочинениям. Это не менее русская музыка, чем Первая симфония, и — если перейти на литературные аналогии — эта музыка больше следует Достоевскому, чем Томасу Манну» (1985, см. 31, с. 180-181).

Сейчас, когда симфоническая линия Шнитке завершилась, не получив продолжения, стало более определенным ощущение, что этот композитор, с характером его концепций, с присущей его творчеству гаммой мыслей, эмоций и образов, — такой же представитель

175

русской культуры, как Дмитрий Шостакович, преемником которого он во многом стал.

Зло и Добро: кантата «История доктора Иоганна Фауста»

Фауст... Этот образ в гётевской интерпретации считается центром европеизма, сердцевинной европейского типа мышления — с метаниями в поисках истины, с борьбой противоположностей, с непрерывностью выбора между добром и злом. Шпенглер в «Закате Европы» представил Фауста в качестве прототипа западного человека, с его стремлением к деятельности, технике и завоеваниям. «У каждого художника должен быть свой "Фауст"», — такова аксиома европейского искусства. Альфред Шнитке с молодых лет был заморожен образом Фауста, и это достаточно свидетельствует о коренном его европеизме. Сама полнота его мышления — видишь хорошее, ищи плохое, видишь плохое, ищи хорошее (что он распространил даже на церковь), — философская диалектика добра и зла в его музыке уже давно вылепили в нем образы фаустовских противоположностей. Оставался только повод. И он, естественно, нашелся. И снова возникли неслучайные случайности совпадений.

Когда Юрий Любимов задумал поставить на Таганке спектакль по второй части «Фауста» Гёте, он в свободном разговоре на данную тему предложил Шнитке принять в этом участие. Композитор же всю жизнь думал об образе Фауста и всей связанной с ним философии. Однако он понимал, что длиннейший текст второй части гётевской трагедии, изобилующий множеством мыслей, совершенно невозможно уместить в одном сценическом произведении даже в виде одних лишь ключевых фраз. Рассказав через какое-то время о своих сомнениях Любимову, узнал, что тот на данное время уже охладил к первоначальному замыслу, — и идея отошла в сторону.

Шнитке же продолжал свое изучение темы, занявшись не только книгой Гёте, но и всеми другими «Фаустами». Внимательно вчитался он в самую первую книгу о Фаусте — «Народную книгу» Иоганна

176

Шписа, повлиявшую на всю серию последующих трагедий и романов на эту тему, прочел «Трагическую историю доктора Фауста» Кристофера Марло, написанную сразу вслед за Шписом, познакомился с балетным сценарием Гейне «Доктор Фауст», где присутствует дьявол в женском облике — Мефистофела. У Гейне силы ада сначала демонстрируют Фаусту страшных чудовищ, потом показывают самое опасное — очаровательную танцовщицу в газе и трико. Обратим внимание на этот образ.

Однако если все пути композитора вели к Фаусту, это никак не означает, что вели они также и к оккультизму, магии и самому дьяволу. Тут для Шнитке возникли нелегкие проблемы.

С основательностью, свойственной прирожденному ученому и философу, он счел необходимым обратиться и к собственным трудам доктора Фауста. Я записала название большого тома, который он себе достал: «Dr J. Faust. Magia naturalis. Sämtliche magische Werke. Mit einer Einleitung von Dr Kurt Benesch». Это была книга по черной магии... «Ужасная литература, страшная литература» — Альфреда от нее чуть ли не лихорадка била, и у него не было ни малейшего желания ее обсуждать. Он видел здесь бездну. «Я боюсь читать это, смотрю, но не читаю. Не уверен, что найду границу, до которой хватит моего трезвого сознания», — говорил он даже много позднее, в 1989 году. Снова и снова вставали перед ним эти проклятые проблемы: зло, дьявол, смерть. По Якобу Бёме, зло необходимо, как желчь в организме, подстегивающая жизнь; Гёте, будучи министром, подписывал смертные приговоры, но в своем «Фаусте» остался светоносным; Булгаков следовал Гёте — хочу зла, а делаю добро. «Насколько может позволить человек себе эту широту? У меня нет сил заглянуть туда...» — говорил Шнитке. По рассказу И. Рыжкина, подробно обсуждавшего с композитором всю фаустианскую тему, «упоминания о дьяволе были Альфреду неприятны, и он переключал разговор в другую плоскость. Вспоминается мысль Ницше: "Не заглядывай слишком глубоко в бездну, иначе она заглянет в тебя"» (17, с. 61).

Тем временем к Шнитке обратились с новым предложением: написать для Венского концертного общества, к 125-летию юбилею Венской певческой академии, произведение с участием хора и нового органа. Для этого из всех прочитанных «Фаустов» компози-

177

тор отобрал «Народную книгу» Шписа, ее последние главы (67 и 68) — о предсмертной исповеди и гибели Фауста. А когда пришла пора законченную партитуру сдавать заказчикам, вдруг позвонил

генерал-музик-директор Венского фестиваля и довольно смущенно, извинившись за опоздание, сообщил, что они решили весь фестиваль посвятить теме Фауста... Композитор был совершенно ошеломлен: какое совпадение! это же перст судьбы!

Почему «Фауста», предназначенного Шнитке судьбой, он выбрал в варианте Иоганна Шписа? Вспомним лишь об одной ранней подсказке: именно на этот источник написал свой «Плач доктора Фаустуса» Адриан Леверкюн, герой романа Томаса Манна.

Шпис составил и издал эту книгу в 1587 году. Называлась она так: «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чарошее и чернокнижнике, как на некий срок подписал он договор с дьяволом, какие чудеса он в ту пору наблюдал, сам учинял и творил, пока, наконец, не постигло его заслуженное воздаяние. Большею частью извлечено из его собственных посмертных сочинений и напечатано, дабы служить устрашающим и отвращающим примером и искренним предостережением всем безбожным и дерзким людям. Послание апостола Иакова, IV: Будьте покорны Господу, противоборствуйте дьяволу, и он бежит от вас». Первое повествование о знаменитом маге, лекаре, астрологе, прорицателе будущего, ораторе-антиклерикале и бунтаре, жившем в первой половине XVI века, увидело свет тогда, когда его еще помнили. Наступила эпоха раннего лютеранства, в которую появилась возможность прямо обращаться к Богу, минуя церковь (тут и стали выходить «народные книги»). Одновременно это был период подозрительного отношения к наукам, словно бы идущим от Нечистого. Автор книги о Фаусте — страстный богослов-протестант, одержимый целью «наставить на путь истинный и уберечь от грехопадения каждого». На русском языке «Народная книга» вышла в издании «Легенда о докторе Фаусте», подготовленном В. М. Жирмунским (М., 1978). В авторской партитуре Шнитке текст дан на немецком языке, а эквиритмичный перевод на русский сделал брат Альфреда, Виктор.

Наибольшая «историчность» публикации Шписа и вызвала наибольшее внимание Шнитке. Текст «Народной книги» привлек его жи-

178

востью как бы реального рассказа о как бы реальном событии: неподдельный народный язык, наивное, несколько ханжеское изложение, противоречие между сочувствием грешнику и выраженным в словах осуждением. Сам Фауст — не то что у Гёте. Это человек свободного, мягко говоря, образа жизни. Из любопытства и ради житейских удовольствий он вступает в союз с дьяволом. Это живой Фауст. Сюжет «Народной книги» более реален и более жесток, чем у Гёте. Автор музыки говорил: «Все очень наивно: Фауст — доктор-полушарлатан, наказание его заслуженно, но все же Фауста жалко» (31, с. 195).

Параллельно с заказом кантаты Венским концертным обществом из Германии поступило предложение и на оперный проект для Гамбургской оперы. Шнитке сразу же его принял, решив продолжить фаустовский сюжет по Шпису и использовать кантату для последнего, третьего действия будущей оперы. Свое намерение он героически осуществил, несмотря на все трудности со здоровьем: через одиннадцать лет, в 1994-м, была закончена опера под тем же названием, что и кантата, — «История доктора Иоганна Фауста».

Итак, перед нами одно из самых известных музыкальных произведений XX века, одно из самых знаменитых у Альфреда Шнитке — кантата *«История доктора Иоганна Фауста»* для контратенора, контральто, тенора, баса, смешанного хора, оркестра и органа (1983) в десяти частях.

Повествование на старинный сюжет композитор решил выдержать также в историческом духе. Он использовал структуру музыкальных «Страстей», как у Баха или Шютца, где участвуют, помимо действующих лиц, рассказчик и комментирующий хор. Применил и приемы музыкальной стилизации: № 1, Пролог («Вот рассказ о тяжелой, страшной гибели доктора Фауста»), по эпической скорбной суровости напоминает начало баховских «Страстей по Матфею», изображающих шествие на Голгофу; № 3, Прощальный обед («Все идут в трактир, садятся за стол»), выдержан в игровых ритмах музыки XVI века; № 10, Заключительный хорал («Так бодрствуйте, бдите»), звучит именно как традиционный аккордовый хорал у хора и органа.

Все это — серьезная, благородная музыка Шнитке. Вся соль ситуации в том, как композитор решил здесь проблему дьявола, Мефистофеля.

Прежде всего, автор музыки расщепил эту фигуру на две: дьявол соблазняющий — сверхвысокий, обольстительный контратенор, и дьявол насмехающийся и карающий — эстрадно-контральто с микрофоном, с оттенком пошлости. Как видим, оба эти персонажа лишены традиционного мужского голоса. А Мефистофель в женском обличье — это же производное от Мефистофель! Гейне! Такая пара голосов даже по собственно музыкальной окраске выделяется из всего, известного в истории музыки. Шнитке же заостряет их роль приданием соответствующего морального — точнее, аморального — смысла. В № 6, Ложное утешение, «прелестная парочка» поет дуэтом. Обольщающий контратенор заливается высоким сладким голосом: «О Фауст мой, что за малодушие? ... Твой судный час грядет не скоро ... Он даст тебе плоть из стали, в сталь оденет душу и тем избавит в аду от наказания...» Насмехающееся же контральто, приготовившись расправиться с Фаустом, пародирует с помощью микрофона каждую фразу контратенора (уникальная музыкальная форма канона).

А самое решительное и радикальное, на что подвигся здесь Шнитке, — это «ария» контральто *в жанре танго* в кульминационном эпизоде кантаты № 7 (Гибель Фауста). Решение стоило композитору больших душевных терзаний. Первоначально он думал воплотить эпизод дьявольской расправы над Фаустом посредством самой диссонирующей и острой по тембрам музыки, какая только возможна. Но нашел, что это не подействует в нужном направлении. В его памяти была одна мысль из диалога дьявола и Лаврекиона в романе Томаса Манна — о том, что в адских муках самое страшное не боль, а унижение. Поиски унижающего звучания и вывели его на идею поручить этот эпизод нагловатому эстрадному голосу, который спел бы откровенное танго. Если в 1968 году он пошел на «неприличие», написав аккорд соль минор (во Второй скрипичной «Quasi una Sonata»), то теперь ему предстояло окончательно сгореть со стыда перед соратниками, поскольку он нарушил табу: в серьезную музыку ввел откровенно легкую. «Я рискнул как никогда; боюсь, что замысел совсем не удастся и я потерплю невиданное фиаско», — говорил он мне.

Опасаться композитора заставляла свойственная ему человеческая нормальность. А скрытое где-то в подсознании, но яркое эзоте-

рическое чувство тайно, но уверенно соединяло те разрозненно витающие музыкальные сферы, которым и должно было соединиться. Видение этой невидимой реальности у Шнитке было исключительным. Сомневаясь, он был на деле тысячу раз прав: именно в синтезе разного и крайнего открывались новые музыкальные пути.

И когда Шнитке победил, начались даже поиски предтеч: кто до него ввел танго? не заимствовал ли он чью-то идею? На Альфреда серьезно обиделся композитор одного с ним поля Николай Каретников: в своей «Мистерии» 1971 года в сходной ситуации, в сцене Нерона *перед смертью*, он ввел танго, и его друг был с этой музыкой знаком... Ну а Шнитке, как мы знаем, в 1974-м использовал танго в фильме «Агония», после чего сделал «врезку» этой же музыки в свой Concerto grosso № 1, а в 1979-м написал еще «Полифоническое танго» для ансамбля как часть коллективной работы.

Отчего же возник такой успех именно мефисто-танго Шнитке?

Унижающее танго в № 7 кантаты «Фауст» представлено в его самом натуральном виде: эстрадно-страстный голос, доходчивая мелодия, чувственно-развязный синкопический ритм аккомпанемента, явная тональность (соль минор), танцевальные квадраты структуры, под стать всему — солирующие саксофоны и томные глиссандо у солистки.

И на эту музыку кладутся самые ужасающие, какие-то средневековые слова, каких не встретишь, скажем, в классическом «Фаусте» Гёте:

«...Друзья решились войти к несчастному только тогда, когда забрезжил день. Но Фауста не было, пусто все. Лишь всюду в темных брызгах кровь, в белых налипших сгустках мозг. Ибо дьявол Фауста тряс, швырял нещадно о стены. И тут же рассыпаны зубы Фауста и тут же глаза... ужасная картина расправы. А тело Фауста сыскалось позже. Валялось страшное на смрадной куче среди скотного двора. Повисли руки, как плети ноги, а голова туда-сюда мотается».

В музыке Шнитке последовательно «иллюстрируются» все ужасы текста, а для эмоционального взвинчивания применяются и «вопли» хора, и «завывания» оркестра, даже органа, к ритму танго добавляется «военизированная» барабанная дробь. Обратим внима-

181

ние на то, что здесь сконцентрированы все сильнодействующие современные музыкальные средства: диссонансы гармонии, сложные напластования полифонии, полиритмика, преувеличенные скачки в мелодике и т. д. Это именно то, что Шнитке первоначально и хотел использовать в этой «дьявольской» кульминации... Никаким авторам легкой музыки, обработчикам мелодий для ансамблей такая партитура не была бы доступной. Эпизод дьявольской расправы Шнитке противопоставил заключительный хорал (№ 10) на текст из Первого Послания апостола Петра (5: 8—9), которым завершается «Народная книга» Шписа (в канонической русской версии — «Трезвитесь, бодрствуйте, потому что противник ваш...»). В кантате он сначала молитвенно звучит у органа, потом у хора на следующий текст:

Так бодрствуйте, бдите!

Всечасно враг ваш лютей, Дьявол, жаждет жертв!

Аки алчущий лев,

все ищет, где добыть поживу.

Будьте же стойки, тверды в вере!

Обратим внимание на ассоциацию, которую вызывает тот же текст в немецком варианте: *Seid nüchtern und wachet* — молитвенно наставляет Шнитке в финале своей кантаты; *Seid umschlungen, Millionen!* — героически призывает Бетховен в финале Девятой симфонии. Перед нами два духовных завета — но сколь разными эпохами они порождены!

Решившись на риск с вокальным танго, Шнитке пошел в этом направлении до конца и обратился за исполнением... к кому? К самой *Алле Пугачевой*, суперзвезде советской эстрады, — такой совет композитору дал Геннадий Рождественский, готовившийся дирижировать премьерой. Звезда согласилась! Ко всеобщему удивлению, она пришла на первую репетицию в полной боевой готовности, со своей свитой — «кондуктором» (дирижером), помощниками, специалистами по технике и т. д. Эпизод танго, который идет десять минут, Пугачева превратила в получасовое шоу, во время которого она пела, танцевала, импровизировала, переносила и добавляла куски музыки, варьировала мелодию, где ей не хватало диапазона голоса, и т. д. Было видно, что новое дело ей понравилось, и, по отзыву Рождественского, «она была в этой роли исключительно

182

хороша». После чего Геннадий Рождественский обратился к присутствующим и сказал неожиданную вещь: репетиция эта — первая и последняя, власти запретили концерт...

Помешала исполнению, среди прочего, и добротная сделанная программка: напечатали весь текст шнитковского «Фауста» по-русски, с комментарием композитора, а на отдельной странице вывели фразу из Священного Писания (в концерте планировалась еще и месса Шуберта). Исполнителям сообщили, что их программку арестовало КГБ.

Запретителем премьеры «Фауста» Шнитке выступил тогдашний директор Московской филармонии Авангард Федотов. Композитор написал ему два письма — от 25 и 26 мая 1983 года, с обстоятельными и доказательными возражениями (их текст Г. Рождественский поместил в своей книге «Треугольники». — М., 2001. С. 189— 190). Однако арьергардную позицию Авангарда не смогли поколебать ни эти письма Шнитке (как и Рождественского), ни положительный отзыв о сочинении из Союза композиторов, автор которого «не возражает против его исполнения в концертах, тем более что вышеуказанное произведение выполнено талантливым и опытным автором и представляет художественный интерес» (Б. Терентьев; также напечатано в «Треугольниках»).

Пока кантату «терзали» на родине, подошел срок исполнения ее в Вене. 19 июня 1983 года Венским хором и симфоническим оркестром продирижировал Геннадий Рождественский, партию контра-тенора исполнил известный Пол Эсвуд, контральто — молодая американка Кэрол Уайет. К счастью, на репетиции смог приехать и сам автор. Услышав, что молодая рыжеволосая джаз-оперная американская певица с огромным диапазоном звучного голоса выучила партию в чисто оперной манере, он указал ей на необходимость внести соответствующие эстрадные оттенки и попросил петь в микрофон — иначе не получится *снижение*. Роскошный голосовой диапазон солистки позволял ей в некоторых тактах чрезвычайно эффектно взвиваться на октаву выше.

Успех фаустовской кантаты Шнитке в Вене был самым большим в его жизни до тех пор. Восторженными были и отзывы прессы, много значащие на Западе для престижа музыканта. В одной рецензии его даже назвали «одним из крупнейших композиторов современ-

183

ности». Правда, не обошлось и без обидного курьеза: в некоей публикации между автором и его разочаровавшимся во всем героем был поставлен знак равенства. А ведь как раз накануне композитор принял таинство крещения — но знал об этом только он...

Между тем летом того же года Союз композиторов предложил дирижеру Валерию Полянскому исполнить кантату «Фауст» на фестивале «Московская осень». Принялись искать Аллу Пугачеву. При этом вынесли вердикт: никаких вольностей с партитурой больше никому не позволять. Звезда же эстрады проявила удивительную деликатность: чувствуя, что вокальная партия Шнитке — не по ее голосу, вообще не по ней, она сказала, что сейчас больна и не может участвовать в концерте. (Запись ее единственной репетиции где-то сохранилась.)

Со своей стороны, предусмотрительный Полянский начал тайно от всех, даже от автора, репетировать партию Мефистофеля-2 с «главной колдуньей страны», замечательным контральто, артисткой Большого театра Раисой Котовой. А «авангардное» руководство подставило еще одну подножку: за неделю до концерта отозвало оркестр — как бы на юбилей театра имени Ермоловой, где на самом деле он был не нужен. Заодно было отказано в предоставлении Зала имени Чайковского для репетиций. Шнитке и другим композиторам — Янченко и Таривердиеву — пришлось заявить о снятии с концерта своих произведений. Тогда добавили время, удалось даже провести открытую репетицию, на которую нахлынула масса народу.

Имя Шнитке было у всех на устах. Жужжала слухами не только Москва, но и города огромного Советского Союза. Мне звонили из Киева: правда ли, что Шнитке написал вещь для Аллы Пугачевой? Когда будет, где? Жена одного музыканта пошла в кассу: какой вам билет? когда это авторский вечер Пугачевой?!

И вот она — московская премьера: с Раисой Котовой, Эриком Курмангалиевым (и у нас нашелся первоклассный контратенор), под управлением Валерия Полянского, в Зале имени Чайковского, 23 октября 1983 года. Исполнение было обречено на успех. Думаю, что для Шнитке это была самая громкая сенсация в его жизни. Билеты спрашивали за километр. Один отчаявшийся музыкант, стоя на спускающемся эскалаторе метро «Маяковская», громко

вопросал поднимающихся вверх: «Нет ли лишнего билета?..» Не обошлось и без конной милиции...

Кстати, «звездно-эстрадная» тема, вторгнувшаяся в жизнь Шнитке, все-таки получила свое воплощение. Спустя несколько лет в Ленинграде в той же «пугачевской» партии выступила другая звезда — Лариса Долина. И автор музыки был вполне доволен.

Имела продолжение и история с программками. Рождественский в 1984 году решил закрепить успех «Фауста» в Ленинграде, дав концерт пополам с Полянским. Привезли и программки, в которых с определенной странички пришлось убрать цитату из Библии. Однако здешнее филармоническое руководство запретило их продавать. Тогда Рождественский и за ним Полянский пошли на принцип: не будем играть. Зал переполнен, народ в ажиотаже, а концерт не начинается десять, двадцать, тридцать минут... Наконец начальство сдается, программки расхватываются. Но музыкантам после окончания концерта приходится впрыгивать в поезд Ленинград-Москва на ходу.

Если публика единодушно аплодировала новому произведению композитора, то критика нашла поводы для злорадства; в частности, утверждалось, что музыка дьявольской расправы сильнее, чем моральный противовес в заключительном хорале, и тьма в кантате торжествует над светом.

И в самом деле, внутренняя, психологическая правда произведения Шнитке как раз такова: переживание «танго смерти» оказывается эмоциональной вершиной этой музыки. Но здесь работает колоссальный художественный парадокс, тот самый, который сделал самым выдающимся моментом творчества Шостаковича «эпизод нашествия» (гитлеровского нашествия на СССР!) из Седьмой симфонии, живописи Филонова — «Пир королей», поэзии Ахматовой — «Реквием». Как утверждал и сам Шнитке, трагическое — неотъемлемая тема XX века, а в отношении счастья, блаженства, упоения в серьезном искусстве сама эпоха прочертила запретную черту. Но это лишь один полюс парадокса. Второй заключается в том, что, каким бы темным, страшным, опасным ни был негативный *образ*, гений наделяет его качеством художественной *красоты*. Свет этой красоты невидимо пронизывает подлинное произведение, и слушатель, зритель, читатель останавливаются в

изумлении перед неразрешимостью этого противоречия. В восьмидесятые годы, как мы говорили, произошел синтез двух потоков шнитковской музыки — сложного, требующего колоссального мастерства, и простого, рождаемого чистым талантом. Его «танго смерти» с огромным, редкостным размахом мелодии, с выразительностью ритма, оркестра, органикой формы — великолепно по музыке; возможно, это *лучшее танго* XX века. И пусть речь в нем идет о самом дьяволе, талант-то автора происходит от Бога. Здесь и кроется одна из тайн искусства.

Отступление

В 1982 году Альфред Гарриевич опубликовал статью, ставшую вершиной его музыкально-теоретических размышлений: «На пути к воплощению новой идеи» (в сборнике «Проблемы традиций и новаторства в современной музыке». — М., 1982). Невеликая по объему — всего три с половиной страницы — она уникальна по весомости изложенных в ней идей. Касаясь философии творчества, Шнитке провел здесь мысль о том, что еще не уловленный творческий замысел, таящийся глубоко в сфере интуитивного представления, много шире и значительнее окончательного результата, и поэтому его *полная* реализация в принципе *невозможна* (!).

Эпиграфом он взял следующие строки Леонида Леонова: «Каждый чистый лист бумаги — потенциальное произведение, каждое законченное произведение — испорченный замысел». Говоря о сложной структуре композиторского замысла, Шнитке подчеркивал, что его нельзя свести к тем двум

моментам, с точки зрения которых обычно говорят о произведении, а именно: к технологии построения и философскому осмыслению.

«...Творческий замысел имеет некоторую неизмеримую часть, некую как бы неконтролируемую сознанием область, которая, собственно говоря, и является той главной внутренней силой, которая заставляет автора приступить к работе и осознать замысел... Этот исходный, подсознательный замысел является той эмоциональной волной, тем стержнем, который и рождает сочинение и без которого оно появиться не может».

186

Но это подсознательно существующее будущее сочинение никогда не может быть воплощено окончательно. Этот оригинал нужно словно бы перевести на иностранный язык, а сам он так и остается неуловимым. «Мысль изреченная есть ложь...»

Шнитке вовсе не склонен абсолютизировать композиторскую технику. «...Технология, внешний способ изложения мысли, является лишь некоей конструкцией, сетью, которая помогает поймать замысел, неким вспомогательным инструментом, но не самим носителем замысла». Не может он довериться и философской основе, находимой в сочинении. «...Возникает соблазнительное предположение, что разумнее анализировать сочинение по другим признакам, например по его угадываемой философской концепции. Но ведь такой анализ не может охватить произведение полностью». Вывод Шнитке замечателен: *«Если произведение действительно несет в себе некий замысел, оно неисчерпаемо...»* Далее он говорит о том, что принципиальная невозможность воплотить интуитивный замысел равносильна тому, что любое родившееся, оформленное сочинение оказывается своего рода «ошибкой» автора по отношению к задуманному. «Поэтому ... воплощение замысла всегда является и некоторым его ограничением». Один из выходов, который находят здесь композиторы (или, добавим, выходы находят композиторов), — не дописывать сочинение. «В этом смысле недописавший свою оперу Шёнберг как раз воплотил свой замысел» (имеется в виду «Моисей и Аарон»). Другим выходом может представиться поиск новых способов музыкального выражения, развитие и совершенствование музыкального языка: «...неизбежность этой "ошибки" вместе с тем дает музыке возможность существовать дальше. Каждый пытается прорваться к непосредственному выражению некоей слышимой им прамузыки, которая еще не уловлена. Это толкает композитора на поиски новой техники, потому что он хочет с ее помощью услышать то, что в нем звучит». Альфред Гарриевич, можно сказать, предостерегает здесь музыковедов от буквального восприятия высказываний композиторов о своей музыке. Сочинивший партитуру может говорить о ее технической стороне — это одна односторонность. Может рассказывать о своих намерениях поэтического, философского порядка — это другая односторонность. «...Из всего этого неясно, чего он хотел

187

своим внутренним слухом... Поэтому получается, что суждения композитора стоит принимать в расчет в очень ограниченной мере, они иногда дают лишь представление об общей проблематике, волнующей его». По Шнитке, даже таким корифеям, как Стравинский или Веберн, на основании одних лишь авторских высказываний (часто случайных, полемических) мы можем и отказать в их огромном внутреннем мире...

Но высказывания композитора по поводу проблематики, волнующей его в тот или иной период, позволяют догадываться о роли этой проблематики в творчестве самого композитора: на мой взгляд, *все*, что говорил Шнитке о своей и чужой музыке, об искусстве, философии, религии,— было одновременно размышлением о его собственном творчестве, непосредственным или иносказательным. Другое дело, что он не все сказал...

Суждения Шнитке о замысле и воплощении, опирающиеся на такую тонкую реальность, как психология внутреннего «видения» автором его предпроизведения, блестяще совпадают с научными открытиями семиотики XX века: подсознательный замысел, слышимая прамузыка — это «план содержания», записанное в партитуре сочинение — «план выражения». Никому не приходилось что-либо слышать от Шнитке о семиотике, но его теоретическое мышление интуитивно взаимодействовало с этой значительной научной областью его времени.

Смерть и Просветление: Альтовый и Хоровой концерты

Период апогея увенчался двумя музыкальными шедеврами, законченными в 1985 году: чисто инструментальным Альтовым концертом и чисто вокальным Хоровым концертом на слова Григора Нарекаци (без сопровождения). Один завершил долгую, через всю жизнь идущую линию инструментальной драмы, другой стал лучшим творением композитора в сравнительно недавно освоенном жанре религиозно-медитативной музыки. Если Альтовый потряс небывалым, кульминационным у Шнитке сочетанием трагизма и красоты, то Хоровому выпала удивительная, знаковая роль. Он

188

стал как бы символом того перелома, который в 1985 году наступил во всем обществе: началась невиданная пора «перестройки», породившая в людях самые светлые надежды. Чтобы прийти к этой точке, рассмотрим Хоровой концерт здесь последним. *Альтовый концерт* Шнитке составил эпоху в музыке для этого инструмента. После него свои концерты для альты создали и Эдисон Денисов, и София Губайдулина, и Родион Щедрин. Все они были вдохновлены искусством замечательного отечественного музыканта, мирового «альта номер один» Юрия Башмета. Интерпретация Башметом концерта Шнитке под управлением Рождественского стала эталонной. И успех этих артистов на московской премьере был совершенно грандиозным. Посвятив концерт Башмету, композитор увековечил в партитуре его имя, составив ее, как всегда, из «музыкальных букв» его фамилии: *Baschmet* — В А еS С Н Е (цифра 3 первой части). У Башмета же Альтовый концерт Шнитке оказался на первом месте по числу исполнений среди произведений XX века.

Необыкновенно выразительная музыка концерта поражает своей отточенностью. Она не содержит никаких подсказок, никакой явной программы, но каждый ее оборот предельно ярок, а каждый образ закончен в своем совершенстве.

Больше всего удивляет общая концепция сочинения, о которой необходимо сказать особо. Мы уже знакомы с высказываниями Шнитке о «помощи оттуда», о том, что только времена неверия могли породить феномен пессимистического финала. Но Шнитке же нас и предупреждал: суждения композитора надо принимать в расчет в очень ограниченной мере. Его Альтовый концерт оказался гораздо трагичнее и Шестой Чайковского, и симфоний Шостаковича. И по тому, насколько удалась ему эта музыка, можно сделать вывод, что в ней воплотилась и острая правда времени, и некая истина его души.

Заметим, что замысел этого произведения шел не из восьмидесятых, а из более ранних годов. Башмет рассказывал, что еще в 1976-м обратился к Шнитке с просьбой написать для него концерт. Тот все время откладывал, так что заказчик даже и обижался. Таким образом, Альтовый вызревал целых девять лет. Шнитке же говорил, что, если бы он завершил его раньше, это была бы другая вещь.

189

По ощущению Башмета, альт — нечто загадочное, скрытое, мистическое, и Шнитке был первым, кто заглянул в эту его особую суть.

Справедливо говорят, что надежда умирает последней. В Альтовом концерте Шнитке надежда именно умирает. В конце произведения, в коде, мажорный тон надежды не уходит в какую-то даль неопределенности, а «наглядно», непосредственно «перед лицом» слушателя деформируется, деградирует и переходит в фазу агонии. К этой черте безвозвратности ведет сложнейшая драматургия. Естественно, она разворачивается как конфронтация позитивных и негативных сил, или действия и контрдействия.

Какая музыка имеет здесь чисто позитивный смысл? Ее в концерте очень немного: это экспрессивный вопрошающий голос солиста-альта, как бы голос самого автора-повествователя (в начале концерта), и кроткое пение того же альты на фоне мягкого и возвышенного хора у струнных. Последний эпизод может быть сравнен с эпизодом Тайной вечери в далеком Втором скрипичном концерте Шнитке. Оба образа возвращаются в репризной третьей части (в концерте три части), но в другой, потемневшей

эмоциональной окраске: соло альты проникается безрадостным минором, а хорал звучит у тромбонів — холодно, мрачно, чуть ли не угрожающе.

Зато негативные образы представлены чрезвычайно многолико. В некоторых фрагментах этого Альтового концерта звучит такая «музыка кошмара», что не остается места даже минимальному гротеску или иронии. В ней — ужас непоправимости, когда человек бессилен что-либо изменить. Первый раз «кошмар» внезапно врывается в первой части (цифра 5 — для музыкантов), второй раз входит в зону генеральной кульминации в третьей части — с двенадцатизвучиями медных и страшнейшими колокольными «раскачиваниями» в оркестре (цифры 13—14).

Остальные негативные лики предстают как пародии: сомнение во всем и недоверие к чему бы то ни было. Здесь переосмысливаются хорошо известные стереотипы искусства — всякого рода артефакты. Этому отдана вся средняя, быстрая вторая часть. Даже скорая этюдная пассажность под подозрением: к добру ли столь активная деятельность? А уж вальсы с их банальностью, классический стиль с его приглаженностью, старинные трели с их слащавостью — все

190

предстает как пестрый карнавал обмана. О том, насколько неприемлемым было для Шнитке пассивное впадение в трафареты, вспоминал в связи с некоторыми эпизодами в скрипичной музыке Гидон Кремер — «трупы под гримом».

В Альтовом концерте есть еще одна музыкальная прослойка — загадочный фон-мираж. Он заявляет о себе уже с самого начала. Солирующий альт играет свою первую, вопрошающую фразу, а оркестр параллельно разворачивает некий странный фон, до того невнятный, что возникает вопрос: реален он или же иллюзорен? нейтрален или таит недоброе? Эти звучания-миражи Шнитке научился использовать, работая в кино. Они составляют отдельное, таинственное смысловое измерение в трагической драматургии Альтового концерта.

Непредвиденно ни для Шнитке, ни для Башмета Альтовый концерт широко *прославился* одним своим эпизодом, расположенным в самом центре пародийной второй части. Изощряясь в показе дурманящего обмана, композитор написал музыку типа «ложного утешения» из «Фауста». Если там был невиданный дуэт контратенора и контральто, то здесь предстал другой неигранный дуэт — альты и солирующего контрабаса (из оркестра) на фоне мягких арпеджио фортепиано. Музыка получилась столь упоительно-красивой, что при случае я спросила у Альфреда, для чего у него здесь такая красивая сладость. «Но в ней же отравка, это сладкая гадость!» — ответил автор. Так думал Шнитке, так играл и играет Башмет. Действительно, серьезное искусство XX века не создано для упоения счастьем, блаженством, чистой красотой, и в «сладком» эпизоде присутствует много «отравляющих», пародийных штрихов. Но у красоты музыки Шнитке оказалась своя логика существования. Сотни человеческих слухов из всего-всего, что дала современная музыка, безошибочно выделили именно этот эпизод Альтового концерта и нашли ему свое применение. Одно из них таково.

В Московском музыкальном театре пластических искусств Аиды Черновой в нетрадиционной хореографии был поставлен спектакль «Мужчина и женщина» на всю музыку Альтового концерта (идет с 1991 года). Основной тон театральных мизансцен — чернуха, жизнь бомжей. И только любовь вырывает Ее и Его из низости существования. В светлой, красивой любовной сцене звучит

191

возвышенно-красивая музыка — тот самый дуэт альты с контрабасом, пародийность которого здесь совершенно нейтрализуется. Не случайно в отечественных СМИ часто повторяются слова: «Красота спасет мир». Красоты так недостает в современном искусстве, в современной музыке, что даже ложно задуманная красота берет на себя роль настоящей. Во множестве отечественных теле-и радиопередач, когда нужно «озвучить» лирику, любовь, счастье, зачастую используется запись именно этого эпизода Альтового концерта Шнитке...

Скажем о решающем в концепции последнем этапе концерта-трагедии. После кульминационной «музыки кошмара» устанавливается недвусмысленное звучание похоронного марша — с гипербо-

лизированной, резко акцентированной маршевой поступью. Последнее земное действие, кажущееся таким страшным в его неотвратимости, приводит к символической двумерности: как символы и неизбежности, и надежды одновременно звучат минор и мажор. Обратим внимание, что к подобной символической двузначности Шнитке вплотную подошел в более раннем сочинении — Третьем скрипичном концерте, также в коде (1978). Колебания мажорного и минорного тонов там создали такую неопределенность, что по этому поводу к Шнитке (на репетиции) подошел не кто иной, как *Святослав Рихтер*, и спросил: «Так скажите мне, что у вас здесь — мажор или минор?» (55, с. 155). В Альтовом концерте — решение радикальное: после противостояния двух полюсов мажорный тон, тон надежды, слышимо приходит к своему «физическому концу» (таково авторизованное исполнение Башмета). Устанавливается концепция трагической необратимости. Как говорил крупнейший российский музыковед Борис Асафьев, «музыка — язык без понятий, но крайне конкретный».

Но снова вспомним о парадоксе настоящего искусства. Противовесом всей трагедийности произведения с его «музыкой кошмара», гиперболизированными шагами-ударами траурного марша, агонией тона надежды служит красота этого создания Шнитке. Красота, которая оказывается не только результатом мастерского единства композиции, но и совокупным следствием первичных значений всех многочисленных артефактов: возвышенности хоралов, мужественности маршей, пленительности вальсов, сладостности дуэтов,

192

торжественности колоколов, классичности стилизаций, консонантности трезвучий, тончайшей зыби фонов-миражей. Соединяя несоединимое, Шнитке снова выступает, по Пушкину, как «парадоксов друг».

Альтовый концерт поразительно переплелся с судьбой композитора. То, что автор музыки пережил в «сюжете» сочинения, закончив его летом 1985 года, вскоре начало происходить в реальности. Летом того же года композитора настиг тяжелейший инсульт, перевернувший всю его жизнь.

Хоровой концерт на стихи Григора Нарекаци,

Хоровой концерт на стихи Григора Нарекаци, на мой взгляд, символически завершивший период апогея творчества Шнитке, сложился не сразу. После российской премьеры кантаты «История доктора Иоганна Фауста», где такое важное участие принял Валерий Полянский, дирижер решил не оставлять композитора своим вниманием. Он стал настоятельно просить, чтобы тот написал сочинение чисто хоровое. Шнитке, однако, идея казалась весьма сомнительной: он сам был по училищному образованию хоровиком, помнил, что там была за музыка. Но Полянский постоянно приглашал Альфреда Гарриевича на свои концерты, где исполнялись произведения Бортнянского и другая русская духовная музыка; беседуя, обращал его внимание на такие крупные хоровые формы, как «Литургия» или «Всенощная» Рахманинова, «Мессия» Генделя. И это подействовало: внезапно Шнитке за один вечер-ночь сочинил Три духовных хора («Богородице Дево, радуйся», «Господи Иисусе», «Отче наш»). Полянский же — свое: а почему только три? где полная литургия? Наконец Шнитке «отчитался»: нашел гениальный текст — религиозные стихи средневекового армянского поэта Григора Нарекаци. В 1984 году была сочинена третья часть будущего концерта. Премьера произведения на стихи армянского поэта под управлением Полянского состоялась в том же году в Стамбуле, в бывшем православном соборе Св. Ирины. Успех был настолько огромным, что турецкая сторона попросила повторить исполнение. По-иному получилось на родине. Когда Полянский попытался вставить новое сочинение в свои концерты в Рублевском музее в Москве, ему стали мешать, поскольку сие — «не русская музыка». Разбирательство дошло до горькома

193

партии... Но дирижер все же третью часть концерта Шнитке там исполнил.

Весь четырехчастный Хоровой концерт был закончен параллельно с Альтовым в том самом сверхнапряженном июне 1985-го. Великий книголюб, Шнитке (в 1984-м) обнаружил необходимый текст в томе «Армянская средневековая лирика» (Библиотека поэта. — Л., 1972, 2-е изд.; перевод Н. Гребнева), остановившись на третьей главе из «Книги скорбных песнопений». Автор книги,

Григорий Нарекаци (или Нарекский),— выдающийся средневековый религиозный писатель и поэт (951—1003), живший в царстве Багратидов, создатель известного армянского молитвенника («Нарек»). Его вдохновенные духовные стихи Валерий Брюсов назвал «священными элегиями». Чингиз Айтматов для своего романа «Плаха» в качестве эпиграфа взял следующие строки из Григора Нарекаци:

И книга эта — вместо моего тела,

И слово это — вместо души моей...

Писатель сказал о писателе: «...Когда впервые читал его ставшую теперь знаменитой "Книгу скорби", Григор Нарекаци потряс своим немислимым максимализмом, нечеловеческой способностью подвергать себя безжалостному суду совести. Невольно возникла мысль: если тысячу лет назад люди могли так мыслить, страдать и возвышаться духом, мучительно пытаюсь постичь сущность человека, то не слишком ли мы, жители XX века, высокого мнения о собственных персонах?» Думаю, в своих как из камня высеченных словах («суд совести!») Айтматов проговорил и внутреннее ощущение Шнитке. Между прочим, Альфред Гарриевич раньше творчески уже пересекался с киргизским писателем: в 1976 году с его музыкой вышел фильм «Белый пароход», а сама книга его совершенно поразила.

Первый, чрезвычайно длительный текст, отобранный Шнитке (ставший третьей частью), особенно силен по экспрессии слова. Вот его начало:

Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов,

Всем, кто постигнет суть сего творенья,

Дай, Боже, искупление грехов,

Освободи от пагубных оков

Сомнения, а значит, преступленья.

194

Он построен с нарастанием мольбы к Богу за прощение все более тяжких прегрешений человека: духом нищий, маловер, утратит с жизнью связь; смертный страх, груз грехов неискупленных потянет в пропасть; и не минет он сатанинской западни...

Тексты, присоединенные к третьей части, таковы: для первой части — высокое хваление «О Повелитель сущего всего»; для второй части — скорбное «Собрание песен сих»; для четвертой части (сжатый финал) — упование «Сей труд, что начинал я».

Удивительно, какую эмоциональную тональность уловил Шнитке в этой высочайшей духовной поэзии. Во всех четырех частях концерта выдержан тон песен средневекового поэта-монаха, в котором соединяются скорбь и возвышенность, углубляющие друг друга и замкнутые в этом единстве. Возвышенность нигде не переходит в человеческую радость или ликование — чем сильна, например, духовная музыка И.-С. Баха. Скорбь не перерастает в экспрессию человеческого страдания — как опять же характерно для Баха. Сумрачная печаль кающегося пронизывает всю музыку концерта, *независимо* от того, идет ли в слове восхваление Всевышнего, наполняет ли его «скорбь черная до края» или выражается упование на святое благословение. В этом тоне «священных элегий» Шнитке развертывает свою длительную музыкальную речь — на сорок семь минут.

О прямом влиянии настроения текста Шнитке сказал: «Я написал ту музыку, которую вызвал этот текст, а не ту, которую хотел сам» (31, с. 238). Это — область духа крещеного человека,

христианина, получившего внутреннее, моральное право написать музыку «от Твоего служителя. Аминь».

Для Хорового концерта Шнитке нашел своеобразную музыкальную стилистику, в которой он столь замечательно воплотил тон истинного покаяния. Надо сказать, что и хоровая музыка вообще, и церковная музыка в частности обладают своими специфическими особенностями. Как говорят и хормейстеры, и композиторы, чем проще хоровое письмо, тем лучше оно звучит. И в общем всему спектру духовной музыки свойствен определенный консерватизм, привязанность к канонам той традиции, в которой сложилась ее религиозная аура. Безусловно, Шнитке в своем новом, масштабном хоровом произведении опирался на собственный опыт *новой*

195

простоты: ведь он дал жизнь Реквиему, также выдающемуся духовному хоровому сочинению. Имея колоссальные знания по музыкальной стилистике, Шнитке органично сплавил теперь элементы музыки, идущие от традиций разных стран и эпох. Замечательным эхом отозвались, прежде всего, богатейшие сокровища русской духовной музыки — той, которую композитор в изобилии слышал в исполнении хора Полянского. Здесь и традиционная русская манера «сплошного пения», идущая от долгих, «равнинных» песнопений знаменного распева. И благоговейная стройность аккордов и виртуозная техника многоголосия — от духовных концертов Бортнянского и русских литургий. Шнитке прибавил еще и элементы как бы армянского колорита — но какие? Типично кавказские звучания кварт и квинт, свойственные при этом и совсем другой культуре: раннему европейскому многоголосию, — которыми, скажем, Леонин в XII веке услаждал слух прихожан Собора Парижской Богоматери. Получился овеянный архаикой универсальный стиль духовной музыки:

Писал я, чтоб слова дойти могли

До христиан во всех краях земли.

Тайный, невидимый контакт нашел Шнитке с ритмикой стиха. Столь важное для него стихотворное слово он «проговорил» в ритмике прозы, а непрерывно пульсирующий там строгий ямб использовал для постоянного завораживания слушателя периодичностью ритма. В огромном произведении, которое так трудно исполнить, этой внутренней психологической логикой он все время держит наше внимание.

Языком переживающего сердца стала в концерте Шнитке его мелодика. Острый, щемящий, восторженно-скорбный эмоциональный колорит вносит пропевание самых высоких, предельных в хоровом диапазоне звуков. Особенно они впечатляют, когда к ним идет крутой, как на высокую гору, мелодический подъем. Вершиной подъема становятся слоги особо важных для автора слов в тексте. Например, в первой части:

Неизреченный и не постыж и мый (волна подъема к вершине);

Тво[^]рящ и й все из ничего (вершина и спад);

Всевидающий, и днем и ночью[^] б д я щ и й (уступами подъем к вершине).

196

Также впечатляет и крутой спад с такой высоты. Во второй части:

Для[^]к а ю щ и х с я и грехом плененных (огромное акцентированное ниспадание).

В третьей части:

Потянет в[^]пропасть грешника (с напряженной вершины скатывается вниз диссонирующий пласт голосов).

С мастерством драматурга Шнитке четко выстраивает в концерте эти захватывающе высокие певческие точки: во всех случаях самым высоким звуком становится *си-бемоль* второй октавы, и только в одном-единственном месте достигается наивысший тон — *до* третьей октавы. Так отмечается генеральная кульминация всего Хорового концерта. Приходится она на конец третьей части, на слова *«Б о ж е с т в е н н о ю м и л о с т ь ю Т в о е й»*. Высочайшее *до* в хоровом пении звучит запредельно, нечеловечески ярко и светоносно, и композитор мощно усиливает его — победоносным трезвучием до мажора во всей вертикали хора.

Священную семантику колоколов Шнитке также применяет в своих «духовных песнопениях» для хора без инструментального сопровождения. На скорбном перезвоне колоколов построена вторая часть «Собрание песен сих, где каждый стих наполнен скорбью черною до края»; перезвон имитируют партии хора. Эта часть цикла вообще выделяется особостью своей как бы «эмоциональной структуры». Именно она составляет центр сумрачной покаянной скорби, с завораживающими повторами: повторяются минорные перезвоны колоколов хора, заунывные мотивы мелодии, большие куплеты формы. Музыка все больше и больше проникает во внутреннее состояние слушающего...

С этой частью произошло почти то же, что со «сладким» эпизодом из Альтового концерта. Столь яркую музыку не пропустили мимо артисты знаменитейшего в мире Кронос-квартета. Они смело переложили хоровую партитуру для струнного квартета с сопровождением магнитофонной ленты и включили в свой постоянный репертуар (тем более что они проводят вечера всех четырех квартетов Альфреда Шнитке, сделали соответствующую запись на CD). Когда они впервые сыграли свое переложение в Москве для «новых русских» (столь дорогими были билеты), публика застыла на своих местах от силы и глубины впе-

197

чатления. У квартетистов хоровая часть из Шнитке стала «хитом», гвоздем программы!

Хоровой концерт Альфреда Шнитке, написанный на вдохновенный текст поэта-монаха, судящего себя строгим судом совести, выдержанный в религиозно-сосредоточенном тоне покаяния, стал кульминационным духовным «аккордом» в творчестве композитора. Долгая продолжительность приблизила его к литургии.

Первое исполнение состоялось на родине, в Москве, 9 июня 1986 года. Оно прошло не в концертном зале, а под сводами Музея изобразительных искусств имени Пушкина (в итальянском дворике, возле гигантской статуи Давида). Валерий Полянский и Государственный камерный хор, которым было посвящено произведение, исполнили его мастерски и вдохновенно. Это был не просто концерт, но *светлый праздник человеческих душ*. Существует фотография: стоит хор, женщины одеты в белое, а автор музыки, в белой летней рубашке, со счастливой улыбкой пожимает руки дирижеру. Лето, тепло, радость, всеобщая открытость — вот атмосфера этой премьеры.

Не будем забывать, в какое время состоялся этот знаменательный концерт. Ведь в общественной жизни наступила новая эпоха — самый ранний, «розовый» период «перестройки», время невиданных радужных надежд. Освобождаясь от идеологического плена, от многочисленных запретов, люди чувствовали пьянящий воздух новой жизни, еще не ведая, что несет им свобода.

В эти годы и другие российские композиторы писали очищающие по духу хоровые произведения на религиозные тексты, и зачастую эти произведения оказывались лучшими в их творчестве; назовем хотя бы Реквием Вячеслава Артемова на канонический латинский текст (1985—1988) и русскую литургию на церковно-славянские слова Родиона Щедрина «Запечатленный ангел» (1988). Хоровой концерт Шнитке, к тому же чудом вернувшегося к жизни после тяжелого инсульта 1985 года, представлялся живым воплощением этого света надежд.

Впрочем, сам Шнитке, с его даром ведать неведомое, в ситуации середины восьмидесятых видел не одноплановое «торжество светлого начала», но поворот к восстановлению равновесия между светлым и трагическим в связи с возвращением веры.

«Но только сейчас, несмотря на чудовищную тревожность нашего времени, когда опять происходит обновление, возникающее по разным причинам и на Западе, и у нас, и религиозное, и общее, ощущается нарастающее проявление веры.... Я имею в виду, что вернулось в человеческую душу сосуществование двух начал, в котором одно является продолжением другого,- трагическое может полноценно существовать, лишь когда есть и экстатическое, светлое, иначе человек опустошается. Не могу сказать, что уже подошел тот, равновесный виток спирали, но поворот уже появился, хотя еще никак не утвердился. Это — счастье нашего времени, но никак не гарантия его необратимости» (36, с. 46).

Последний виток спирали

Срыв

Высочайший подъем 1985 года оказался сопряжен с катастрофическим срывом. До лета одно за другим Шнитке написал шесть крупных произведений. В мае—июне трудился над Альтовым концертом, начал делать наброски для Первого виолончельного концерта и параллельно заканчивал Хоровой концерт. И был очень доволен своими делами (было чем!). Когда в июне я разговаривала с ним по телефону, его голос звучал как никогда удовлетворенно.

В июле композитор с семьей улетел в Пицунду, живописное место на берегу Черного моря. Там известная грузинская скрипачка и дирижер Лиана Исакадзе проводила музыкальный фестиваль, в который включила целый ряд сочинений Шнитке; в фестивале участвовал и Геннадий Рождественский. У Ирины с Альфредом были путевки на двадцать один день, а у сына Андрея с женой, которые впервые вместе поехали на Юг,— на двенадцать. 21 июля, в страшно жаркий день, родители отправились в аэропорт проводить сына с невесткой. Возвращались домой в такси, чувствуя себя счастливыми, словно сами были такими же молодыми. Затем пошли на концерт Курта Мазура, после которого их пригласили к себе в номер Рождественский и Постникова. Последние должны были дать концерт в четыре руки, но Геннадий Николаевич чувствовал себя простуженным и попросил Ирину выступить вместо него.

200

Подняли бокалы с вином. И в это время с Альфредом начало происходить что-то неладное: изменился взгляд, перестала действовать рука. Его положили на диван, а он вдруг начал произносить слова по-немецки. Когда «скорая» доставила композитора в больницу города Гагры, там благодаря хлопотам жены и друзей его уже ожидала группа врачей со всем необходимым.

У Шнитке обнаружили обширный инсульт. Утром приехал врач Л. М. Рошаль, а через два дня прилетел из Москвы известный нейрохирург А. А. Потапов, проведший возле Альфреда Гарриевича целый месяц. Однако в Гаграх не было реанимационного отделения, и 3 августа пришлось пойти на огромный риск — в страшную жару перевезти критически больного в Сухуми, где такое отделение имелось. К этому времени к делам Альфреда уже подключился его большой друг, известный грузинский композитор Гия Канчели. Состояние Шнитке было крайне тяжелым, он много находился без сознания. И все же *чудо* его выздоровления случилось. К концу августа опасность миновала, и композитор под наблюдением Потапова был доставлен на самолете в Москву. С тех пор Александр Александрович Потапов, замечательный специалист и человек, оказывался при Шнитке во все критические для его здоровья моменты.

Во время этих катастрофических летних недель друзья Шнитке в разных городах застыли в оцепенении. «Это был ужас какой-то»,— говорил Денисов. И сам Альфред считал, что вернулся «оттуда».

Потапов поместил спасенного в Первую градскую больницу для прохождения положенного послеинсультного периода. И здесь пациент очень порадовал своих врачей: выздоравливал настолько быстро, что к концу сентября настойчиво попросил выписать его домой.

Композитор вернулся к своей работе. Теперь его больше всего беспокоили невыполненные обязательства, особенно Первый виолончельный концерт, обещанный Наталье Гутман, и музыка к балету «Пер Гюнт» для Джона Ноймайера, из-за ненаписания которой могла сорваться зарубежная премьера.

Символом его выхода из столь глубокого срыва стал как раз Первый виолончельный концерт для Гутман. То, что он сочинил до лета,

201

теперь совсем оставил. Стал заново складывать крупную, трехмастную композицию. Неожиданно, из каких-то невидимых сфер, явилась ему подсказка самого главного — итога концепции.

«..Дописал почти до конца третьей части, когда мне, так сказать, был подарен финал — четвертая, кульминационная, итоговая часть, о которой я и не думал, которую и не представлял себе. И вдруг... Это один из двух-трех редких случаев в моей жизни...» (46, с. 47)

Подарок судьба здесь сделала Шнитке чрезвычайно ценный. На премьере это предстало так: перед концом произведения торжествующий звук виолончели стал приобретать необычную, сверхъестественную, нечеловеческую мощь — это подключилось микрофонное усиление. Такой мощный рост звука как нельзя ярче воплотил идею, о которой автор сначала и не помышлял, — бурного прилива сил и веры в творчество. После первого исполнения концерта в Мюнхене в откликах прессы появились примечательные слова: *«рука судьбы в партитуре»*.

Союз композиторов, несмотря на драматическую ситуацию со здоровьем Шнитке, не отменял своего негласного запрета на организацию фестивалей его музыки, для которых уже явно наступила пора. Посмотрим на географию таких мероприятий.

В 1988—1990 годах фестивали музыки Шнитке были проведены в Мальме, Гетеборге, Стокгольме, Берлине, Лондоне. В Люцерне прошел форум под названием «Пути русской музыки. От Глинки до Шнитке», где были выделены четыре фигуры: Глинка, Мусоргский, Шостакович и Шнитке. В Стокгольме, где выступали Кремер, Рождественский, Крыса, Монигетти, Постникова, успех музыки Шнитке был так велик, что публика аплодировала стоя, а в «Гардиан» была опубликована статья под названием *«Альфред Великий»*.

Из российских городов только Горький (теперь Нижний Новгород), помнящий историческую премьеру Первой симфонии Шнитке в 1974-м, отважно провел внушительный фестиваль — в марте 1989 года. На фестиваль, взбудораживший весь город, съехались энтузиасты со всех концов страны. А что же Москва? Горьковский фестиваль замалчивался, а московские фестивали все еще были

202

недозволены. Правда, в 1987 году Шнитке было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР — и это был знак официального внимания. Но он был слишком скромным для его уровня. Большого успеха добились друзья в мире кино: годом раньше, в 1986-м, Шнитке вместе с Хржановским была присуждена Госпремия имени Н. Крупской за трилогию мультфильмов по рисункам Пушкина.

Но в чем явно почувствовался воздух свободы — так это в возможности зарубежных поездок: была упрощена издательская процедура оформления документов. Шнитке смог услышать главные свои зарубежные исполнения и провести необходимые репетиции. Его постоянно сопровождала жена Ирина. Теперь и она как пианистка уже участвовала в исполнении произведений своего мужа.

Особенно крепили контакты — и деловые, и личные — с Германией. В 1987 году Шнитке поступило предложение пройти послеинсультный курс реабилитации под Бонном. Но ему не захотелось снова быть в положении больного, и он ограничился тем, что поблагодарил немцев за заботу. Еще в семидесятые годы композитор начал заключать договоры с одним из самых крупных европейских издательств — Ханса Сикорского, в Гамбурге. А теперь он вступил в GEMA — солидное немецкое агентство по охране авторских прав, став наряду со Щедриным и Губайдулиной одним из первых российских ее членов.

В одной из американских поездок Шнитке встретился с поэтом Иосифом Бродским, у него дома. Композитора, органически скромного по натуре, несколько беспокоил вопрос психологический: как общается с людьми человек, получивший Нобелевскую премию. В своем рассказе он обращает внимание как раз на это.

«Я был у него в мае 1988 года. Я впервые встретил человека, у которого в этом возрасте и при таком количестве внешних поводов сохранилось бы то произвольное отношение к тому, что он слышит в разговоре, при котором вы можете с ним говорить как бы не будучи скованным тем, что разговариваете с человеком, имеющим Нобелевскую премию. Это не изменило его!» (39, с. 171)

Бродский подарил Шнитке на память несколько своих книг.

203

Бесконечность истины

Как изменились после 1985 года философские воззрения Шнитке, его взгляды на музыку? Они вышли на новый виток, обрели новое качество.

Общее, что проступило в его взглядах на цели творчества, на ход развития музыки, на философские труды и музыкальные концепции,— представление о непреднамертанности, непредопределенности всего этого; говоря на философском языке, представление об индетерминированности всех явлений мира.

Оттолкнемся от того, что говорит композитор по поводу привлекающей его теперь философии. Истинными ему представляются не крепко скроенные системы, даже крупнейших философов, переходящие по своей сути, но философия, лишенная жесткой структуры, растворенная в чем-то гораздо более важном и большем. Интересны его мнения относительно Ницше, Владимира Соловьева, его суждения о Библии, высказанные в «Беседах» с Александром Ивашкиным. Приведу некоторые из них.

«Я, как и многие сейчас, выписываю журнал "Вопросы философии". И вот я открываю его и глубоко разочаровываюсь в Ницше, который на меня производил абсолютно гипнотическое впечатление (я много его не читал, но кое-что читал). Сейчас мне это кажется такой несерьезностью, такой поверхностной вещью... и я просто не стал его читать.

Но мне показалось, что недостаточно серьезен и Соловьев, то есть его серьезность — это систематизированная серьезность, которая намного выше Ницше. Но даже здесь мне показалось, что это уже прошедшее. ...

Я думаю, сейчас изменилось мое отношение к философии в принципе. Философия, растворенная в Библии, в которой есть все, 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» (1, с. 132).

По Шнитке, *истина обладает бесконечностью* и в этом смысле — *тайной*. Поэтому любая философская доктрина, даже самая стройная,

принося лишь относительное знание, обречена на неполноту и заведомую неполноценность. Доверие может вызвать тот род мышления, который исходит из ощущения этой бесконечности, из невозможности формализовать ее в какой-либо системе.

«Пока человек исходит из ощущения истинной бесконечности этой тайны, он никогда не достигает относительной систематизации и всегда сохраняет достоверность того, что говорит. Но, достигая систематизации, он сразу же впадает в одну из многочисленных ошибок, диктуемых относительным знанием» (1, с. 134).

Мысль о бесконечности улавливания истины где-то перекликается с идеей Шнитке о принципиальной невозможности воплощения идеального композиторского замысла: любая фиксация будет его ограничением и отчасти ошибкой. Еще более оригинальны его представления о бесконечности существующей в мире музыки.

Когда Шнитке задавали вопрос о цели творчества (речь шла о пастернаковской фразе «цель творчества — самоотдача...»), он находил в самом вопросе неточность, ведущую к абсолютизации неполного знания.

«...Я думаю, что попытка сосредоточить свое внимание на самоотдаче или на чем-нибудь еще — я даже рискнул бы сказать, попытка определить *цель* творчества *чем-нибудь*, хотя бы и самоотдачей,— всегда неточна. Я не знаю цели творчества. Я знаю только, что пока не мог представить себе *иную* цель, а чем она вызвана, я не знаю, я не рискнул бы определить это. ... Нужно сказать *то*, что *вы* должны говорить...» (39, с. 160—162)

Столь же относительным и неокончательным стал представляться ему и сам процесс сочинения музыки. Он размышляет на поразительную тему — о том, что в мире музыки есть то, что сочинено великими композиторами, и то, что осталось ими *не сочинено* (!). Одно — записано в нотах, другое — не записано, одно — реально, другое — ирреально. И в целом мир музыки не может иметь границ, он бесконечен.

«...У меня такое представление, что это — мир миражных существований, который бесконечен и бескраен. Для него как бы есть сфера

теневая — то, что *не* записано в нотах, то, что *не* оставило следов. И есть область уже не теневого, а реального бытия — то, что *стало*. В этом смысле в реальной сфере живет то, что Моцарт успел написать, а в теневой, ирреальной — огромный звуковой мир, который он не успел осуществить... Можно даже предположить, что этот неосуществленный Моцарт бесконечен, как бесконечен Бах и все другие великие. Таким образом, реальная музыка есть лишь небольшая часть огромного музыкального мира, с которым человек имеет дело. Если он будет внимателен, он его почувствует, этот огромный, иллюзорный музыкальный мир» (46, с. 42).

Конец высказывания также не может не поразить: человек в состоянии почувствовать ирреальный мир музыки, не написанный великими...

Таким головокружительным путем Шнитке идет к следующей своей мысли — о том, что мир наполнен уже существующей музыкой, и композитор выступает в роли как бы контактера. Новая музыка может прозвучать как где-то уже созданная, и больше всего поражает ее соответствие некоему совершенному эталону. Композитор ссылается на таких своих современников, как Арво Пярт и Валентин Сильвестров, музыка которых может показаться и очень старой.

«Эти сочинения с первого прослушивания кажутся очень давними. Они словно жили в нашем музыкальном сознании, мы только не осознавали, что они существуют. И вообще, каждый раз,

когда вы слышите что-то истинное, оно вас потрясает не неслыханной новизной, хотя и может содержать ее, но тем, что, оказывается, вы это все уже знаете» (46, с. 42).

«...Моя задача — не спугнуть то, что само по себе существует... Я как бы не есть итог, я только орудие; что-то *вне* меня стало слышимым *через* меня» (46, с. 41—42).

Может появиться мысль: а не отвернулся ли Шнитке совсем от прогресса, не стал ли таким красивым образом защищать консервативное мышление и, не дай бог, штамп и банальность? Авангардизм истинным течением Шнитке не считал уже давно, здесь его позиция не нова. Но ему хорошо было ведомо, что такое как бы «подаренная» музыка, которая приходила к нему внезапно, без волево-

206

го усилия: Реквием, в котором ему приснился *Sanctus*, финал Первого виолончельного концерта. И ведь это была музыка из разряда самой лучшей в его творчестве. Откуда же исходил этот музыкальный идеал, который ему надо было лишь точнее записать? На это он и старался дать ответ.

Еще важнее, что Шнитке с его стилистическим опытом, обращенным к столетиям и тысячелетиям, чувствовал некое невидимое, за семью печатями или на семи небесах, движение музыки. Уже после его смерти, при переходе к XXI веку, у многих композиторов обнаружилось это стремление работать по идеальной модели,— стремление сочинять нечто впечатляющее своей запоминаемостью, «формульностью», словно заново открывающее тот самый скрытый идеал. В результате стала видеться истина, совершенно противоположная эвристической эстетике всего XX века: подлинна только та музыка, внутри которой запрятан эталон.

Удивительно — или, наоборот, неудивительно,— насколько непосредственно оказались связанными философские, наиболее общие представления Шнитке о мире и его музыкальные мысли. Неудовлетворенность «систематизирующей философией», «окончательными» истинами была одновременно и выражением совершенно новой его музыкальной позиции. В беседе с ним в 1989 году я задала ему вопрос о принадлежности его к той симфонической линии, в которую его уже давно встроили: Бетховен, Чайковский, Малер, Шостакович, Шнитке. Это линия концепционного мышления в музыке, основанного на борьбе противоположных начал, с итоговым выводом (например, у Бетховена — от тьмы к свету, от борьбы к победе). К моему удивлению, он очень решительно высказался за то, что хотел бы теперь исключить себя из этой традиции. По его мнению, сейчас происходит мировой поворот круга музыкального творчества, когда упраздняется полярность черного и белого, а актуальным становится приятие бытия как единой данности, не разграфленной на контрастные поля. Таким было творчество до Бетховена (Палестрина, Гильом де Машо), таким оно предстало в XX веке у Веберна, Мессиана.

«Новый круг развития музыки, не связанный со схематическим делением на черное и белое, плюс и минус, продолжается. Мы все

207

сейчас в духовно-музыкальной области находимся в пограничной ситуации, пребывая то там, то здесь. И изменение ее не зависит от директивного решения. ... Нельзя себя принуждать, потому что многие люди живут, испытывая притяжение разных полюсов» (36, с. 46).

Беседа была опубликована в 1990 году, и взятая как ее заглавие цитата из Евангелия от Иоанна выражает новую духовно-философскую позицию Шнитке точнее всего: «*Дух дышит, где хочет*». Вот она, искра той философии, которая сокрыта в древней священной книге.

Обратим внимание: композитор, ставший *последним* в великой линии мирового симфонизма от Бетховена до Шостаковича, сам же под конец пожелал исключить себя из этого ряда.

Шнитковское ощущение, условно говоря, «неконцепционной музыки» стихийно, без специальной установки воплотилось в его творчестве еще до рассуждений на эту тему. Пришло оно как раз из той сферы, в которой расцвела музыка Палестрины и других «доконцепционных» старых мастеров,— из области религиозной. Именно таким стал у Шнитке Хоровой концерт на стихи Григора Нарекаци — неконфликтный, однородный, пронизанный чувством покаяния и очищения. Но выразилась новая позиция композитора и в произведениях внерелигиозных, даже в драме «Пер Гюнт», которая основывается на контрастном противоборстве. Здесь возник новый тип итога, завершения крупной вещи. Действительно, балет по драме Ибсена композитор завершил огромным медленным Эпилогом, простирающимся высоко над всеми контрастами действия. Драматический финал-вывод, финал-завершение заменяется медитативным *послесловием*.

Шнитке уверовал в то, что человечество сможет избежать гибели, что всегда остается возможность спасения. Поэтому чьи-либо попытки предсказать гибель всего и вся стали казаться ему неоправданными. В связи с этим изменился и его взгляд на проблему добра-зла, столь острую в «концепционных» сочинениях. Шнитке говорит:

«Для меня нет ощущения фатальности зла даже в самой страшной ситуации. Его нет, потому что остается неизменной всегда проявляющаяся в человеке некая добрая суть» (36, с. 46).

208

Вверх по витку

Необходимым представляется вопрос: изменилась ли сама музыка Шнитке после перенесенной им тяжелейшей болезни? Конечно, смена стиля произошла, и музыке, написанной после 1985 года, принадлежит отдельная область на огромной карте его творчества.

Первое законченное в этот период сочинение — тот Первый виолончельный концерт, в финале которого так мощно прозвучала тема возвращения к жизни,— стало для автора большим творческим испытанием. Изменилось само его представление о материале и рельефе будущего произведения. В 1988 году он говорил о себе:

«Три года назад у меня был инсульт, и то, что я написал и пишу сейчас, отличается от прежнего. Прежде было чувство, что будто находящееся вне меня как бы имеет структуру кристаллическую, окончательную, имеет некую идеальную форму. А сейчас другое: я уже не кристаллическую структуру чувствую, а бесконечно изменчивую, текучую» (46, с. 42).

Когда был исполнен Первый виолончельный концерт, сам композитор грустно сказал: «Это — опус один». А судьба уготовила ему еще несколько инсультов... После всех этих крушений удивительным образом сохранилась четкость образов музыки — небесных или адских, серьезных или гротескных. Но стали проступать музыкальные темы в необычном ранее облике — как оголенные кусты, с резко обозначенными контурами, которые перестала обволакивать столь свойственная прежнему Шнитке смягчающая художественная ткань.

В связи с многочисленными обращениями зарубежных музыкальных театров, после 1985 года он написал больше чем когда-либо крупных сценических форм — один балет и три оперы: «Пер Гюнт», «Жизнь с идиотом», «Джезуальдо» и «История доктора Иоганна Фауста». (Балет «Эскизы» раньше, в январе 1985-го, был поставлен в Большом театре балетмейстером А. Петровым.) Параллельно были созданы пять симфоний (№ 5—9) и множество других крупных и менее крупных произведений. Все это вместе — груз, едва посильный и для совершенно здорового человека.

Балет «Пер Гюнт»

Балет «Пер Гюнт» (по драме Г. Ибсена, 1986), в трех актах с эпилогом, был широко показан и активно обсуждался публикой и

209

прессой. Он стал плодом сотрудничества композитора с известным балетмейстером Джоном Ноймайером (американцем, работающим в Германии), впервые увидел свет в Гамбургском оперном театре в 1989 году, а через полгода, в 1990-м, был показан также и в Большом театре в Москве. До этого балетмейстер делал на музыку Первой симфонии Шнитке спектакль «Трамвай "Желание"» по Т. Уильямсу. О направлении его балетного мышления говорит то, что он сумел поставить *«Страсти по Матфею»* И.-С. Баха. Со Шнитке они встретились еще в 1984-м, и до своего инсульта композитор успел написать первый акт балета. А далее, поскольку автор музыки из-за болезни задержал окончание работы, премьера была отложена на 1989 год.

Ноймайера следует считать одним из создателей нового балетного направления конца XX века, которое можно было бы назвать «философский балет». (И здесь, конечно, нельзя забывать о принципиальных отечественных достижениях, например о поразительном по мысли балете Бориса Эйфмана по «Братьям Карамазовым» Достоевского.) Беря серьезнейшие сюжеты, обращаясь к серьезнейшим композиторам, разрабатывая соответствующую хореографию, Ноймайер достигает на балетной сцене глубокой смысловой концентрации. Это и сблизило его с музыкантом-философом Шнитке.

Для Шнитке Пер Гюнт, мечущийся, всем неудовлетворенный и дерзко искушающий судьбу, явился в чем-то продолжением образа Фауста. В балете получили обобщение некоторые смысловые мотивы предыдущего творчества композитора: грехи и раскаяние того же Фауста, скорбь по поводу смерти матери в Квинтете, цитата «Смерти Озе» из «Пер Гюнта» Грига в Первой симфонии.

Приведу большую выдержку из моей статьи о спектакле «Пер Гюнт», показанном в Москве в 1990-м. Она была написана по горячим следам и не дошла до печати.

«Его особенность состоит в таком синтезе трех ведущих искусств — музыки, хореографии и драмы, — когда каждое выявляет себя сполна, и союз их держится на пределе возможного, на той критической точке, за которой любое из трех искусств может захватить все целое и опрокинуть сам жанр.

Какая же сила обладает такой мощью — связать воедино рвущиеся к свободе искусства? Ответ стар, и если не как мир, то как Старый

210

Свет: основа единства — идея. Идея, найденная в горниле поисков Ибсена, Ноймайера, Шнитке, одновременно и лично-человечна, и тотальна, — это бытие человека в параметрах его вечных ценностей. Пер Гюнт — конкретный персонаж, но от его единичной личности лучами расходятся свойства его и всех людей, его Аспекты: Душевность, Детскость, Полетность, Эротика, Смелость, Агрессия, Сомнение. Аспекты общечеловеческого в человеке настолько объективизируются, что разворачивание драмы Пер Гюнта все больше превращается в эпопею жизни Каждого (Ноймайер так и пишет в сценарии третьего акта и Эпилога: Пер-каждый, Каждый). По мере движения спектакля точка зрения становится все выше, а круги жизни — шире и шире. Акты первый— третий, охватывающие судьбу Пер Гюнта от рождения до смерти, составляют три "реальностных" круга. Ноймайер писал, что в самой драме Ибсена ему казался очень малодлительным конец, который не уравновешивал главнейшей идеи — спасительной верности, того, что Сольвейг ждала Пера *всю жизнь*. И он добавил Эпилог, написав для Шнитке одну-единственную ремарку — "Бесконечное Адажио". На месте традиционного балетного апофеоза возник четвертый, предельно широкий, но ирреальный круг. Ноймайер так осмыслил соотношение реальных и нереального кругов, что жизненные перипетии Пера в первом—третьем актах составили как бы "онтогенез", а Эпилог — как бы "филогенез" многомерного человеческого бытия. По мысли Шнитке, "в нашей жизни, кроме обычного, всегда существует другое, невидимое развитие... Что видишь, осталось тем же, а вот как видишь — изменилось".

Индивидуально-универсальная идея балетного произведения потребовала емкого конкретно-обобщенного художественного языка. Если взять язык хореографии, то диапазон его простирается от натурализма до сюрреализма, с любыми промежуточными ступенями. Как и в плюралистической музыкальной стилистике Шнитке, в движенческом разнообразии балета ни

один стилиевой элемент (драматический, спортивно-акробатический, аэробический, модерн, традиционно-танцевальный и т. п.) не кажется чуждым. Установка на избегание балетных шаблонов предопределила характерную общую тенденцию спектакля. Если академический балет родился из стремления танца к взлету, отрыву от земли, то "эстетика

211

избежания" по отношению к классике породила в хореографии прямо противоположное: направленность к земле, партерные движения. Примечательным приемом балетмейстера стала дублировка одного персонажа многими и, наоборот, сведение нескольких действующих лиц в одно (Анима и Сольвейг, Ингрид, Анитра и Зеленая). Парадоксальная и поражающая кульминация "умножений" героев достигается в символической сцене смерти Пера, когда сцену заполняют ряды нескольких десятков его дублеров, медленно и обреченно, шаг за шагом, покидающих "сцену жизни". В музыке Шнитке ввел долгие и мощные мелодические линии, как это делал в своих прекрасных балетах Прокофьев. Существенную помощь ему как драматургу оказал испытанный метод полистилистики, особенно в сценах приключений героя во втором акте: игра фокстрота на пианино внесла ассоциацию со "Шнель-полькой" из "Воццека" Берга, пышные сцены с фараоном и гладиаторами создали пародийные намеки на "Аиду" и "Спартака" и т. д. Главное музыкальное обобщение наступило в Эпилоге. Эпилог из «Пер Гюнта» демонстрирует удивительную высоту человеческого духа. Прежде балетная сцена не знала ничего подобного. По силе воздействия он сравним с завершением оперы «Пиковая дама» Чайковского, с «Прощанием», финалом «Песни о земле» Густава Малера. О музыкальном же решении Эпилога лучше всего сказать словами самого Шнитке. Композитор называет Эпилог Четвертым кругом. Он идет тридцать

минут в медленном темпе — *Adagio*.

«Это непрерывная последовательность тем балета, идущих не встык друг с другом, а как облака, переплывающие одно в другое. ... То есть ничего вроде бы не изменилось. Но взаимодействие разных по темпам и ритмике кусков создает уже иллюзию не движения по этому ритмическому жизненному кругу, а скольжения *над* этим кругом. Это одно. Второе. Вся эта музыка звучит на фоне хора, который реально не присутствует — оркестр играет "живьем", а хор — в записи. Хор поет совсем другую музыку, нечто хорально обусловленное и очень простое. Таким образом, этим хором всё, что мы слышим из оркестра, окрашено и повернуто как-то в другую сторону. ... Всё, что происходит на сцене, происходит как бы

212

страшно замедленно, словно в другом отсчете времени, чем вся музыка; тем самым усугубляется "облачное" качество звучащего...» (39, с. 159-160)

Эпилог «Пер Гюнта», исполненный в Москве отдельно, до всего балета, произвел сильнейшее впечатление. Мстислав Ростропович, горячо пожелавший играть эту музыку, попросил автора сделать переложение для виолончели с фортепиано и хором на магнитной пленке (1992). Может быть, этот Эпилог — долгое Послесловие ко всему творчеству композитора до последнего его витка...

В 1989 году Шнитке получил специальную стипендию от Wissenschaftskolleg в Западном Берлине. Она давала возможность с октября 1989-го по лето 1990-го жить в квартире в центре города и заниматься творческой работой. А когда из Гамбургского института музыки и театра ушел на пенсию весьма известный композитор Дьердь Лигети (венгр, живший в Германии), он предложил, чтобы его место занял Альфред Шнитке. Таким образом, зимой 1990-го Шнитке начал преподавать в Гамбурге композицию, приезжая туда два раза в месяц, и проработал на этом поприще до инсульта 1994 года.

В это время в Германии происходили наиважнейшие события. В 1990-м произошло объединение ФРГ и ГДР, и туда начали переселяться тысячи немцев и евреев из СССР. Граждане двух Германий относились друг к другу довольно настороженно, недоверчиво, и до психологического объединения было весьма далеко. Шнитке считал, что процесс интеграции начался слишком поздно и длившаяся десятилетия конфронтация идеологий не может быть быстро сглажена.

Как выходец из семьи немецкого происхождения, он хотел лучше познакомиться с Германией, понять, что она представляет собой в настоящее время. Когда начались паспортные хлопоты и были найдены все немецкие документы, ему предложили отказаться от советского (российского) гражданства и принять только одно немецкое. Шнитке написал письмо, в котором сообщал, что от российского гражданства он не откажется никогда, и просил такой же паспорт, как у него, оформить для его жены. Летом 1990-го закончился срок его немецкой стипендии, и осенью семья жила в Мос-

213

кве. Наконец 14 ноября 1990 года Альфреду и Ирине Шнитке было предоставлено двойное гражданство — советское и немецкое. Они переехали в Гамбург, где сняли квартиру на Магдалененштрассе. Рядом находился тот Институт музыки и театра, в котором Alfred Schnittke уже начал преподавать. В Гамбурге жил и знаменитый издатель Ханс Сикорский, публикатор его произведений. Работа в институте была не слишком обременительной: одна группа учащихся и несколько индивидуальных учеников. Теперь ждали для совместной работы приезда в Гамбург и сына с семьей. Те прибыли в мае 1991 года, вместе с трехлетней дочерью Ириной. Творческая жизнь Шнитке за рубежом — исполнения, заказы, общение с крупнейшими музыкантами — отличалась необычайной насыщенностью. Лондонский фестиваль 1990 года под пышным названием «Schnittke: a Celebration» («Торжества в честь Шнитке») был одним из самых внушительных: длился две недели, участвовали Ростропович, Кремер, Квартет имени Бородина, было показано восемь кинофильмов с его музыкой, а компания BBC подготовила документальный фильм о нем самом — «Нереальный мир Альфреда Шнитке», который начала снимать в 1989 году в Москве.

Все более тесными становились контакты с Мстиславом Ростроповичем. Пока знаменитый виолончелист и дирижер жил в СССР, судьба не сводила его со Шнитке. Но в 1987 году он обратился к композитору с важным письмом. Писал, что глубоко потрясен Альтовым концертом в исполнении Башмета. И, поскольку ему уже исполнилось шестьдесят и он не знает, как долго будет в должной форме, просил поставить его в начало списка заказов и написать для него все что угодно. От Вашингтонского Национального оркестра он делал официальный заказ и обещал максимальный гонорар, какой они платят Лютославскому, Дютыйе, Пендерецкому. Говорил и об опере — о том, что готов ждать ее написания столько, сколько необходимо. Согласимся, что подобное письмо маэстро — целая творческая программа! И Шнитке не только выполнил, но и перевыполнил все пожелания соотечественника. Он написал новый, Второй виолончельный концерт (1990), оперы «Жизнь с идиотом» (1991) и «Джезуальдо» (1994), которыми дирижировал Ростропович, Шестую симфонию (1992), также

214

с ним за пультом, новую, Вторую виолончельную сонату (1994), сделал переложение Эпилога из «Пер Гюнта».

Ростропович пригласил Шнитке на свой фестиваль в Эвиане, модном французском курорте на берегу Женевского озера, где в 1990-м сыграл Концерт, а в 1993-м, при участии Ирины Шнитке, — Эпилог из «Пер Гюнта».

Концертные выступления Ирины Шнитке стали важным новым семейным обстоятельством. Когда-то она фактически пожертвовала своей артистической карьерой ради мужа, теперь же многое переменилось. В семидесятые годы только благодаря ее неожиданному выступлению в Квинтете Шнитке публика узнала, что жена у композитора — пианистка. В 1990-м было отмечено ее участие в состоявшейся в Большом зале Московской консерватории премьере другого сочинения мужа — Концерта для фортепиано в четыре руки, написанного для двух дам: собственной жены и жены Рождественского Виктории Постниковой. В 1991 году Альфред посвятил супруге сольное сочинение, ставшее для нее «фирменным», — Вторую сонату для фортепиано, с которой она впоследствии объехала весь мир.

В 1990 году вышла первая монография о композиторе — книга «Альфред Шнитке», написанная мною (большая ее часть) и Евгенией Ивановной Чigareвой, в прошлом его ученицей (31). Крупную работу о Шнитке я пыталась, впрочем, заявить много раньше, где-то в конце шестидесятых. Однако пришлось прождать целую жизнь. Книга была задумана ради поддержки Альфреда Шнитке в солидном печатном жанре в самые глухие брежневские годы. Соответственно, соблюдались определенные правила игры: основу ее составил теоретический анализ всех основных сочинений, а острота взглядов композитора приглушалась и религиозная тема вовсе утаивалась (иначе это был бы «донос» на любимого автора). «Все, что я всю жизнь произносил, аккуратно записано в книжечку»,— сказал с удивлением объект исследования. Но даже такая «аккуратная» монография вызвала в издательстве миллион терзаний. В основном она была готова в 1985-м, и пять лет тянулись проволочки. «Как хорошо, что вы не хвалите Шнитке,— сказала мне редактор, в прошлом ученица Альфреда Гарриевича,— а то мне сделают...» — и она провела ребром ладони по своей шее. «Веселее»

215

всего была закрытая внутренняя рецензия. «Мы отдали работу самому лояльному и интеллигентному человеку»,— объяснили нам в руководстве. В рецензии среди прочего значилось: «Книга полна мрака и пессимизма. В ней не чувствуется оптимизма первых советских пятилеток и строительства колхозов и совхозов» (писал С. Аксюк). И это на пятом году горбачевской «перестройки»! Пусть о КПД нашей книги судят другие. Знаю, например, что хорошую поддержку творчеству Шнитке она оказала на российской периферии: «У нас нет *никаких* нот Шнитке, и мы изучаем его музыку по нотным примерам в конце вашей книги...»

В 1990 году приключилась весьма громкая история с отказом Шнитке от Ленинской премии, показавшая принципиальность композитора не только в творчестве, но и в реальной жизни. На последнем году существования СССР в Комитет по присуждению Государственных и Ленинских премий вошли совершенно нетипичные для таких дел люди: Сергей Слонимский и София Губайдулина. Они и поддержали выдвижение на самую высокую в государстве премию человека, который по весомости творческих заслуг занимал одно из первых мест в ряду деятелей отечественной культуры. Но политические времена уже слишком сильно переменялись, тем более для человека такой великой совести, как Альфред Шнитке. Узнав о выдвижении, после определенных раздумий он решил все же направить в Комитет по Ленинским премиям официальное письмо, в котором обстоятельно изложил свою позицию и мотивировку отказа.

По его мнению, введение в стране многопартийной системы принесло переоценку исторических фигур, которые вместо символов эпохи стали реальными людьми. Поскольку Ленин представлял только одну партию, невозможно согласиться с сохранением его имени в названии высшей премии всего государства. Шнитке, кроме того, верующий человек, а Ленин был атеистом, фигурой, диаметрально противоположной Григору Нарекаци с его христианскими воззрениями. «Принятие мною премии в данном случае ... было бы проявлением соглашательского беспринципного отношения как к роли коммунистического вождя XX века, так и к роли христианского философа X века». По Шнитке, в «доперестроечные» советские времена у людей не было никакого выбора, и поэтому никто

216

не может бросить камень, скажем, в Прокофьева и Шостаковича, Гилельса и Рихтера, Ростроповича и Рождественского, награжденных этой премией. Он очень благодарен Комитету по Ленинским премиям и воспринимает его внимание к себе как предельное проявление доверия и благожелательности. «Я надеюсь, что меня поймут и не осудят за просьбу исключить меня из числа кандидатов» (март 1990-го).

Этот поступок, конечно, вызвал большой резонанс,— но стране хватало и других «землетрясений». Слонимский, которому пришлось регулировать возникшую ситуацию «Пастернака навыворот», тем не менее сожалел, что Шнитке не захотел встать в один ряд с

Прокофьевым, Шостаковичем и Рихтером. Мне кажется, что, несмотря на все радикальные перемены в обществе, вряд ли кто-нибудь другой из отечественных композиторов решился бы пойти на такое. Однако позиция Шнитке вполне понятна. В том же 1990 году ему предложили, скажем, работать над оперой «Жизнь с идиотом» с ее главным героем *Вовой*. Теперь вообразим себе афишу: опера «Жизнь с идиотом», автор — лауреат Ленинской премии А. Шнитке. *Unmöglich!* Композитор уже давно сжег за собой все мосты.

Тем временем Шнитке посреди всех его напряженнейших трудов наступил новый кризис: 19 июля 1991 года его поразил второй инсульт. Находился композитор в Гамбурге. Летом туда приехал его старый друг Андрей Хржановский, который снимал там документальный фильм о скрипаче Олеге Кагане (уже умершем), исключительном исполнителе музыки Шнитке. 19 июля кинорежиссер пришел к Альфреду, чтобы запечатлеть на ленте воспоминания композитора о близком ему музыканте. Шнитке заговорил — и рассказ его длился невероятно долго. Вдруг он сказал: «Сильно болит голова». Вызвали «скорую», которая через несколько минут доставила Шнитке в гамбургский госпиталь. Чтобы помочь семье Шнитке, на предельной скорости примчался из пригорода надежный друг, композитор Виктор Суслин. Снова экстренно прибыл из Москвы прежний и незаменимый врач — Александр Потапов. Кровоизлияние коснулось только мозжечка, и после операции Шнитке опять поразительно быстро поправился, так что 20 сентября был уже дома, не пожелав пройти курс реабилитации.

217

И снова он с головой погрузился в работу. Но запись нот шла с большими затруднениями. Сверлила неотвязная мысль: как успеть все то многое, что запланировано, о чем существуют договоренности с исполнителями, оркестрами, театрами? Шнитке начинает писать очень прозрачные, довольно «немногословные» партитуры. Причем манера оказывается совершенно противоположной типичному для него прежнему стилю, когда насыщенные многослойные пласты еле умещались в восприятии даже самого автора. По мнению А. Ивашкина, это, видимо, было продуманным решением. И оно не могло остаться незамеченным.

Вот, например, как прошли первые исполнения Шестой симфонии (1994). Когда композитор ее создавал (1992), он оговорил, что мировая премьера должна состояться в Москве. Приехал Вашингтонский Национальный оркестр, которым дирижировал Ростропович. Разумеется, исполнение на родине, в Большом зале консерватории, было принято тепло, с большой заинтересованностью, хотя хорошо знавшие творчество Шнитке музыканты удивлялись его изменившемуся языку. Иное получилось в Нью-Йорке, в Карнеги-холл, с теми же именитыми исполнителями. Один американский критик, изошряясь в стиле брутального журнализма, написал следующее: «Когда замерли последние ноты, у меня появилось мутное чувство, что я прослушал симфонию Малера, из которой вырвана почти вся музыкальная плоть и оставлен ужасный скелет, одиноко висящий в черном пространстве» (55, с. 202—203). Однако серьезнейший и углубленно-трагичный мир поздних симфоний Шнитке заслуживает также и соответствующей серьезности в его оценке...

Опера «Жизнь с идиотом» (1991)

Опера «Жизнь с идиотом» (1991) — опус настолько неоднозначный, что о нем трудно вынести какое-то «нецарапающее» суждение. *Музыкальный театр абсурда* — кто мог бы ожидать такого поворота со стороны Шнитке? Но это — антимир по отношению к пресловутой «лакированности» советской драматургии, и такое соображение многое объясняет. Имеют значение и интересы группы выдающихся сотрудников, создававших спектакль. Написана опера по рассказу Виктора Ерофеева, писателя сравнительно молодого поколения, глубоко «взрыхляющего» тематику русской литературы и лексику русского языка — подобно своему известному одно-

218

фамильцу Венедикту Ерофееву. Благодаря переводам, постановкам, заказам Ерофеев уже был активно вовлечен в новейший западный культурный процесс. Им же было сделано либретто оперы с введением в советский сюжет «коллагного» персонажа — Марселя Пруста. Как мы помним, инициатором (какой-либо) оперы Шнитке выступил Ростропович, имеющий, среди прочего, вкус к эпатажной тематике (он выбрал «Лолиту» для Щедрина и ею дирижировал) и любящий русский язык во всей его неограниченной полноте... В качестве режиссера был приглашен корифей и новатор, один из создателей «режиссерской оперы» Борис Покровский. Художником стал Илья Кабаков, с которым Шнитке вскоре разошелся во взглядах на постановку. По окончании партитуры оперы клавир композитору помогал делать сын Андрей.

Ключевая фигура сюжета — Вова, с аллюзией на Владимира Ленина, но имеющий черты всевластного деспота вообще. При этом на протяжении двух актов спектакля он издает одно лишь восклицание «Эх!». Фабула абсурдна, как в драмах Эжена Ионеско. В Идиота-Вову влюбляется Жена Героя (Герой — персонаж «Я»), происходят эротические сцены, далее Жене отрезают голову секатором, Идиот исчезает, а Герой (Я) сходит с ума от его отсутствия.

Судьба постановки также оказалась не лишённой элемента абсурдизма. Об этом повествует один из главных «действующих лиц» — режиссер Покровский. Когда он осознал, что спектакль будет «насмешкой над Лениным», ему, повидавшему виды и всю жизнь прожившему под ленинским стягом, стало не по себе. Но — работа уже неслась полным ходом. Постановка готовилась в Амстердаме, руководство театра усиленно нажимало на политическую (антисоветскую) педаль, и Покровский увидел, что не спрашивают мнения ни его, ни Шнитке. «...Я упустил из рук вожжи и не мог их найти», — рассказывал он. Наконец премьера — в апреле 1992 года, на *русском языке* (смачная лексика Ерофеева иностранцами не могла быть услышана). И что же — успех! На премьеру приехала королева, была очень вежлива, сказала, что ей понравилось, и всем пожала руки. Вслед за ней и пресса объявила: опера замечательная, постановка великолепная.

Наметился спектакль в Вене (1993). Здесь Покровский решил взять реванш и сделать новую вариацию — со своими же артистами из

219

Московского камерного театра. С ними, поскольку они были русские и советские, чувствовали сюжетный материал, уже удалось «что-то ухватить». Но стало ясно: надо пересоздавать спектакль заново.

Следующая версия — отечественная премьера — в Московском камерном музыкальном театре, 30 июня 1993 года. Поменялась вся обстановка действия. Хозяин дома — писатель, который все происходящее и сочиняет. Берет из сумасшедшего дома идиота — и так далее. Все предметы на сцене — подлинные, привезены с подмосковных свалок: ржавый таз, бракованная занавеска, невиданная в мире ванна и пр. Абсурд, безумие и парадокс постепенно складывались в гармонию.

Важной вехой стал следующий зарубежный показ — в сентябре 1993 года на Туринском фестивале, посвященном Шнитке. Здесь уже успех был и внешний, и внутренний: композитор многократно выходил на поклон, а Покровскому признался, что впервые видит свою оперу так, как ее написал.

Мнения москвичей по поводу впервые услышанной оперы Шнитке были очень острыми, у многих музыкантов — критичными. При всем мастерстве режиссуры и певцов-актеров, «чернуха» и негативные акценты настолько подавляли, что слушатели-зрители не могли ощутить эстетического противовеса. На мой взгляд, повлияло и истончение «музыкальной массы» во втором действии, ведь к моменту злосчастного второго инсульта Шнитке как раз и добрался где-то до середины оперы. И все же при внимательном слушании музыкального «ряда» авторское намерение открывается со всей очевидностью. Ситуация здесь аналогична ситуации в наиболее беспросветной опере XX века — «Лулу» Альбана Берга; кстати, любимого композитора Шнитке. Все персонажи «Лулу» — отрицательные. Но исполненная лирической силы музыка, возвышаясь надо всем происходящим, поет о вере, надежде, любви. «Жизнь с идиотом» Шнитке завершается отвлеченным от действия звучанием трио вокальных голосов — и человечность самого пения вносит катарсический просвет в

бесчеловечность представления. Знаменательно, что и сам Шнитке мысленно представлял себе в качестве образца «Лулу». В ней события сцены катятся вниз, а уровень музыки возрастает: «Третий акт — черт знает какие собы-

220

тия — и божественная музыка. И вот это — убедительнее всего» (1, с. 188). Таким же был парадокс замысла первой оперы Шнитке.

К моменту окончания работы над «Жизнью с идиотом» Шнитке, изначально композитор инструментального склада, уже весьма свободно чувствовал себя в ситуации театра. В промежутке между первой и второй операми он создал сценическое произведение несколько иного, нежели все его основное творчество, измерения.

Музыкальная притча «*Доктор Живаго*» по одноименному роману Бориса Пастернака в постановке Театра на Таганке под руководством Юрия Любимова до времени оставалась для исполнителей и исследователей своего рода фантомом. Спектакль не похож на обычную драматическую пьесу с музыкальным сопровождением, ибо основа его — пение, а не речь. Каркас составляют хоры, к которым добавляются арии и речитативы, а речевые монологи и реплики их прославляют, как это бывает также и в опере с диалогами. Жанр получился совершенно индивидуальный: не опера, не рок-опера, не зонг-опера, не мюзикл, не мистерия, а «музыкальный спектакль», в котором претворены все названные музыкально-сценические виды.

Как мы знаем, на тексты стихов из романа Пастернака Шнитке в свое время начал писать вокальный цикл, мечтая когда-нибудь довести дело до конца.

Либретто по роману было составлено Любимовым, причем таким образом, что наряду с прозой и стихами Пастернака туда были введены стихи Блока, Мандельштама и Пушкина. Перед Шнитке стояла задача написать музыкальное произведение в расчете на певческие возможности актеров Театра на Таганке, в число которых вошли даже студенты Театрального училища имени Щукина. Композитор, приехав из-за границы в Москву, провел с будущими своими исполнителями специальную встречу. Его интересовали и их певческие возможности — диапазон, тембр голоса, — и личный выбор каких-либо песен. Для театрального коллектива встреча с такой личностью, как Альфред Шнитке, была, конечно, событием. Когда он вышел к ним, исхудавший, пострадавший от инсультов, но с большими горящими глазами, в которых читалась сила духа, они приветствовали его аплодисментами стоя. Некоторых актеров старшего поколения он достаточно хорошо знал, а к

221

другим обратился с просьбой что-нибудь попеть. Кто-то поразил всех настоящим концертным исполнением под гитару, кто-то спел музыку, которая заинтересовала композитора сама по себе. Так, из уст одного молодого «щукинца» Шнитке услышал еврейскую Молитву Моисея, настолько ему понравившуюся, что он включил ее в музыку спектакля, в эпизод перед смертью Живаго. В дальнейшем, при сокращении продолжительности спектакля, этот номер, как и ряд других моментов, был купирован.

В композиции спектакля рельефно выдержаны два плана: вечный, обобщающий, вневременный — и ситуационный, фабульный, движущий действие. Первый поручен хору, наподобие хоралов в пассионах, второй — отдельным действующим лицам, то произносящим ритмические речитативы и диалоги, то поющим арии и ариозо. Для первого, «хорального» плана и отобраны многочисленные стихотворные отрывки из разных авторов, по несколько строк. Но «хоралы» здесь — не обязательно аккордовые, часто они одноголосные, песенные и речитативные.

Через весь спектакль идет череда вставных стихотворных текстов: «Я в гроб сойду» из «Гефсиманского сада» Пастернака; «Мы живем, под собою не чуя страны» Мандельштама; «И идут без имени святого...» из поэмы «Двенадцать» Блока; «Чуть ночь, мой демон тут как тут...» из «Магдалины I» Пастернака; «Мело, мело по всей земле...» из его же «Зимней ночи». Из Пушкина — «Блажен, кто смолоду был молод...». В конце — «А нас на свете нет» Пастернака.

Стилистика этого музыкального спектакля Шнитке абсолютно противоположна его симфонической стилистике. Все идет с обратным знаком. Песни, хоралы, вальсы, марши, фокстроты, танго и другие бытовые жанры, даже при их гротескной подаче, составляют основной музыкальный слой, а музыка наподобие додекафонной — шокирующее инородное вторжение. Это — опера *второго* Шнитке, со всем присущим ему в этом стиле талантом.

Премьера была намечена в Вене и состоялась там 18 мая 1993 года. Спектакли прошли с аншлагом, и российские артисты были приятно удивлены тем, что их западные слушатели знали роман «Доктор Живаго» (возможно, благодаря кинофильму на этот сюжет) и неплохо ориентировались в содержании весьма непростого много-

222

планового действия. Вслед за Веной были проведены показы и в Москве, в Театре на Таганке (лето 1993-го). Вскоре, однако, театр распался на две сцены, и хотя отдельные спектакли продолжали играть, Юрий Любимов объявил датой возобновления «Живаго» 3 ноября 2001 года.

Работа Шнитке в 1993-м и первой половине 1994 года свидетельствовала о его очевидном творческом подъеме. Помимо «Живаго» он написал несколько крупных инструментальных вещей — Concerto grosso № 6, Седьмую и Восьмую симфонии (последняя поразила неожиданной, ничем не прикрытой силой трагизма), Вторую виолончельную сонату, «Концерт на троих» (для Кремера, Башмета и Ростроповича) и другие сочинения. Полным ходом работал над оперой «Джезуальдо», не упуская из виду и оперу о Фаусте.

Множились и регалии композитора. Одна за другой его находили авторитетные премии: еще в 1992-м ему была присвоена японская премия «Империал», из числа самых престижных в мире, а в 1993-м, накануне 60-летия, были вручены Госпремия России и впервые присуждавшаяся премия «Триумф» — наивысшая российская негосударственная награда для деятелей искусства. В феврале 1994 года он пожинал богатый урожай своих исполнений в Нью-Йорке. А в мире тем временем начались фестивали и концерты, посвященные его 60-летию и шедшие весь 1994 год: в Лейпциге, в городах Японии, в Санта-Фэ, в Москве, Гамбурге, Стокгольме, Лондоне, Утрехте и т. д.

К этому времени признание Альфреда Шнитке как композитора было уже столь высоким, что он вышел на самый элитный уровень — стал удостоиваться внимания президентов и королей. На встрече Горбачева с Рейганом в Москве Шнитке сидел с ними за одним столом. При приеме его в члены Шведской Королевской академии присутствовали король и королева. В Норвегии Шнитке был приглашен на прием к королевской чете. Премьеру его «Жизни с идиотом» посетила королева Голландии. При получении японской премии «Империал» наш автор беседовал на немецком языке с японским императором. К своему 60-летию он получил поздравления от президента Германии и президента России.

При этом какая-то смутная тревога торопила его сказать самое необходимое, самое сокровенное. В мае 1994-го Ирина с удивлением

223

услышала от мужа: я написал тебе письмо. На листе было написано: «Ирина, я тебя люблю».

Опера «Джезуальдо»,

Опера «Джезуальдо», несмотря на конечно же трагический сюжет — с сумасшествием и убийствами, — явилась, на мой взгляд, кульминацией нового, после 1985 года, периода творчества, прерванного новым страшным ударом, настигшим композитора летом 1994-го. Она была завершена в 1994-м и увидела свет 25 мая 1995 года в знаменитом театре Венской оперы под вдохновенным и тщательным управлением Мстислава Ростроповича (ведь он же подал Шнитке оперную идею!). Успех был огромным, и волна одобрительных оценок в прессе прокатилась по Европе. Шнитке же присутствовать при этом не мог — он находился в московском Институте нейрохирургии им. Бурденко. Но ему туда привезли видеозапись постановки, и он остался вполне удовлетворен. Российская премьера, правда в

концертном варианте, состоялась в Большом зале Московской консерватории лишь в 2000 году, 23 ноября, к 66-летию со дня рождения композитора, в блистательном исполнении под руководством Валерия Полянского. Но автора музыки уже не было в живых. Заказ на оперу «Джезуальдо» поступил от прославленного театра Венской оперы, что лестно для любого композитора. К тому же это была Вена — город детства Шнитке, о котором ему снились сны. Либретто составил Рихард Блетшахер, русский перевод осуществил Алексей Парин, а Валерий Полянский сделал музыкальную редакцию. Основу сюжета составили реальные события из жизни известного итальянского композитора XVI века Карло Джезуальдо, князя Венозы, принадлежавшего к знатному роду. Как указано в либретто, место действия — город и королевство Неаполь, время — с 1586 по 1590 год. Джезуальдо, страстный и неуравновешенный по натуре, узнав об измене красавицы жены Марии, заподозрив, что ребенок — не его сын, в порыве гнева и подталкиваемый семьей к родовой мести убил Марию, ее любовника герцога Фабрицио и ребенка. Современник событий поэт Торквато Тассо написал несколько сонетов на смерть Марии и Фабрицио. Либретто по сгущенности трагических страстей оказалось близким чуть ли не экспрессионистским драмам Бюхнера, но с флером эстетики Возрождения.

224

Вторая опера Шнитке (*первого* Шнитке!) оказалась настолько свежей, неожиданной, ярко-впечатляющей, что нуждается в особо пристальном анализе на фоне всего известного нам творчества композитора. В духе излюбленных им смысловых ассоциаций в ней мелькают некоторые сюжетные мотивы из других опер: возлюбленная Мария и ее убийство в опере «Воццек» Берга, взрыв ослепительного света при осмотре мрачных залов в опере «Замок герцога Синяя Борода» Бартока (у Шнитке Карло ведет супругу по затененным покоем, и Мария пугается яркого света открытого окна). Для прорисовки локального колорита эпохи Возрождения Шнитке в своей опере создает особую звуковую среду — тембры, жанровые намеки, ритмы. Он вводит мандолину, гитару, теорбу, звучность органа, ритмы наподобие тарантеллы, характерную изящную игру ритмических пропорций (он применил ее раньше тоже ради XVI века — в «Прощальном обеде» из кантаты «Фауст»), использует колокола в обрядовых моментах, латинские тексты в молитвах. Опера не кажется полистилистичной, но содержит изощренную игру с цитатами и аллюзиями.

Живительным оказалось для Шнитке соприкосновение со стихией творчества Карло Джезуальдо. Этот автор мадригалов для ансамблей вокальных голосов отличался неукротимой свободой в применении музыкальных средств, уникальной не только для его эпохи, но и для всей истории музыки. Его стиль называют музыкальным маньеризмом. От его музыки остается впечатление фантастически свободной игры созвучиями, не тяготеющими ни к каким ладовым центрам, с причудливыми чередованиями консонансов и диссонансов. Вот эта необузданность стиля, как проявление необузданности характера человека Возрождения, и стала отправной точкой для Шнитке в его оперном замысле.

Музыкальная стилистика оперы «Джезуальдо» подобна стилистике музыки Карло Джезуальдо, но только с обратным знаком. Шнитке так же непредсказуемо свободно применяет аккорды и интервалы своего времени с вольными переходами от атональных диссонансов к тональным консонансам. И если у композитора Джезуальдо передаче особой страсти может служить какой-нибудь необычный хроматизм, то у Шнитке с той же целью может использоваться обыкновенное тональное трезвучие. Например, когда род-

225

ственники Карло узнают об измене его жены и возмущенно восклицают: «Ангела лицо! Золотая ведьма, грязная шляха!», «Смерть за измену!» — в оркестре угрожающе звучит трезвучие до мажор. А когда сам Карло видит любовников вместе и говорит себе: «Затмился солнца свет, и жизни источник отравлен» — в оркестре начинают повторяться мрачные, давящие трезвучия ля минор.

При этом общей для Шнитке и Джезуальдо оказывается опора на звучание человеческих голосов: князь Венозы писал свои мадригалы вообще только для вокала, а последний симфонист XX века главным в своей опере сделал пение солистов и хора.

И в том, как осуществляется выразительность этой *сольно-хоровой* оперы, думается, кроется ключ к ее художественной инновации. Оркестр, конечно, есть, и даже большого состава, с добавлением органа и

названных выше инструментов. Но используется он крайне скупой: как протянутая педаль для поддержки вокала, как отдельные соло. Если же берется *tutti*, как в кульминации перед убийством Марии, то оркестр совершенно ошеломляет этим своим скрытым резервом. На фоне господствующего пения любые самые элементарные вкрапления инструментов оркестра — «стуки» литавр или большого барабана, кантилена струнных — несут удесятеренную смысловую нагрузку.

Выразительность вокала имеет свои секреты, отличные от свойств инструментализма. Альфред Шнитке очень долго старался их понять (несмотря на хоровое образование) и едва ли не к пятидесяти годам, к кантате «Фауст», уверенно сказал себе, что овладел вокальным письмом. Вскоре последовал чисто хоровой шедевр — концерт на стихи Григора Нарекаци. И теперь — нового типа опера. С одной стороны, чем проще вокальное письмо, тем лучше оно прозвучит. С другой, как сказал Родион Щедрин, — «оперный сюжет должен быть с температурой 39,5 или 40 градусов, а 36,6 для него не годится» (28, с. 210). Именно таким «высокотемпературным» накалом вокала и отличается «Джезуальдо» Шнитке.

Это же ощущение порождает и лаконично составленное либретто оперы. В нем семь картин с Прологом и Эпилогом, а картины разбиты на сцены, числом тридцать две. Важно, что сцены эти предельно кратки — ничего лишнего. Интрига разворачивается с ред-

226

кой стремительностью, один шаг за другим: поспешная свадьба, начало отчуждения супругов, страстная любовь за чертой брака, радость творчества композитора, огласка измены супруги, крушение счастья мужа, планы мести, чудовищное убийство обоих любовников и ни в чем не повинного ребенка (слушатель не успевает перевести дух при переходе от одной сцены к другой).

И эта *психодрама*, сама по себе будоражащая, взвинченная, насыщена предельно экспрессивным пением: большие скачки в мелодии, несколько скачков подряд, высокие напряженные звуки, составляющие особую трудность для певцов, а главное — доминирующий диссонирующий стиль (кроме Пролога и Эпилога), квинтэссенция того, что было новаторским открытием XX века. Это стиль именно первого Шнитке, в противоположность стилистическому решению в его «Живаго». По эмоциональному тону — это «драма высоких нот», или «драма крика», как были названы в свое время оперы Берга и Шёнберга. Но есть и отличия, характерные для Шнитке. Если экспрессионистские драмы австрийских авторов тяготели к разного рода натуралистичным деталям, к нарочитому эстетическому снижению, то в опере Шнитке конца XX века (за исключением нескольких фраз пения-говора *Sprechstimme*) перед нами высокий классический вокал, не только в смысле тесситуры голосов, а по своему высокому эстетическому смыслу. Показателен, например, такой частный момент: вместо живого плача ребенка введен особый инструмент «Weinen», стонуще-свистящего характера.

Однако шнитковский «Джезуальдо» — не только воплощение личной драмы; это и произведение, приобщенное к вечным темам. В обрамляющих хоралах Пролога и Эпилога, в хоровых молитвах и в отдельных ариях героев по ходу раскрытия сюжета мы находим философские размышления о человеческой жизни, о творчестве, религиозные откровения.

При венчании Карла и Марии хор поет:

Gloria in excelsis Deo — Слава в вышних Богу.

В партии донны Севвы, матери Марии, проходят слова:

Ах, жизнь людская свече под стать:

Зажжется едва — а уж ветер задул.

.....
227

Ах, жизнь людская песне под стать:

Лишь только родилась — и уже отзвучала.

В арии Карло Джезуальдо присутствуют поэтические строки о творчестве — которое выше жизни:

Но есть музыка моя,

И в ней — моя отрада.

Как зазвучит, так сотни звезд

На скорбных небесах моих зажгутся.

В ней мой покой,

И я свой слух стремлю:

Прочь за пределы жалкой жизни!

Мария воспевает беспредельность любви, которую не может сразить даже смерть:

Но нет преград для душ влюбленных,

Нет смерти, нет разлуки.

Здесь различат нас,

Но будем вместе там, где нет страданий.

Ты жизнь моя, моя судьба навек!

Заключительная строка Эпилога — как слова молитвы:

Ах! Дай душам мир и прости им всё, Бог.

Наконец, удивительно это или нет, но в звуковой среде этой оперы Шнитке, особенно в версии на русском языке (вместе с молитвой «Слава в вышних Богу»), слышится *фонизм русской музыки*. Сплошное пение оперы, заключенное в чисто акапелльную раму Пролога и Эпилога, первоначально вызванное мыслью о стилистике мадригала XVI века, одновременно составляет и продолжение многовековой традиции русской музыки, ее пения без сопровождения. А мелькающие «итальянизмы» ритмов тарантеллы или игры на теорбе подобны «испанизмам» у Глинки. (Сравним с этим другой оперный замысел: намеренно в традициях русской музыки написал Сергей Слонимский свою хоровую, многохорную оперу «Мария Стюарт» на шотландский сюжет.) Мы помним, сколько духовной музыки Бортнянского и Рахманинова вобрал в себя Шнитке перед созданием концерта на слова Григора Нарекаци. Дальним следствием этого стало, быть может, и то, что его сценическое творение 1994 года вольно или невольно дышит могучим дыханием русской музыки. И в итоге всего «Джезуальдо» с пол-

228

ным правом можно назвать едва ли не самой яркой творческой вспышкой позднего периода композитора.

Третьей, и последней, оперой Шнитке стала «*История доктора Иоганна Фауста*». Написав ее, он выполнил давнее обязательство перед Гамбургской оперой и еще более важное обязательство — перед самим собой. Фауст, центральный образ европейской культуры, стал центральным и для него. Завершив оперу в возрасте почти шестидесяти лет, Шнитке прочертил гигантскую параболу всей своей творческой жизни, начавшейся со штудирования романа «Доктор Фаустус» Т. Манна в молодые годы.

И. Рыжкин, которому так понятна была эта проникнутость фаустовским комплексом, видя проявленный Шнитке и в кантате, и в двух операх («Фауст» и «Джезуальдо») интерес к XVI веку, посвятил своему младшему другу стихотворение, полное трагических мотивов:

Ты — человек шестнадцатого века,

Что занесло тебя в двадцатый? Под конец?

Готов ли ты принять его венец?

Чтоб оплатить венец, нет в мире чека.

Предъявит чек фальшивый лишь подлец,

Что снова обернется катастрофой,

Огнем охватит адским...

Не жди чудес

Над озером Тивериадским.

Нет более пути

Ни в небо, ни с небес.

Подрытая бульдозером,

Голгофа рушится,

Чтоб стал весь мир Голгофой.

Завершение фаустовской оперы несколько раз автором откладывалось. «Фауст — тема всей моей жизни,— говорил композитор,— и она меня уже пугает. Я даже думаю, завершу ли ее когда-нибудь» (55, с. 208). Сначала постановку планировалось осуществить в 1990 году во Франкфуртской опере (ведь в этом городе была первоначально опубликована «Народная книга» Шписа; отсюда Шнитке также поступило приглашение). Но случилась невероятная вещь: здание театра было по ошибке сожжено каким-то фанатиком из ГДР, который принял его за банк. Интерес же музыкального мира к создаваемому Шнитке произведению был настолько

229

высок, что целый ряд других городов взялся решать вопрос о его премьере: Зальцбург, Штутгарт, Гамбург, даже Кировский (теперь Мариинский) театр в Ленинграде и Большой театр в Москве. Шнитке же сначала работал над «Жизнью с идиотом», потом задумал балет «Нарцисс и Гольдмунд» по роману Германа Гессе, написал «Джезуальдо»...

Опера Шнитке «История доктора Иоганна Фауста» (с тем же названием, что и русское наименование его кантаты о Фаусте; по-немецки эти названия различны) в трех актах с Прологом и Эпilogом была закончена автором в 1994 году, премьера прошла в Гамбургской Staatsoper 22 июня 1995 года. Авторы либретто — Йорг Моргенер и Альфред Шнитке, по «Народной книге» Иоганна Шписа. Всю музыку для синтезатора делал сын Шнитке Андрей; она заняла свое место во втором акте, и о роли Андрея Шнитке писали все рецензенты. Музыка кантаты Альфреда Шнитке «История доктора Иоганна Фауста» составила третий акт, как предполагалось еще в восьмидесятые годы, а кода с хоралом «Так бодрствуйте, бдите» — Эпilog.

В отличие от кантаты, в оперу о Фаусте в качестве противовеса мраку и злу был введен образ Елены Прекрасной (он есть и в «Народной книге»). Фауст устремляется к этому спасительному лучу, но и Елена, сорвав с себя маску, оказывается коварным Мефистофелем-женщиной. На такой идее построена и вся фабула оперы: то, что кажется светлым и спасительным, тут же оборачивается злом. (Одна из немецких рецензий на премьеру имела среди других следующий подзаголовок — «Повсюду зло».) Тем большую весомость приобретает морализующий Эпилог: только с Богом возможно спасенье. (Другой подзаголовок в той же статье — «Дух Добра».)

Меня заинтриговывает дата немецкой премьеры оперы Шнитке — 22 июня. Это день, когда Гитлер в 1941 году напал на СССР. Есть ли здесь какая-то символика? Может быть, память о зле? Мысль о спасении для всех? Или случайное совпадение? В таком случае это еще одно из типичных шнитковских совпадений...

Итак, точка в фаустовской теме для Шнитке все же была поставлена. Предначертанное судьбой свершилось!

230

Отторжение в вечность

Но жизненное существование самого автора уже начало отторгаться от сотворенного им. И на итоговой в его жизни премьере оперного «Фауста» он присутствовать не смог — находился в Москве, в больнице. Услышал ее в том же Гамбурге позднее. Произведения же его рук двигались по своим собственным орбитам. Гамбургская премьера еще не шла точно по тексту оперы Шнитке: композиция была существенно переделана дирижером Гердом Альбрехтом и режиссером Джоном Дью, так что около трети ее не вошло в первый спектакль. Критика была неоднозначной: кто-то был неудовлетворен, кто-то находил исполнение конгениальным музыке, кто-то удерживался от окончательного мнения до момента адекватной постановки.

А причина, по которой Альфред Гарриевич Шнитке не смог присутствовать не только на «Джезуальдо» в Вене, но даже на символичной для него премьере «Фауста» в театре Гамбурга, была очень серьезной. 3 июня 1994 года в Гамбурге с ним произошел третий инсульт, более тяжелый, чем прежние, и поразивший ту же часть мозга, что и первый, в 1985-м. Его поместили сначала в одну, потом в другую немецкую клинику. Не действовали правая рука и правая нога, а главное — он не мог говорить, и речь к нему уже не вернулась. Шнитке замолчал навсегда.

Здоровье композитора восстанавливалось медленно, и в свой 60-летний юбилей он находился в госпитале Пиннеберга, под Гамбургом. Сюда и поступило множество приветствий со всех уголков Земли, отовсюду съехались поздравить его друзья, чему юбиляр был чрезвычайно рад. Однако общаться с ними он мог только с помощью мимики. Два поздравления были особенно почетны: телеграмма от Президента России Бориса Ельцина и высокая награда Германии Большой Крест со Звездой (позднее она была вручена ему лично Президентом Германии Романом Херцогом в Берлинском дворце Бельвю). Постоянным посредником между Альфредом Шнитке и окружающими стала Ирина, которая по движению губ мужа могла прочесть, что он хотел сказать.

Болезнь в Германии отторгла композитора от первого крупного фестиваля его музыки в Москве, который наконец-то состоялся осе-

231

ню 1994-го. В декабре 1994 года Ирина решила привезти супруга из Гамбурга в Москву, в знаменитый Институт нейрохирургии им. Н. Н. Бурденко, где заведовал отделением и мог постоянно находиться при Шнитке Александр Потапов. К больному здесь отнеслись с исключительной заботой и помощь смогли оказать существенную: Шнитке начал передвигаться в коляске, потом с палкой и с

поддержкой. В Гамбург Ирина перевезла Альфреда только в сентябре 1995-го. Находясь в Москве, он был лишен возможности увидеть две свои оперные премьеры за границей.

Однако и в столь сложной для Шнитке жизненной ситуации истинные друзья умели доставить ему человеческую радость. Андрей Хржановский, к которому композитор всегда был сердечно расположен, рассказывал, как он беседовал с Альфредом о симфониях Малера. Спросил, какая из симфоний ему больше нравится — первая (поднял один палец)? Тот радостно закивал. Может быть, ближе вторая (поднял два пальца)? Альфред реагировал еще радостнее. А может, третья или седьмая (поднял пальцы)? Тут оба стали дружно веселиться, понимая «весь идиотизм подобного допроса».

Итак, фестиваль музыки Альфреда Шнитке в Москве состоялся в октябре 1994 года. Дожили — во всех смыслах слова... Судьбу фестиваля во многом предопределил Мстислав Ростропович — и собственным участием, и заказом Шнитке произведений именно для этого случая, и «привозом» в Москву Гидона Кремера с Юрием Башметом. Настоящую «звездность» музыкального события, особенно яркую на фоне кризиса тех лет — первых лет существования России как государства,— обеспечили также выступления Геннадия Рождественского с Викторией Постниковой, Михаила Плетнева, Валерия Полянского, Раисы Котовой, Игоря Худолея.

Как и полагается на всех крупных международных фестивалях, прозвучало много не игравшихся ранее произведений: Ростропович исполнил посвященный ему Второй виолончельный концерт, Кремер солировал в Concerto grosso № 5 (написанном к 100-летию нью-йоркского Карнеги-холл), трио звезд: Ростропович, Кремер, Башмет — сыграло сотворенный специально для них «Концерт на троих», законченный в том самом роковом июне 1994-го, и другие сочинения. Ирина Шнитке представила вниманию публики посвященную ей Вторую фортепианную сонату.

232

В «Концерте на троих» не обошлось без остроумных затей Ростроповича. В его финале Шнитке как бы сдается под напором жизнерадостности заказчика и пишет нечто бравурно-стремительное, ему чуждое. Но тем сильнее воздействует последующий срыв: ударом отчаяния обрушивается локтевой кластер на фортепиано. После чего три великих артиста, обнявшись, словно после распятия в подворотне на троих, удаляются за кулисы — под понимающий смех концертной аудитории. Новинкой оказался и очаровательный, галантный «Менуэт» для тех же троих. Как разъяснил Ростропович, «Шнитке предвидел, что публика нас будет вызывать, и сочинил этот Менуэт для игры втроем».

Комментарий же Шнитке к своей музыке поражает пронзительной трагичностью. Он относится к Concerto grosso № 5 (1991) с давней в Европе идеей смен времен года, здесь — соответственно четырем частям произведения. Цикл задуман так, что в частях первой, второй и третьей идет ускорение темпа, а в последней темп застывающе-медленный. Композитор в связи с этим размышляет о вечном круговороте, где все рождается «для временной жизни и временной смерти».

«...Идея взаимодействия различных времен в одном сочинении сегодня не просто дань моде — она предельно актуальна. И для меня это было задачей, казалось бы, многократно решенной и тем не менее все еще не решенной — четко осознать суммирующий смысл нынешней эпохи. Я пытался также еще раз воплотить древнюю как мир формальную концепцию движения года — с постоянным ускорением в первых трех частях ("весна" — "лето" — "осень") и заключительным застыванием ("зима") — перед неизбежно следующим за этим новым поворотом вечной дороги жизни...» (2)

Один из вечеров был отведен выступлению брата Альфреда — поэта Виктора Шнитке, читавшего свои стихи по-русски и по-немецки. Так состоялось «явление московскому народу» талантливого «дихтера», имевшего непосредственное отношение к творчеству «компониста»: на его слова написаны «Три стихотворения Виктора Шнитке» для голоса и фортепиано (1988), ему принадлежит русский текст кантаты «История доктора Иоганна Фауста» (она также прозвучала на фестивале). И никто не мог предположить, что

233

выступление Виктора Гарриевича Шнитке в Большом зале консерватории было не только первым, но и последним: приехав затем в Германию по своей работе, он внезапно скончался в Регенсбурге от рокового в их семье инсульта 17 ноября 1994 года.

Статью о московском фестивале я завершила такими относящимися к музыке Шнитке словами: «Она обретает статус *живой классики*». Это было напечатано (29, с. 32).

К 60-летию композитора можно было подвести солидные итоги и в отношении книг о нем. Высокая философичность, интеллектуализм его музыки, глубина его собственных словесных высказываний — все это побуждало новых и новых авторов братья за перо. Действовал еще один парадокс: поскольку долго не появлялись основательные книги, чрезвычайно широко развилась «малая литература» о нем — статьи, интервью, журнальные заметки, и шнитковедов по частным вопросам оказалось гораздо больше, чем «ведов» о каких-либо других композиторах-современниках. Работы о нем печатались, помимо русского, немецкого и английского, также на итальянском, голландском, шведском, датском и многих других языках. В 1992 году в Шанхае я познакомилась с китайским композитором по имени Ян Личинь, у которого записей и нот Шнитке было больше, чем у любого из нас в Москве. И он так любил и знал эту музыку, что во время пребывания на стажировке в Германии читал там лекции о Шнитке!

1993—1994 годы ознаменовались выходом целой серии крупных изданий по творчеству нашего автора. Дмитрий Шульгин обнародовал книгу «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» (М., 1993) с записью интервью с ним 1976 года. В том же году в Италии Энцо Рестаньо, в связи с Туринским фестивалем, в серии своих книг по современной музыке выпустил и том «Schnittke» с музыковедческим материалом Ивашкина (Torino, 1993, на итальянском языке). В 1994-м издательство Сикорского опубликовало специальный Festschrift к 60-летию композитора (Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag, Hamburg) с подборкой материалов от теоретических до анекдотических. Наконец, в том же году вышла самая весомая книга о композиторе — «Беседы с Альфредом Шнитке» Александра Ивашкина, на русском языке (М., 1994), снабженная множеством документов-подлинников и почти полным каталогом со-

234

чинений (в 2002 году она опубликована также в Токио, на японском языке). «Беседы» — это духовная исповедь Шнитке, разворачивающая перед читателем всю необъятную вселенную мышления композитора. Они могут быть поставлены в один ряд со знаменитыми музыкальными беседами И. Стравинского с Р. Крафтом, Н. Римского-Корсакова с В. Ястребцевым. Светится за ними и великий прототип — беседы Гёте с Эккерманом... Несколько позднее Ивашкин опубликовал биографическую книгу «Alfred Schnittke» на английском языке (London, 1996).

Несмотря на свое трудное положение, Шнитке все же продолжал усиленно работать — редактировать свои партитуры, помогать (через Ирину) исполнителям и многочисленным музыкальным деятелям, ведшим с ним важные дела.

В 1996 году он получил письмо от коллектива педагогов вуза, выросшего на базе когда-то законченного им музыкального училища. Старое наименование училища — имени Октябрьской революции — по понятным причинам уже не могло сохраняться, и собрание педагогов в качестве почетного имени музыкального учебного заведения (сначала колледжа) выбрало имя А. Г. Шнитке. Альфред Гарриевич был растроган и на просьбу коллег с родины ответил благодарным согласием:

«Ваше письмо глубоко тронуло меня. Прошу передать преподавателям, студентам и сотрудникам колледжа, что я с большой благодарностью даю свое согласие и считаю это большой честью для себя...» (7, с. 270)

Сын Андрей между тем делал фотоработы, которые ему всегда прекрасно удавались, продолжал занятия китайской борьбой кунгфу (вместе с изучением китайской философии), даже съездил по этой линии в Китай (1994). Ранее, в 1992 году, на немецкой студии вместе с отцом он создавал музыку к немому фильму В. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» (1927) — а музыка там длится непрерывно. На первом показе в Новой опере Франкфурта на поклоны вышли двое — отец и сын Шнитке. В 1993-м Андрей на «Мосфильме» занимался музыкальным оформлением кинокартины «Мастер и Маргарита» по М. Булгакову (но фильм не пошел). Мы уже говорили о его авторском участии в гамбургской

постановке оперы о Фаусте. После инсульта Альфреда Гарриевича в 1994 году творческая или техническая помощь от него требовалась постоянно. «Лучшего сына я себе не пожелал бы», — сказал об Андрее отец.

После 1994 года Шнитке написал не много сочинений. Но одно из них требует особого разговора — это Симфония № 9. Не надо верить в мистику чисел, чтобы знать, что значат для любого композитора слова «Девятая симфония». Девятая стала вершинной и последней симфонией у великого Бетховена, последней — у Дворжака, Брукнера, Малера. Известна боязнь «девятки» у Шостаковича, который решил написать свою симфонию № 9 в характере, диаметрально противоположном последней симфонии Бетховена.

Для Шнитке Девятая симфония стала-таки роковой. Медленно, левой рукой, часто очень неразборчиво, композитор написал партитурный текст — у него была сильно нарушена координация движений. Сначала вещь предназначалась для дирижера Эри Класа, давнего исполнителя Шнитке, мастерски выявлявшего сокровенные смыслы последних, для многих слишком проблематичных его сочинений. «Не Клас, а Класс», — говорят о нем русские слушатели. А далее тяжелобольному композитору решил помочь другой его давний дирижер, Геннадий Рождественский. Появилось и посвящение этому знаменитейшему музыканту.

Графическая кривая жизни Шнитке усилила свое резкое метание между крайними точками, дойдя до предела.

В 1998 году в его биографии наступил еще один триумфальный день: в Москве ему вручали международную премию «СЛАВА/ GLORIA». Жюри конкурса СЛАВА возглавлял Мстислав (Слава) Ростропович, который годом раньше стал первым его премиантом, а потом учредителем фонда. Авторитет премии был чрезвычайно высок: «Главная премия "СЛАВА/GLORIA" присуждается выдающемуся музыканту ... за исключительный вклад в развитие культуры человечества. Это своего рода "Премия жизни"».

19 июня 1998 года в Большом зале Московской консерватории состоялась торжественная церемония: мэр Москвы Ю. Лужков вручал премии композитору Альфреду Шнитке, скрипачу Максиму Венгеру и певцу Роберто Аланья. Шнитке, однако, находился в Гамбурге, о его выходе на эстраду не могло быть и речи. Премию за

него получила жена Ирина. Телевидение показало ее крупным планом, и мы увидели слезы в ее глазах.

Затем состоялся концерт, в программу которого вошла и Девятая симфония Шнитке. Дирижировал Рождественский, в буклете этой презентации поместивший свой комментарий к ней. Внимательно вчитаемся в его текст. «В начале 1997 года в Гамбурге я познакомился с рукописью Девятой симфонии Альфреда Шнитке. Она представляла собой полностью законченную партитуру трехчастного сочинения. В рукописи не было никаких временных пробелов, пропущенных тактов, предложенных вариантов и т. д. Вся конструкция симфонического цикла была безупречно выстроена. Однако считать симфонию законченной, то есть готовой к исполнению, было невозможно из-за крайне неразборчивого авторского почерка — последствия тяжелейшего заболевания, приведшего, в частности, к потере речи и нарушению движений. Партитура нуждалась в "расшифровке". Взявшись за эту работу, я поставил перед собой цель, не ограничиваясь чисто техническими проблемами, воссоздать авторский замысел, опираясь на свой опыт исполнения его музыки. ... Я старался максимально войти в "русло стиля" композитора, пользуясь "коллажированием" в самом широком смысле слова и многоплановым цитированием (музыки Моцарта, обобщенных интонаций советского массового мелоса, стилистических "оглядок" на столь любимого Шнитке Брукнера), "высвечиванием" характерных для композитора тембров (флексатон, электрогитара и др.)».

Такой и была презентована Рождественским на торжественном гала-концерте «Девятая симфония Шнитке» — с пестрыми вставками из музыки не-Шнитке. Но слушающим сравнить было не с чем. Всё точно знал только один человек — Альфред Шнитке. И он не мог ничего сказать.

Приехав в Гамбург, Ирина, как всегда, стала демонстрировать мужу запись с концерта. Реакция автора была, увы, негативной — услышанного варианта он не принял. Возникла идея поручить какому-нибудь музыканту медленно и кропотливо «расшифровать» столь неясную партитуру. И осталось попросить Геннадия Николаевича отменить уже объявленные в мире исполнения сделанной им версии — с чем он согласился.

237

Роковая «девятка», преследовавшая великих европейских симфонистов от Бетховена до Малера, поразила своей загадочной стрелой и последнего, замыкающего эту линию композитора. Его Девятая симфония обернулась и его «девятым валом»: 3 августа 1998 года Альфреда Шнитке не стало.

Весть о смерти Альфреда Гарриевича Шнитке облетела весь мир. В России сообщения шли по каналам телевидения и радио, появились на первых страницах газет. Это были, как формулировала пресса, проводы «последнего гения музыки XX века». И факты здесь таковы: скончался Шнитке на шестьдесят четвертом году жизни в клинике Гамбурга от обширного инсульта; находился он там с 4 июля, когда произошел удар; прощание в Гамбурге состоялось 8 августа (туда пришли Губайдулина и Суслин); похороны, по завещанию самого Шнитке, проходили в России; панихида — 10 августа в Большом зале Московской консерватории, после чего — отпевание в православной церкви Св. Иоанна Воина и похороны на Новодевичьем кладбище.

«Где стол был яств, там гроб стоит». 10 августа в Большом зале консерватории, где только что отгремели салюты СЛАВЫ в честь композитора Шнитке, собрались те же люди, но по другому поводу. Оказалось, что их неизмеримо много. Играл Ростропович, пел хор под управлением Полянского, рядами у гроба стояли Хржановский, Климов, Митта, Ю. Любимов, Битов, Вознесенский, Ахмадулина, Ерофеев, Рождественский и Постникова, Башмет, Гутман, Н. Петров, В. Фельцман, Екимовский, Саульский, Дашкевич, прибыли Слонимский, Канчели, Лубоцкий, Крыса, Ивашкин, Д. Смирнов и Фирсова (друзья слетались из Японии, США, Франции, Англии, Германии, Новой Зеландии...). Ректоры Овчинников, Горлинский, министр культуры Дементьева, премьер-министр Кириенко. Конечно же семья. Словно прощальный музыкальный голос самого Альфреда Шнитке прозвучала скрипка Кремера... Трудно вспомнить, чтобы когда-либо собиралось такое количество представителей элиты России, как у гроба Шнитке.

То, что Шнитке похоронили на родине, было актом величайшей мудрости — и со стороны его самого, и со стороны его семьи, и со стороны Российского государства, сумевшего вовремя откликнуться на произошедшее. По словам супруги Ирины, никакого *переезда*

238

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. «Симпатическое» тяготение Шнитке к России, *по гамбургскому счету*, оказалось столь же велико, как и тяготение России — к Шнитке.

Среди многих значительных высказываний в прессе выделю слова Виктора Екимовского. «Его нельзя назвать просто композитором, в нашем отечественном искусстве второй половины XX века он олицетворял само Время — именно он повернул всех нас лицом к новой музыке, заставил поверить в нее и все свое творчество отдал свободе духа, которую мы сейчас благодаря ему получили. При этом он как бы принял на себя "грехи" нашего мира и мужественно пронес эту кару практически через всю свою жизнь» (9, с. 1).

* * *

Жизнь же идет вперед — жизнь сердец и жизнь музыки.

Имя А. Г. Шнитке было присвоено Московскому государственному институту музыки (МГИМ) и Саратовской областной филармонии.

Коллектив педагогов МГИМ под руководством В. И. Горлинского — вуза, выросшего на основе училища, которое некогда окончил Шнитке,— с большим энтузиазмом принял решение о присвоении их институту имени славного выпускника. В 1997 году, еще при жизни композитора, его имя получил колледж при МГИМ. Тогда же был образован и Шнитке-центр для изучения и пропаганды его музыки. Лишь после смерти Альфреда Гарриевича и весь вуз получил официальное право носить его имя: Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке (1999). В 2000 году при институте был открыт и Музей имени А. Г. Шнитке.

В Саратовской консерватории проявили заботу о создании своего Шнитке-центра еще раньше (Е. Д. Ершова): презентация состоялась 22 ноября 1993-го. Шнитке был счастлив такой инициативой земли, давшей ему жизнь. В ноябре 2001 года и Саратовская областная филармония получила имя А. Шнитке. В родном же городе композитора, Энгельсе, в ходе мемориальных обсуждений был придуман звонкий лозунг: «Зальцбург — город Моцарта, Энгельс — город Шнитке!»

239

Личность Шнитке, его жизнь и смерть вдохновили его коллег на создание памятных произведений: Сергей Слонимский посвятил ему «Один день жизни», кантату на текст из древнеиндийской «Дхаммапады», Шесть романсов на слова М. Лермонтова и Г. Державина, Роман Леденев — «Тишину» для скрипки соло, Ефрем Подгайц — «Фантазию памяти Альфреда Шнитке» для баяна соло (набросок его биографии до последнего вздоха), Джон Ноймайер сочинил для Мариинского театра балет «Звуки пустых страниц» о судьбе композитора, на музыку Альтового концерта Шнитке (и был удостоен российской премии «Золотая маска»).

О перспективе исполнения музыки Шнитке с надеждой сказал Мстислав Ростропович: теперь, когда жизнь автора окончена, открывается возможность самых широких интерпретаций его произведений; я был бы очень скован, если б, например, передо мной сидел живой Бетховен.

В 2001 году, в начале третьего тысячелетия, я разговариваю с Ириной Федоровной Шнитке — о нем и о ней. «Любовь никуда не уходит. Его нет, а я его люблю». И в резонанс с этими словами в памяти всплывает женский голос из оперы «Джезуальдо»: «Нет смерти, нет разлуки. Здесь разлучат нас, но будем вместе там, где нет страданий...» «Так говорила Маргарита»,— сказал бы Михаил Булгаков.

В далекой дали растворяются слова Мастера-Шнитке: «...все в истории бесконечно, и ничто не имеет окончательного качества и определения...».

Сама же МУЗЫКА, пройдя сквозь временную смерть ее автора, навсегда обретает свою вневременную жизнь.

Фотографии

Альфред Шнитке, 1964

Отец Альфреда Шнитке, Гарри Викторович

Маленький Альфред

Семья Шнитке. Вена. 1948

Альфред Шнитке с братом Виктором и сестрой Ириной. Вена

Мать А. Шнитке. Вена. 1948

Вена. 1947. Дом, в котором жила семья Шнитке

Вена. 1948

Ирина, сестра А. Шнитке

В. М. Шатерников, отец, мать, сестра и друзья семьи

Альфред Шнитке и Галина Кальцина

В консерватории

Альфред Шнитке с Филипом Гершковичем и Андреем Волконским

Е. К. Голубев

1968

Ирина и Альфред Шнитке. 1961

Сын Альфреда и Ирины Шнитке, Андрей. 1970

Альфред и Ирина Шнитке после концерта. 1979

Юрий Смирнов, Татьяна Грищенко, Альфред Шнитке и Саулос Сондецкис. 1974

С Кёхелем. Издательство «Sickorski»

Альфред Шнитке и Ханс Сикорский

С Г. Рождественским и В. Постниковой

В Праре

1980-e

Берлин. 1969

А. Шнитке. Берлин. 1969

Лето 1986

В Бельгии. Льеж

Альфред и Ирина Шнитке с А. Баранкиным. 8 июля 1985

Альфред Шнитке в Вене. 1980

Виктор Шнитке, брат композитора

Фестиваль Шнитке в Дуйсбурге (Германия). Октябрь 1990. фото Виктора Ахломова

Альфред Шнитке и Олег Каган. Фото А. Степанова

С директором Пекинской консерватории

Наталья Гутман, Альфред Шнитке и Геннадий Рождественский. Фото А. Степанова

С Натальей Гутман. Фото А. Степанова

О. Каган, Г. Рождественский, Н. Гутман и А. Шнитке. 1987. Фото А. Степанова

С. О. Каганом и Н. Гутман. Фото А. Степанова

Ирина Шнитке, Геннадий Рождественский и Альфред Шнитке. Стокгольм

С хореографом и постановщиком балета «Пер Гюнт» Джоном Ноймайером на репетиции

О. Крыса, И. Монигетти, А. Шнитке, Г. Рождественский

Москва. 1989. Фото В. Великжанина

С Юрием Башметом

С Дьердем Лигети

С Арво Пяртом

С Гней Канчели. Фото Эдуарда Левина

С Сергеем Юрским. Фото Эдуарда Левина

С дирижером Ю. Николаевским

В. Полянский и А. Шнитке после исполнения Хорового концерта на слова Г. Нарекаци

В рабочем кабинете в Москве. 1986

С художником Ильей Кабаковым. 1988

На фестивале в Горьком

С Андреем Вознесенским. ГМИИ им. Пушкина. Декабрь 1989. Фото Виктора Ахломова

Токио. Церемония вручения премии «Империал»

Альфред Шнитке с сыном Андреем во Франкфурте во время работы над музыкой к фильму Пудовкина «Последние дни Санкт-Петербурга»

С внучкой Ириной. Гамбург. 1993

Гамбург. 29 мая 1997

С врачом и другом А. А. Потаповым

С Александром Ивашкиным в Гамбурге. 1997

Альфред Шнитке. Ноябрь 1993. Фото Эдуарда Левина

Цитируемая литература

1. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. В. Ивашкин.— М., 1994.
2. Буклет Московского международного фестиваля «Альфред Шнитке».— М., 1994.
3. *Ведерников Н. А.* Выступление на вечере памяти А. Г. Шнитке в Московской консерватории 28 сентября 1998.
4. *Вивекананда С.* Бхакти-йога.— Рига, 1991.
5. *Вивекананда С.* Вдохновенные беседы.— М., 1993.
6. *Горлинский В.* Альфред Шнитке — студент училища имени Октябрьской революции // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 1.— М., 1999.
7. *Горлинский В.* От школы к институту — 80 лет.— М., 1998.

8. *Екимовский В.* Автомонография.— М., 1997.
9. *Екимовский В.* Уходит эпоха // Культура. 1998. № 29.
10. *Ивашкин А.* Аннотация к концерту: Вторая симфония А. Шнитке.— 30 января 1981.
11. *Иконников А.* Симфонические концерты в Большом зале консерватории // Сов. музыка. 1958. № 5.
12. Конференция в МГИМ им. Шнитке.— 19 ноября 2001.
13. *Кремер Г.* Обертоны. — М., 2001.
14. *Михайловская Н.* Заметки о творчестве молодых // Сов. музыка. 1960. № 5.
15. Неизвестный Денисов. Публикация В. Ценовой.— М., 1997.
16. «Пиковая дама». Материал подготовил А. Минкин // Огонек. 1989. № 9.
17. *Рыжкин И.* Фаустовская запредельность на творческом пути Альфреда Шнитке (воспоминания и размышления) // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 1,- М., 1999.
18. *Санько А.* Евгений Голубев: Жизнь и творчество. — М., 2002.
19. *Свинцов Д.* Бескорыстие // Ленинская правда. Петрозаводск. 1989. 19 февраля.
20. *Свиридов Г.* В добрый путь // Сов. музыка. 1958. № 9.
21. Сотворение фильма. — М., 1990.
22. Стенограммы Комиссии симфонической и камерной музыки Московской организации Союза композиторов РСФСР. — 8 декабря 1965.
- 241
23. То же. — 11 января 1967.
24. То же. — 15 декабря 1967.
25. То же. — 29 апреля 1970.
26. То же. — 27 февраля 1974.
27. *Фере Г.* Человек со стороны: как я стал соавтором Альфреда Шнитке, не подозревая, кто он такой // Муз. жизнь. 1998. № 10.
28. *Холопова В.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. — М., 2000.
29. *Холопова В.* Слушая Альфреда Шнитке сегодня // Муз. академия. 1995. № 2 .
30. *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Антон Веберн. — М., 1984.

31. *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. — М., 1990.
 32. *Хржановский А.* Продолжение жизни // Искусство кино. 1999. № 2.
 33. *Чигарева Е.* Памяти Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 1. — М., 1999.
 34. *Шантырь Г.* Новые произведения композиторов РСФСР // Сов. музыка. 1961. № 2.
 35. *Шнитке А.* В поисках своего пути // Сов. музыка. 1961. № 9.
 36. *Шнитке А.* Дух дышит, где хочет... Беседа с В. Н. Холоповой // Наше наследие. 1990. № 3.
 37. *Шнитке А.* Изображение и музыка — возможности диалога. Беседа с Е. Петрушанской // Искусство кино. 1987. № 9.
 38. *Шнитке А.* Из бесед о работе в кино. Беседа с Е. Петрушанской // Муз. академия. 1999. № 2.
 39. *Шнитке А.* Из Четвертого круга. Беседа с В. Яковлевым // Волга. 1990. № 3.
 40. *Шнитке А.* Музыка в присутствии ветра. Интервью с С. Масловым // Комсомольская правда. 1994. 4 февраля.
 41. *Шнитке А.* Навстречу слушателю // Сов. музыка. 1961. № 1.
 42. *Шнитке А.* Над чем вы работаете? Интервью // Сов. музыка. 1967. № 2.
 43. *Шнитке А.* На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — М., 1982.
 44. *Шнитке А.* «Новый материал музыки?» // Рождение звукового образа. — М., 1985.
 45. *Шнитке А.* Развивать науку о гармонии (Письмо в редакцию) // Сов. музыка. 1961. № 10.
 46. *Шнитке А.* Реальность, которую ждал всю жизнь... Беседа с Ю. Макеевой // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 2. — М., 2001.
- 242
47. *Шнитке А.* Святослав Рихтер // Музыка в СССР. 1985. Июль-сентябрь.
 48. *Шнитке А.* Соединяя несоединимое. Беседа с Е. Баранкиным // Искусство кино. 1999. № 2.
 49. *Шнитке А.* С трибуны теоретической конференции // Сов. музыка 1966 № 5.
 50. *Шнитке А.* Субъективные заметки об объективном исполнении // Сов. музыка. 1974. № 2.

51. *Шостакович Д. Д.* Письма к Б. Тищенко. — СПб., 1997.
52. *Шульгин Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. — М., 1993.
53. *Якубов М.* Пути к слушателю // Сов. музыка. 1964. № 5.
54. *Gerlach H.* Wir stellen vor Alfred Schnittke // Musik in der Schule 1981 № 2-3.
55. *Ivashkin A.* Alfred Schnittke. — London, 1996.

Об авторе

Холопова Валентина Николаевна - профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, автор книг об Альфреде Шнитке (совм. с Е. Чигаревой), Софии Губайдулиной, Родионе Щедрине и др.

Указатель имен

- Аббадо Клаудио 122
- Августин Блаженный 112
- Адорно Теодор 30, 62
- Айвз Чарлз 70, 91
- Аймерт Герберт 71
- Айтматов Чингиз 194
- Аланья Роберто 236
- Алексеев Б. К. 17
- Аллаяров Реджеп 6, 76—79, 159
- Альбрехт Герд 231
- Анри Пьер 70, 72
- Ансимов Георгий 48, 49
- Арнедо Леонидас 76, 77
- Артемов Вячеслав 198
- Артемьев Эдуард 102
- Асафьев Борис 192
- Аскольдов Александр 97

Ауробиндо 112, 115, 116

Афанасьев Виктор 146

Ахмадулина Белла 238

Ахматова Анна 63, 113, 185

Барановский В. 76

Баркаускас Витаутас 70

Барсова Инна 108

Барток Бела 35, 36, 70, 72, 122, 225

Баташов Константин 25

Бах Иоганн Себастьян 62, 101, 102, 106, 127, 128, 136, 159, 166, 172, 173, 179, 194, 206, 210

Башмет Юрий 151, 189-192, 214, 223, 232, 238

Безродный Игорь 123

Беккер Вольфганг 128

Бёме Якоб 177

Берг Альбан 70, 71, 122, 172, 212, 220, 225, 227

Берггольц Ольга 96

Берио Лучано 70, 77, 80, 92, 100

Бетховен Людвиг ван 8, 15, 62, 106-108, 122, 134, 136, 137, 155, 166, 168, 172, 173, 182, 207, 208, 236, 238, 240

Бизе Жорж 147

Битов Андрей 238

Блаватская Елена 112

Блетшахер Рихард 224

Блок Александр 221, 222

Бобровский Виктор 125

Боккерини Луиджи 97

Боровский Давид 143, 145, 146

Бортнянский Дмитрий 196, 228

Бочаров Сергей 125

Брамс Иоганнес 166, 172

Брежнев Леонид 117, 132, 145

Брехт Бертольд 65, 175

Бродский Иосиф 203

Брукнер Антон 15, 167, 175, 236, 237

Брюсов Валерий 194

Булгаков Михаил 177, 235, 240

Булез Пьер 69-72, 74, 75, 77, 79-81

Буньюэль Луис 99

Буцко Юрий 20

245

Быков Ролан 98

Бычков Юрий 18

Бюхнер Георг 28, 224

Вагнер Рихард 15, 70, 166, 173

Вайль Курт 65, 173

Варез Эдгар 70

Вебер Карл Мария фон 172

Веберн Антон 35, 67, 68, 70-72, 75, 80, 172, 188, 207

Ведерников Николай 6, 156, 157, 163

Венгеров Максим 236

Верди Джузеппе 144, 147

Веркор 105

Вивальди Антонио 97, 106, 130, 131

Вивекананда Свами 115

Виеру Анатолий 36

Визбор Юрий 97

Вознесенский Андрей 238

Волконский Андрей 35, 36

Володин Александр 97

Воронцов Юрий 25

Гагарин Юрий 48

Гайдн Франц Йозеф 106, 172

Гаранян Г. 106

Гедда Николай 144

Гейне Генрих 177, 180

Гендель Георг Фридрих 172, 193

Герлах Ханнелоре 175

Герович Йозеф 156

Гершберг Игорь 109

Гершкович Филип 69, 70

Гессе Герман 230

Гёте Иоганн Вольфганг 32, 56, 176, 177, 179, 181, 235

Гецелев Борис 108

Гилельс Эмиль 217

Гильом де Машо 94, 207

Гитлер Адольф 62, 230

Глинка Михаил 62, 134, 202, 228

Гоголь Николай 90, 135

Головин Андрей 25

Голубев Евгений 24-26, 41, 43, 46, 47, 52, 95

Горбачев Михаил 223

Горлинский Вячеслав 20, 238, 239

Григ Эдвард 20, 106, 210

Григор Нарекаци 150, 188, 193, 194, 208, 216, 226, 228

Григорян Грант 50

Гринденко Татьяна 123, 151

Гроссман Василий 97

Губайдулина София 41, 62, 66, 83, 88, 89, 102, 109, 117-119, 121, 123, 149, 152, 153, 189, 203, 216, 238

Гутман Наталия 151, 201, 238

Дали Сальвадор 91

Данчану Ливиу 79

Дашкевич Владимир 238

Дворжак Антонин 236

Дебюсси Клод Ашиль 15

Ден Зигфрид Вильгельм 62

Денисов Эдисон 29, 35, 37, 66—69, 72, 79, 82-84, 88, 89, 102, 118, 121, 123, 149, 152, 153, 189, 201

Дессау Пауль 173

Джезуальдо Карло 94, 224-226, 228

Джонсон Том 79

246

Добрынин Вадим 118

Долина Лариса 185

Достоевский Федор 29, 45, 105, 175, 210

Друскин Михаил 72

Дударова Вероника 78

Дью Джон 231

Дюрер Альбрехт 31, 45

Евтушенко Евгений 65, 164

Екимовский Виктор 74, 79, 119, 153, 238, 239

Ельцин Борис 231

Ерофеев Венедикт 219

Ерофеев Виктор 218, 219, 238

Ершова Елена 239

Ефремов Олег 145

Жиляев Николай 25

Жирмунский Виктор 178

Жубанова Газиза Ахметовна 37

Жюрайтис Альгис 45, 144—146, 149

Зигеле Ульрих 159

Ибсен Генрик 208, 209, 211

Ивашкин Александр 6, 80, 150, 158, 161, 204, 218, 234, 235, 238

Ильф Илья 27

Ионеско Эжен 145, 219

Исакадзе Лиана 56, 200

Кабачков Илья 99, 219

Кабалевский Дмитрий 49, 119

Каган Олег 151, 217

Кагель Маурисио 173

Кант Иммануил 8

Канчели Гия 63, 172, 201, 238

Караев Кара Абульфаз оглы 78

Каралаев Саякбай 38

Караманов Алемдар 26, 27, 47, 50, 67

Каретников Николай 66, 67, 89, 117, 156, 181

Карминский Владимир 121

Кассиль Лев 10

Катаева Ирина Федоровна (см. Шнитке Ирина Федоровна)

Кейдж Джон 70, 128

Ким Юлий 97

Кинг Мартин Лютер 92

Кирпичникова С. И. 19

Клас Эри 110, 236

Климов Элем 95-97, 105, 127, 130, 131, 137, 138, 238

Клячкин Евгений 97

Козловский Иван 154

Кокто Жан 99

Колосов Сергей 96

Кольцина Галина 37, 38, 40, 41, 53, 55

Комардёнкова (Шнитке) Ирина
Гарриевна 6, 11, 12, 14, 28, 55

Константин Николаевич, великий князь 146

Кончаков Валентин 25

Корев Юрий 108

Котова Раиса 184, 232

Крафт Роберт 235

Крейчи Станислав 102

247

Кремер Гидон 110, 122, 123, 129, 131, 143, 151, 191, 202, 214, 223, 232, 238

Крылатов Евгений 26

Крылов Иван 132, 133

Крыса Олег 151, 202, 238

Ксенакис Янис 70, 77, 80

Куньев Бобрис 42

Курмангалиев Эрик 184

Курченко Александр 108

Кучера Вацлав 36

Кшенек Эрнст 70

Лачинов А. Н. 23

Лебедева Татьяна ПО

Леденев Роман 36, 50, 82, 88, 89, 240

Лендваи Эрнэ 70

Ленин Владимир 102, 216, 219

Леонардо да Винчи 91

Леонов Леонид 186

Леонтьев А. 48

Лещенко Лев 108

Ли Нелли 151

Либерман Рольф 143, 144

Лигети Дьёрдь 70, 71, 73, 77, 80, 100, 213

Лист Ференц 26, 147

Литинский Генрих 82

Лифарь Серж 146

Личинь Ян 234

Лобанов Василий 94, 162

Лужков Юрий 236

Лубоцкий Марк 43, 87, 88, 122, 127, 238

Любимов Алексей 124

Любимов Юрий 112, 135, 143, 145-148, 176, 221, 223, 238

Лютославский Витольд 70, 73, 214

Мазель Лев 36

Мазур Курт 100, 172, 200

Малер Густав 45, 64, 106, 108, 114, 148, 155, 160, 166, 173, 175, 208, 212, 236, 238

Мандельштам Осип 221, 222

Манн Томас 28, 30-35, 46, 53, 56, 175, 178, 180, 229

Марло Кристофер 177

Марутаев Михаил 36

Маяковский Владимир 48

Мейерхольд Всеволод 143

Мендельсон-Бартольди Феликс 172

Мериме Проспер 146

Мессиан Оливье 70, 94, 207

Мещанинов Петр 102

Митта Александр 130, 131, 141, 238

Михалков-Кончаловский Андрей 96

Монтан Ив 36

Моргенер Йорг 230

Мордюкова Нонна 98

Моцарт Вольфганг Амадей 124, 125, 129, 134, 136, 140, 147, 148, 162, 166, 172, 173, 206, 237, 239
Мурзин Евгений 102, 104
Мусоргский Модест 148, 202
Мясковский Николай 21, 24, 37, 119

Немтин Александр 102

Неф Карл 54
Низюрский Мирослав 36

248

Николаев Алексей 36
Николаева Татьяна 25
Николаевский Юрий 88
Николай II 137
Ницше Фридрих 177, 204
Ноймайер Джон 201, 210, 211, 240
Ноно Луиджи 67-70, 77, 80, 100
Нордвал Ове 71
Норштейн Юрий 135

Орф Карл 36, 54, 70, 72, 173

Палестрина 207, 208

Парин Алексей 224

Пастернак Борис 112-114, 145, 217, 221, 222

Пахмутова Александра 37
Пейко Николай 25, 82
Пендерецкий Кшиштоф 70, 73, 94, 214

Петренко Алексей 137, 138
Петров А. 209
Петров Аркадий 6, 27-29, 36-39, 97, 108

Петров Евгений 27
Петров Николай 238
Пинтуриккьо 91
Пифагор Самосский 33
Плетнев Михаил 232
Плисецкая Майя 120
Подгайц Ефрем 240
Покровский А. 48
Покровский Борис 219
Покровский Дмитрий 136
Полянский Валерий 6, 151, 184, 185, 193, 196, 198, 224, 232, 238

Постникова Виктория 200, 202, 215, 232, 238
Потапов Александр 6, 201, 217, 232

Прокофьев Александр 42
Прокофьев Сергей 21, 25, 35, 36, 43, 80, 88, 122, 141, 212, 217
Пророков Борис 91
Пруст Марсель 219
Птолемей Клавдий 33
Пугачева Алла 182, 184
Пуле Ж. 146
Пуссер Анри 70, 80, 92
Пушкин Александр 14, 131 — 136, 138, 143, 144, 146-148, 153, 193, 221, 222

Пьяццолла Астор 131
Пярт Арво 92, 206

Рабле Франсуа 40, 135

Равель Морис 121

Райкин Аркадий 70

Рамакришна 112, 115, 116

Распутин Григорий 137, 138

Рахманинов Сергей 20-22, 57, 193, 228

Рейган Рональд 223

Рестаньо Энцо 234

Римский-Корсаков Николай 13, 21, 22, 148, 235

Рихтер Святослав 7, 36, 89, 192, 217

Робертсон Роберт 154

Рождественский Геннадий 81, 104, 106, 107, 122, 142, 143, 145-147, 151, 152, 168, 182, 183, 185, 189, 200, 202, 217, 232, 236-238

249

Ромм Михаил 105, 132
Россини Джоаккино 134
Ростропович Мстислав 36, 151, 213, 214, 217-219, 223, 224, 232, 233, 236, 238, 240
Рошаль Л. М. 201
Рубер Шарлотта 15
Рыжкин Иосиф 20-22, 24, 52, 53, 58, 177

Сальери Антонио 81, 138, 140

Сальменхаара Эрки 71

Самвелян Н. 63, 118

Сапонов Михаил 6, 76

Саррот Натали 145

Сати Эрик 128

Саульский Юрий 36, 37, 238

Свешников Александр 77, 109

Свиридов Георгий 36, 46, 48

Сикорский Ханс 83, 150, 203, 214, 234

Сильвестров Валентин 206

Скрябин Александр 20, 96, 102, 160, 166

Слонимский Сергей 80, 216, 217, 228, 238, 240

Слуцкий Борис 43

Смирнов Дмитрий 238

Смирнова Татьяна 25

Смоктуновский Иннокентий 134

Соболев Юрий 99, 100

Соколов Михаил 154

Соловьев Владимир 204

Сондецкис Саулос 123

Соостер Юло 99, 100

Софронов Анатолий 43

Спиваков Владимир 127

Спонтини Гаспаре 153

Стравинский Игорь 15, 35, 43, 72, 80, 99, 153, 167, 188, 235

Суслин Виктор 217, 238

Суслов Михаил 145

Тагор Рабиндранат 78, 79

Таланкин Игорь 95, 96, 125, 126

Тальрозе Габи 82

Танцер Франциско 153

Таривердиев Микаэл 119, 184

Тарковский Андрей 8, 126

Тарковский Арсений 125

Тассо Торквато 224

Терентьев Борис 48

Тертерян Авет 172

Тищенко Борис 61, 120, 164, 165

Тосон Симадзаки 43

Троицкая Галина 147

Трофимов А. 140

Тухачевский Михаил 25
Тютчев Федор 42

Уайет Кэрл 183
Уильяме Теннесси

Федотов Авангард 183
Фельцман В. 238
Фере Владимир 43, 77
Фере Георгий 43, 45
Филонов Павел 185
Флиер Яков 52
Флоренский Павел 95
Флярковский Александр 37
Фогель Йозеф 11

250

Фортунатов Юрий 37
Франциск Ассизский 112, 114
Фрид Григорий 95, 115, 151, 155

Хартман Карл Амадеус 173
Хачатурян Арам 21, 119
Хачатурян Карен 20
Хенце Ханс Вернер 173
Херцог Роман 231
Хиндемит Пауль 36, 172, 173
Холминов Александр 25
Холопов Юрий 36
Холопова Валентина 36
Хренников Тихон 49, 107, 118-120
Хржановский Андрей 6, 91, 99—102, 131-137, 154, 203, 217, 232, 238

Хрущев Никита 61
Худолей Игорь 232
Хуциев Марлен 105

Цветаева Марина 34, 85
Церха Фридрих 88
Циммерман Бернд Алоис 70, 92, 173
Цинцадзе Сулхан 37
Цуккерман Виктор 82

Чайковский Петр 22, 62, 106, 108, 131, 143, 144, 146-149, 155, 162, 163, 166, 189, 207, 212

Чаргейшвили Нектариос 118

Чернецов Григорий 132

Чехов Антон 63

Чигарева Евгения 5, 6, 75, 125, 215

Чижик Владимир 106, 108

Чумакова Инна 38

Чурова М. 49

Шатерников Василий 20, 21

Швейцер Михаил 132, 140

Шёнберг Арнольд 23, 29, 30, 35, 36, 67, 70, 71, 80, 172, 187, 227

Шепитько Лариса 96, 126, 131, 138, 142

Шеффер Пьер 70-72, 77

Шехтель Полина (Паулина) 11, 157

Шиллер Иоганн Фридрих 124

Шнитке Андрей Альфредович 52, 58, 59, 64, 123, 200, 230, 235, 236

Шнитке Виктор Гарриевич 11, 12, 28, 72, 160, 178, 233, 234

Шнитке Виктор Миронович 11

Шнитке Гарри Викторович 10, 12, 13, 21, 28

Шнитке (Катаева) Ирина Федоровна 6, 40, 51-59, 64, 158, 200, 203, 214, 215, 223, 224, 231, 232, 235, 237, 238, 240

Шнитке (Фогель) Мария Иосифовна 10, 18, 28, 55, 112, 157

Шнитке (Кац) Теа Абрамовна 11, 38, 55

Шопен Фридерик 57, 106

Шостакович Дмитрий 16, 21, 23, 26, 35, 36, 42, 45, 64, 65, 80, 88, 90, 106-108, 112, 120, 122, 137, 151, 153, 155, 163-165, 167, 175, 176, 185, 189, 202, 207, 208, 217, 236

Шпенглер Освальд 176

Шпис Иоганн 32, 177-179, 182, 229, 230

Штокхаузен Карлхайнц 68, 70, 73, 74, 77, 79, 80, 100, 173

Штраус Иоганн 14, 172, 173

Штраус Рихард 76, 172

Шуберт Франц 94, 166, 172, 183

Шульгин Дмитрий 6, 86, 160, 234

Шуман Роберт 57, 162, 172

Шютц Генрих 179

Щедрин Родион 20, 37, 62, 92, 107, 117, 120, 147, 153, 189, 198, 203, 219, 226

Щипачев Степан 42

Эйсаку Енеда 43

Эйслер Ганс 173

Эйфман Борис 210

Эккерман Иоганн Петер 235

Экхарт Мейстер 112, 114

Эрматов Таштан 38

Эсвуд Пол 183

Эшпай Андрей 25, 37, 118, 120

Юргенсон Петр 146

Юрский Сергей 134, 135

Якобсон Леонид 133

Якубов Манашир 108

Якушева Ада 97

Янкилевский Владимир 99

Ястребцев Василий 235

Содержание

От автора 5

Личность множественных измерений 7

Становление

Семья. Юность. Музыкальное училище **10**

Консерватория **24**

Ирина **51**

«Шестидесятник»

Дух эпохи **61**

«Вторая консерватория» **66** Прорыв к полистилистике **89**

Новая простота

Глубины тишины. Богоискательство **111**

Дар простоты **127**

Кинокомпозитор **131**

«Пиковая дама» **143**

Апогей

Зигзаги признания **150**

Укрепление веры. Симфонии Вторая, Третья, Четвертая **155**

Зло и Добро: кантата «История доктора Иоганна Фауста» **176**

Смерть и Просветление: Альтовый и Хоровой концерты **188**

253

Последний виток спирали

Срыв **200**

Бесконечность истины **204**

Вверх по витку **209**

Отторжение в вечность **231**

Цитируемая литература **241**

Об авторе **244**

Указатель имен **245**

Литературно-художественное издание *Валентина Николаевна Холопова*

Композитор АЛЬФРЕД ШНИТКЕ

Ответственный редактор *И. С. Розин* Художественный редактор *С. А. Васильев*

Технический редактор *Т. В. Анохина* Корректоры *Е. В. Первушина, С. Г. Турбина*

Компьютерная верстка — *С. В. Парфёнова*

Изд. лиц. ИД № 05852 от 18.09.01

Подписано в печать 04.11.02. Формат 60x84/16

Бумага для ВХИ Краснокамской бумажной фабрики «Гознак»

Гарнитура Petersburg. Печать офсетная

Усл. печ. л. 14,88+1,86 вкл. Уч.-изд. л. 12,35+1,64 вкл.

Тираж 3000 экз. Заказ № 273

Издательство «Аркаим» 454091, г. Челябинск, ул. Постышева, 2

Отпечатано в полном соответствии

с качеством предоставленных диапозитивов

в издательско-полиграфическом комплексе «Звезда»

614990, г. Пермь, ГСП-131, ул. Дружбы, 34

По вопросам приобретения литературы обращайтесь:

Челябинск, издательство «Аркаим»

454091, г. Челябинск, ул. Постышева, 2

тел.: (3512) 65-87-01 (отдел реализации), тел/факс 65-87-00, 65-86-97

Е-mail: sales@ural-ltd.ru , <http://www.ural-ltd.ru>

Москва, представительство издательства «Аркаим»

105023, г. Москва, ул. Малая Семеновская, Па, стр. 4

тел.: (095) 962-00-86, 964-14-57, 964-14-80 (факс)

Е-mail: ural-ltd@mtu-net.ru

Челябинск, ООО «Интерсервис»,

официальный представитель издательства «Аркаим»

по Урало-Сибирскому региону

454036, г. Челябинск, Свердловский тракт, 14

тел.: (3512) 21-33-74, 21-34-53, 21-34-42, 21-26-52, 21-35-16, 21-36-94,
21-94-74, 21-39-92, 21-42-53

Е-mail: intser@chel.surnet.ru

Интернет-магазины: <http://www.ozon.ru> , <http://www.spasibo.ru>

ОПТОВЫЕ ПРОДАЖИ: Москва

ИКТФ Книжный клуб 36'6 (095) 265-13-05, 267-28-33, 523-92-63

Ларго-пресс (095) 932-79-01, 932-79-02

Лукор ТД (095) 912-01-13

Мастер-книга (095) 363-92-17

Мир книги (095) 974-29-75

Рипол-классик (095) 270-90-97, 911-63-30

Ниола 21 век (095) 926-46-55

Санкт-Петербург

Ника (812) 298-75-44

АВФ-книга г. Архангельск, (8182) 65-38-79

Продалитъ г. Иркутск, (3952) 51-23-31, 59-09-90

Нирис г. Красноярск, (3912) 21-86-19

Топ-книга г. Новосибирск (3832) 36-10-28

Сибверк г. Новосибирск, (3832) 12-58-14, 12-58-18

Тотис г. Самара, (8462) 33-47-33

Стрелец и К" г. Саратов, (8452) 52-25-24 *Азия* г. Уфа, (3472) 50-39-00

РОЗНИЧНЫЕ ПРОДАЖИ:

Универсум г. Челябинск, ул. Кирова, 1 (3512) 90-95-67

Универсум г. Челябинск, ул. Красная, 69 (3512) 63-07-88

Универсум г. Челябинск, ул. Дзержинского, 95

ТД Библио-глобус г. Москва, (095) 928-46-80

Московский дом книги ГУП ОЦ г. Москва, (095) 203-82-42, 291-78-32

Молодая гвардия г. Москва, (095) 238-50-01

Нижегородский дом книги г. Нижний Новгород, (8312) 77-63-93, 77-64-54

Омский книготорговый дом г. Омск, (3812) 25-04-14, 24-04-09

МТОП Книга г. Сургут, (3462) 37-58-11

Книжный магазин № 17 г. Уфа, (3472) 55-33-30

Бестселлер г. Чебоксары, (8352) 20-77-95

Дом книги г. Ярославль, (0852) 72-89-20, 30-47-51