

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.8.1>

Демченко Александр Иванович

[VERBUM MUSICUS: К 85-ЛЕТИЮ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ](#)

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2019/8/1.html

Источник

[Филологические науки. Вопросы теории и практики](#)

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 8. С. 7-13. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2019/8/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

In memoriam

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.8.1>

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник
Центр комплексных художественных исследований
Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

VERBUM MUSICUS: К 85-ЛЕТИЮ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Музыканты вообще и композиторы в особенности многократно доказывали, что они прекрасно умеют изъясняться не только звуками, но и вербально. Общеизвестно, какие великолепные анналы разного рода оставили, например, Рихард Вагнер и Артюро Онеггер, а из отечественных – Пётр Чайковский, Николай Римский-Корсаков и Сергей Прокофьев. О любом из названных и неназванных мастеров слова можно создавать целые исследования, подобные недавно защищённой докторской диссертации, посвящённой текстам ныне здравствующего петербургского композитора Сергея Слонимского.

Предлагаемые заметки имеют своей целью обратить внимание филологического сообщества на то, что история сохранила в высказываниях Альфреда Гарриевича Шнитке (1934-1998). Выдающийся представитель художественной культуры России, после смерти Д. Д. Шостаковича ставший признанным лидером мирового музыкального искусства, А. Г. Шнитке отличался удивительной глубиной суждений по всевозможным вопросам – суждений, облечённых в безупречную словесную форму.

Известно свыше полусотни статей Шнитке, что составило бы внушительный итог самостоятельного поля деятельности музыковеда первой величины. А ведь это было сугубо побочным аспектом его трудов, и остаётся только удивляться многосторонности его дара и исключительной интенсивности его творческой жизни.

В подтверждение сказанного приведём небольшую фрагментарную выборку его разноплановых высказываний (все цитируемые ниже тексты приводятся по монографии автора [1]).

Из слова о **Сергее Прокофьеве**, произнесённого в год юбилея композитора.

Начало XX века обещало человечеству долгожданную надёжность исторического маршрута. Наука вытесняла веру. Любые ещё непреодоленные препятствия должны были вскоре пасть. Отсюда – холодная, спортивная жизненная установка на наиболее полезное в судьбах молодых людей, Прокофьева в том числе.

Это был естественный оптимизм – не идеологически внушённый, но самый что ни на есть подлинный. Та многогранная солидаризация с эпохой и её атрибутами – скорыми поездами, автомобилями, самолётами, телеграфом, радио и так далее – давала точнейшую организацию времени, отразившуюся и в житейских привычках Прокофьева.

А потому надвигающиеся испытания (жесточайшие в истории человечества) ещё долго будут восприниматься как трагическое недоразумение. Потому же оптимизм, ставший исходным жизненным пунктом, сохранился на всём дальнейшем пути, пусть и с неизбежной корректировкой. Недопущение сюрреалистических ужасов действительности, несгибаемость, внутреннее табу на слёзы, пренебрежение к оскорбительным выпадам – всё это казалось спасением.

Увы, спасение было иллюзорным. Ещё более важная, невидимая, но существеннейшая часть спортивно-деловой личности Прокофьева, столкнувшись с ложью, была жестоко ранена, но спрятала эти раны столь глубоко, что уже не могла от них избавиться, и они пресекли жизнь композитора на пороге 62-летия.

И всё-таки Прокофьев был не из той породы людей, что гнулись под бременем эпохи. Он принадлежал к числу тех, кто в самых ужасных обстоятельствах сохранил своё человеческое достоинство, не сдался на милость внешне всемогущей повседневности.

Он оказывал спокойное, но тем более стойкое сопротивление. Его поведение в различных ситуациях создаёт образ человека холодного, всё заранее рассчитывающего, очень пунктуального и защищённого ироничным разумом от миражей современности. Он работал и в самый последний день своей жизни.

В этой страничке текста спрессован тот смысл, который стóит целой монографии. И какое поразительное осмысление того центра тяжести, который определял сущность творческого гения Прокофьева – несгибаемый оптимизм, сопротивлявшийся прессу эпохи с её неслыханными испытаниями.

Из аннотации к грамзаписи симфоний **Гии Канчели** и его оркестровой композиции «Оплаканные ветром».

В симфониях Канчели за сравнительно короткое время (двадцать-тридцать минут медленной музыки) мы успеваем прожить целую жизнь.

В Третьей симфонии, как и во всех остальных своих симфониях, автор избегает формальных и образных стереотипов этого жанра – здесь нет ни сонатной формы, ни многочастности. Её своеобразная «анти-драматургия» основана на контрастах образов, которые сами по себе почти не подвергаются развитию, но вступают всё время в новые взаимоотношения. Всё это представлено лишь краткими мотивами или просто тембровыми пятнами.

Но калейдоскопичности нет – редкие вспышки родственных мотивов оставляют в сознании долгие слуховые следы, между ними протягиваются интонационные связи, они воспринимаются как поток пунктирных линий, образующих изменчивую полифонию тембровых пластов. Именно монтажно-кинематографическая незавершённость и создаёт многомерность пространства.

Пронизывающий Шестую симфонию насквозь, словно образ неизменной природы, тембровый рефрен двух солирующих альтов связывает целую цепь контрастных эпизодов: вот трепетное, прерывистое дыхание жизни, вот сосредоточенное размышление, вот неожиданная судорога, вот трагическое похоронное шествие, вот удары неведомой злой силы, вот лирическое откровение, вот исступлённое насилие, вот гордый стоицизм смирения...

Такое ощущение формы, при всей своей новизне, воспринимается как объективное и глубоко убеждает – мы мгновенно ощущаем его как вечно уже существовавшее, но почему-то никем до Канчели не замеченное. Тут теряют свой смысл все прежние рассуждения о форме и динамике, о традиционном и необычном; всё это предстаёт в новом свете, и мы ещё долго будем осознавать всю неизобретённую новизну этого удивительного композитора.

Перед нами ещё один уникальный образец высказывания, сверхлаконично суммирующего всё самое главное, касающееся большого массива сочинений и дающего уникальный абрис на редкость убедительного восприятия колоритнейшей композиторской фигуры.

Ту же уникальную способность к впечатляющей сублимации аналитического посыла обнаруживают и многие эссе Альфреда Шнитке, посвящённые отдельным произведениям музыкального искусства. Ограничимся двумя характерными примерами.

Из впечатлений от прослушивания Третьего фортепианного концерта **Родиона Щедрина**.

Третий концерт воспринимается как сгущённое выражение музыкальной концепции произведений, подобных «Анне Карениной» и «Поэтории» – концепции драматического восприятия жизни в её противоречиях. Диссонантность музыкального языка, острый рельеф формы, стремительность и судорожность высказывания придают этому произведению горький привкус жизненной достоверности.

Характерно щедринская «жёсткая» моторика в Первом и Втором концертах ещё не давала этого нового качества – там соблюдалась мера в соотношении лирического и действенного. В Третьем концерте эта мера нарушилась, отчего моторика стала более впечатляющей – она как будто сбросила тесную условность жанрово-тематического контраста и хлынула единым нерегламентируемым и потому сильным потоком.

Конечно, преобладание моторики неизбежно означает потери в интонационном начале: внимание слушателя более всего привлекают сильно действующие ритмотембры. Но в известном смысле это отражает объективную ситуацию современной инструментальной музыки – интонационный голод, «истраченность» тематических ресурсов и необходимость поисков новых мелодических возможностей. Это – вечная проблема музыки, но сейчас она приобрела особую остроту, и сегодня настоятельно требуется прорыв в новое мелодическое измерение.

Можно, конечно, спастись от реальности в застрахованных районах традиционного академического тематизма или в монастырской тиши интервальной алхимии. А можно признать критичность ситуации и искать выход из неё. И это наличествует в Третьем концерте Щедрина: отражение кризиса, объективно трагическая ситуация, стремление разорвать этот заколдованный круг. Вариационное преобразование «зашифрованного» поначалу музыкального образа Концерта приводит к его мелодическому очищению, кристаллизации к концу сочинения благородной основной темы.

Впечатляет неожиданный эпилог – неумолимая, как бой часов, последовательность политембровых аккордов, вносящая в драматическую дуалистичность музыки некое «третье» качество, загадочное проявление какой-то новой силы («Есть ещё, друг Горацио...»). В этой недосказанности – особая привлекательная сила, слушатель уносит с собой чувство кратко и остро соприкосновения с таинственной опасностью.

Об оркестровой композиции **Дьёрдя Лигети** “Lontano”.

Уже в самом названии этого произведения выражена его идея и его техника – “Lontano” («Удаляясь»). Слушателя обволакивает тончайшая звуковая паутина, в которой далёкими призраками проступают знакомые темы романтической музыки. Иногда они проясняются и фокусируются в ослепительные лучи, предвещающие явление чуда, но в последний миг золотой нимб гаснет, и всё затягивается мглой.

Вот эта мгла сгущается, вот уже видны резкие мрачные контуры – но и тьма так же неустойчива, как свет. Всё зыбко, многозначно и неуловимо. Как в Платоновой пещере, мы видим лишь отблески высшей реальности, не в силах постичь её саму...

Процесс сочинения у Лигети начинается не с расчёта формы, а с вслушивания в звуковой образ будущего произведения – образ, как бы независимо от воли автора существующий в его воображении и требующий

воплощения. Технология в этом случае, при всей её рациональности, является средством реализации звукового миража, а не инструментом построения музыкального здания.

Это непостижимое парадоксальное взаимовлияние двух полярных сущностей – ирреально утончённой поэтики и чёткой до схематизма конструктивной логики – составляет напряжённость и динамику музыки Лигети, композитора, открывшего мир музыкальной статики со всей его тайной активностью.

Тот, кто слышал Третий концерт Щедрина и “Lontano” Лигети, несомненно согласится: глубина проникновения в самую суть, умение словом передать то невыразимое, что свойственно музыке, просто невероятная ёмкость сказанного и красота литературного слога – именно таков Шнитке в своих постижениях композиторского творчества.

Но он столь же уникален и в своих прикосновениях к музыкальному исполнительству. И здесь ограничимся лапидарными откликами на художественный мир двух выдающихся пианистов.

Об искусстве **Марии Юдиной**.

У человека бывают разные учителя. Одни руководят каждым шагом ученика – они учат ходить. Другие открывают ученику дверь в мир – они учат видеть. Но есть и иные учителя – они уходят в единственный для них путь, как будто не замечая последователей и не нуждаясь в союзе. В своей целеустремлённости они жестоки, не признавая отдыха ни для себя, ни для других. Цель их так далека, что никогда не может быть достигнута – но за ними идут, так как они указывают главное: куда идти.

Несмотря на всю непривычность внешнего облика и поведения Юдиной, её мужественная, непреклонная в своём максимализме натура никогда не горела театральным пожаром фанатизма, а светилась ровным пламенем вечного огня – огня требовательной учительской любви к людям, излучающего неисчерпаемую духовную силу.

Из воспоминаний о **Святославе Рихтере**.

Более тридцати пяти лет я слушаю Рихтера и поклоняюсь ему. Помню ещё концерты начала 1950-х годов – сонаты Бетховена, Прокофьева, Листа, Чайковского, «Картинки с выставки» Мусоргского, этюды Рахманинова и Скрябина, вальсы и мазурки Шопена, концерты Бетховена, Рахманинова, Листа, Шумана, Римского-Корсакова, Глазунова, Сен-Санса, Равеля и многое другое.

Это было время, когда мне удавалось не пропускать ни одного его концерта – заранее узнавал о них, шёл в кассу в первый день продажи билетов. Мне было 15–16 лет, я безуспешно пытался тогда наверстать упущенное время и стать пианистом...

Потом популярность Рихтера возросла настолько, что я годами не мог попасть на его концерты. Лишь лет восемь-девять тому назад у меня появилась возможность снова слушать его. Удивился перемене – за роялем сидел аскет, философ, мудрец, знающий нечто такое, от чего музыка – лишь часть.

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, ещё не конкретизированная словесно и образно истина выражается универсально и всеобъемлюще.

Ординарный ум обычно ищет решения проблемы на её же плоскости. Он слепо ползает по поверхности, пока более или менее случайно, путём проб и ошибок не найдёт выхода. Ум гения ищет её решения в переводе на универсальный уровень, где сверху есть обзор всему и сразу виден правильный путь.

Поэтому те, кто бережёт своё время для одного дела, достигают в нём меньшего, чем те, кто заинтересован смежными делами – эстетическое зрелище последних приобретает дополнительное измерение, они видят больше, правильнее и объёмнее...

И для самого Альфреда Шнитке многое располагалось «на уровне более высоком, чем чисто музыкальный». Он постоянно выходил за пределы сугубо композиторского существования. Пусть несколько следующих фрагментов проиллюстрируют объёмность его внемузыкального видения.

Об одном литературном опыте **Бертольда Брехта** в связи с использованием его текстов в вокальном цикле Эдисона Денисова «Пять притч о господине Койнере».

Господин К. – вымышленный персонаж, который, высказывая двумя-тремя словами своё отношение к явлениям, формулирует нравственный катехизис самого Б.Брехта.

Суждения господина К. афористичны и убийственно точны. Вместе с тем в них нет язвительной злобы и снобистского остроумия – они деловиты и бесстрастны, как приговор счётной машины. В этом отсутствии индивидуальной предвзятости как раз и заключена их сила и беспощадность.

Из выступления на юбилейном вечере писателя **Фазиль Искандера**.

Фазиль Искандер – человек изначально мудрый, каждое движение его мысли новое, непродуманное, и он всегда прав, даже когда не прав. Слушая его, словно слушаешь вместе с ним, как говорит кто-то с большой буквы, откуда-то извне, хотя и всегда просто.

Простые слова складываются в непростой мир, где на каждом простейшем случае проверяется вся правота здравого смысла, окружённого пыльным морем недолговечных провозглашений и затемняющих открытий. И моменты, когда пена псевдоистин опадает и извечная иная правда открывается разуму – это моменты терпкой истины, вознаграждающей за все трудности жизни.

Из предисловия к книге рассказов **Виктора Ерофеева** «Тело Анны, или Конец русского авангарда» (по одному из рассказов этой книги писатель позже создал либретто для оперы Шнитке «Жизнь с идиотом»).

В тот момент, когда вы открываете книгу Виктора Ерофеева, вы сразу испытываете двойной эффект соприкосновения с издавна знакомым, но совершенно небывалым, то потрясение от встречи с адом и одновременно раем, совершающееся внутри каждого из нас, ту абсолютную непостижимость чего-то, казалось бы, совершенно избитого и банального.

Не знаешь, от чего задыхаться – от возмущения кощунством сюжетов и характеров («Девушка и смерть») или от разрежённой атмосферы замалчиваемой, но ясно ощущаемой мученической святости («Попугайчик»)...

Все прочитанные и усвоенные оценочные стереотипы немедленно вянут от терпкой атмосферы этой жестокости, почти садистской правды, в своём правдолюбии избегающей грубого правдоподобия и интеллигентной антиинтеллигентности...

Из раздумий об искусстве кино.

Воздействие кинофильма кратковременно, через пять лет он устареет, а через десять становится безнадежно старомодным. Исключением становятся фильмы, в которых сюжетно-кинетическая сторона преодолевается в пользу чисто поэтического – как у Тарковского и Бергмана.

Не забуду потрясения от «8 ½» Феллини лет двадцать пять тому назад. Но спустя годы фильм показался мне уже старым. Этого не произошло с Бергманом и Тарковским, с их поэзией кино, которую трудно выразить...

В кино есть вещи, которые я не взялся бы рассказать: «Солярис», «Сталкер», «Андрей Рублёв», «Зеркало». Тарковский изначально содержал то, благодаря чему его называют мистиком. Нечто похожее есть и у Бергмана.

Самые высокие достижения кино для меня связаны с этими двумя именами, в их фильмах – огромная сжатая сила при малом количестве текста.

* * *

Теперь позволим себе череду страничек, касающихся самого Альфреда Шнитке и того главного, ради чего он жил – его творчества.

Вскоре после окончания Московской консерватории он осознал своё явное отставание по части «передовых технологий» в искусстве и все 1960-е годы посвятил деятельному освоению того, что принёс художественный авангард XX века. И когда он всецело овладел новейшими приёмами звукового письма, включая так называемый сериализм, в котором всё подчинено жёсткому расчёту, к нему пришли внутренние сомнения.

В то время мне показалось, что с этой техникой что-то неблагополучно: претензии людей, создавших её, достигали такого предела, что можно было подумать, будто бы это та техника, которая гарантирует сама по себе какое-то качество, то есть, если всё, согласно её правилам, очень точно рассчитать, то качество будет идеальное.

Я, когда сочинял эти произведения, исходил из подобных представлений о серийной технике, но, написав их, почувствовал некоторое неудобство – мне показалось, что я написал некий новый, усложнённый вид халтуры.

Конечно, если исходить в сочинении только из расчёта, то можно подменить настоящую творческую работу, связанную с неясностями, с мучениями, с непониманием того, как идти дальше, и с нахождением истинных решений – эту работу можно сделать вычислительной и поверхностной деятельностью рассудка; то есть, можно сидеть по десять, двенадцать часов в день за столом, тщательно подгонять друг к другу транспозиции серий, рассчитывать фактуру, тембры и всё 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.

Меня перестало удовлетворять то, что я – скажу прямо – вычислял в музыке. Вся эта серийная музыка у многих авторов мне кажется всё-таки своего рода обманом. Я увидел в этом очень большую опасность для себя и решил, что лучше потерю в престиже, в “современности”, в чём угодно, но не буду дальше писать эту музыку.

И как бы в противовес тотальному расчёту всё более осознавалась значимость и необходимость случайного, не связанного с вычислениями. Ему, чья судьба так часто была сопряжена с прихотливой игрой случая, нетрудно было прийти к мудрым умозаключениям по поводу роли непредсказуемого и непредвиденного как в творчестве, так и в самой жизни. И умозаключения эти подводили в том числе к выводу о том, что закономерности вырастают из комбинаций случайностей.

Все случайные, даже абсурдные явления, возникающие в процессе сочинения, я принимаю. Потому что, если они возникли где-то подсознательно, значит в них была потребность, значит они нужны, хотя в рациональный расчёт и не входят...

Всё воспринимаемое нами как случайное – по сути дела неслучайное, это содержание жизни. Для сознания важнее небольшая часть логических обозначений, ярлыки. Оно думает, что этим всё объяснимо. А на деле – нет. Потому что всё, что любой человек делает, превосходит то, что он себе может представить.

Я считаю, что каждое действие, каждое слово связано со всем, что в мире сейчас происходит. Каждый шаг, каждое движение пальца – всё это бесконечная связь. И как бы ты ни поступил, ты следуешь одной из этих многочисленных связей, совершенно не осознаваемой взаимосвязи всего. И эта взаимосвязь – не окончательная. В том-то и странность её, что она имеет миллиарды вариантов, равноправно обоснованных.

Осознание неслучайности случайного повело к кардинально иному взгляду на тот звуковой материал, который расценивался в академическом искусстве не имеющим право на существование. Обращению к ресурсам «запретного» способствовала пройденная Альфредом Шнитке «школа кино» (он участвовал в создании более 60 фильмов). Именно отсюда последовал творческий импульс, принёсший композитору настоящее озарение.

В течение нескольких лет я чувствовал внутреннее побуждение писать музыку для театра и кино. Сначала мне это доставляло удовольствие, потом начало тяготить, затем меня осенило: задача моей жизни – это преодоление разрыва между “Е” (Ernst – серьёзная музыка) и “U” (Unterhaltung – развлекательная музыка).

Мне мерещится утопия единого стиля, где фрагменты Е и U представляются не шуточными вкраплениями, а элементами многообразной музыкальной реальности – будь то джаз, поп, рок или серия.

Я понял, что какая-то ненормальность коренится в самом разрыве, который есть в современном музыкальном языке, в пропасти между лабораторной «вершиной» и коммерческим «дном». Необходимо – не только мне, исходя из моей личной ситуации, но в принципе – этот разрыв преодолеть.

Музыкальный язык должен быть единым, каким он был всегда, он должен быть универсальным. У него может быть крен в ту или иную сторону, но не может быть двух музыкальных языков. Развитие же музыкального авангарда приводило именно к сознательному разрыву и нахождению иного, элитарного языка.

И я стал искать универсальный музыкальный язык – в музыкальном плане моя эволюция выглядела именно так.

В стремлении к созданию универсального музыкального языка важнейшую эстетическую опору Шнитке обрёл в своём главном художественном открытии – то была полистилистика. И к ней его опять-таки подтолкнул кинематограф. Создавая в 1968 году звуковое оформление к мультипликационной ленте «Стеклянная гармоника» (режиссер А. Хржановский), он столкнулся с поразившим его воображение невероятно пёстрым конгломератом всевозможного художественного материала.

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 ещё не снятым – тут Пинтуриккьо, тут Арчимбольдо, тут Сальвадор Дали – всё это рядом 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.

К соединению элементов разного стиля я уже был где-то внутренне готов и даже знал о том, что такое существует не только в кинематографе, хотя это, конечно же, кинематографическая идея... весь Феллини такой...

И в музыке было много подобного, но сам для себя я об этом как-то не думал. И вдруг я это увидел, почувствовал, и сама по себе возникла необходимость, чтобы музыка была настолько же разнообразной, контрастной по стилю. Я понял, что вот эту идею универсальности культуры можно передать в многообразии художественных стилей.

И вот тут как-то всё совпало: и моя готовность к этому, и моё разочарование в несколько стерильном развитии авангардной музыки, которое приводило к искусственному усекновению целых музыкальных жанров, к их уничтожению как “недостойных” – существовала такая пуристская полоса в развитии музыки, и я её со многими пережил.

Так вот, «Стеклянная гармоника», помимо того что оказалась для меня интересной по своей кинематографической сути, явилась для меня ещё важным средством найти выход из той кризисной ситуации, в которой я тогда находился. Вот эту концепцию – столкновение в лоб разных стилей и разных музыкальных времён – я потом многократно варьировал в своих сочинениях.

Так в сознании композитора вырастала этико-эстетическая программа использования всего, что есть в музыкальном мире, и за этим обнаруживалась потенция адекватного художественного воплощения всего многообразия жизни в её контрастах и антиномиях.

Я вспоминаю, что прежде считал (из пуристских соображений), недопустимым для себя использовать «вульгарные» интонации – что-то в духе бытовой музыки, марши, вальсы, танго. Я полагал, что всё это – не материал искусства. Сейчас же уверен, что таким материалом может быть всё, что угодно.

Нет никакого музыкального материала, который бы не заслуживал своего воплощения. Сама по себе жизнь, всё, что нас окружает, настолько пестро, что мы будем более честны, если попытаемся всё это отразить.

Сегодняшний человек, включив приёмник и прогулявшись по волнам, охватывает огромный звуковой мир. И мне стало ясно, что с этим не стоит бороться, а нужно отнестись как к реальности и продолжать искать себя, сохранив в огромном мире полистилистики свою индивидуальность.

Нужно прислушаться к тому, куда тебя тянет и какова твоя природа. И я понял: интерес к разному и попытки объединить разное, возможно, это и есть моя природа, и мне с этим бороться не надо. Надо наоборот отсюда исходить и повиноваться скорее внутреннему музыкальному инстинкту, чем каким-то гарантированным теоретическим и эстетическим концепциям.

* * *

И немного о том личном, что так или иначе стало для Альфреда Шнитке судьбоносным.

Он родился и первые двенадцать лет провёл в небольшом заволжском городе Энгельсе Саратовской области. Вот почему произошедшее в отрочестве перемещение из Энгельса прямо в Вену (туда отец был командирован в качестве переводчика и сотрудника газеты, издававшейся советскими оккупационными властями) явилось прорывом в качественно новое измерение не только с точки зрения музыкальных впечатлений, но и в отношении чего-то общечеловеческого и недостижимо высокого, что сопровождалось интуитивным постижением духа большой исторической традиции, которой дышали сами камни австрийской столицы.

Попасть в Вену – значило для меня понять, что существует история, что она – рядом. В каждом здании что-то было сто, двести, триста лет назад. В Энгельсе я не мог ничего такого ощущать. Произошла полная перестройка. Я уже тогда понял, что со мной произошло нечто важное, что я не случайно вырван из душевных теней детства и введён в этот светлый мир. И я не знаю, что было бы со мной, если бы я не попал тогда в Вену, а попал бы в Саратов, а потом в Москву.

То был прорыв к грандиозной немецкоязычной культуре, предощущение чего впитывалось Альфредом с молоком матери. О том, насколько значимыми для всего последующего оказались два года, проведённые тогда в Вене, говорят воспоминания композитора начала 1980-х годов.

<...> 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, словно впервые я еду с Восточного вокзала по Принц-Ойгентрассе, по Шварценбергерплац, по Зайлерштрассе к перекрёстку с Зингерштрассе, захожу в подъезд, направляюсь к лифту, выхожу на четвёртом этаже, налево дверь в квартиру, захожу, всё – как когда-то, в то лучшее время моей жизни...

Потом я просыпаюсь в Москве или ещё где-нибудь с учащённо бьющимся сердцем и горьким виноватым чувством беспомощности, ибо мне не хватило силы для последнего маленького напряжения, которое могло бы навсегда оставить меня в желанном прошлом...

В этой пронзительной ноте уже ощутимы флюиды большой жизненной проблемы Альфреда Шнитке, как человека и композитора, связанные с его национальными корнями. Мать – из коренных поволжских немцев. По линии отца с его немецкой фамилией – еврейская кровь.

Мои еврейские предки жили в Прибалтике, под Ригой, где вообще-то евреям нельзя было жить. Но кто-то из предков был рекрутом при Николае I. Рекруты служили двадцать пять лет, и те, кто отслужил эту службу, получали право жить вне черты оседлости...

Евреям там давали, и они большей частью брали себе красивые фамилии – Гольденберги, Розенберги. Мой предок взял фамилию пастора-немца, у которого не было семьи. Как пастор, он имел право жениться, но у него не было жены. И он убедил моего предка, еврея, взять эту фамилию. Поэтому он стал Шнитке, будучи евреем.

Когда мне исполнилось шестнадцать лет, надо было получать паспорт. Я сам должен был решать, кем мне назваться. И тогда, помню, мама была обижена, что я назвался не немцем, а евреем.

Но я не мог поступить иначе. Назваться немцем, чтобы «отмыться» от своего еврейства, я считал позором. И с тех пор я числюсь евреем – по отцу.

И именно здесь таились самые сильные «внутринациональные» противоречия, приводившие Альфреда Шнитке порой на грань отчаяния.

Я везде ощущаю себя немного чужим, посторонним. Я наполовину немец, наполовину еврей. И это сочетание довольно трагичное.

Впервые я почувствовал всю тяжесть своего положения, когда началась Вторая мировая война. Я вышел на улицу, и соседские мальчишки тут же сообщили мне эту новость, сопровождая её не слишком литературными выражениями. Да и потом, когда я вырос и война закончилась, мне не давали об этом забыть.

Не слишком хочется всё это вспоминать, но когда мы ещё жили в России, мне часто по телефону рекомендовали уехать подальше. Уже не как немцу, а как еврею. Но я вырос на русской земле, на русской культуре и считаю её своей.

У меня вообще ощущение человека, всеми обстоятельствами поставленного вне реальных нормальных соотношений...

Я, родившийся в Энгельсе, в центре Республики немцев Поволжья, но не высланный, как все немцы. Мать – немка, а отец – еврей, хотя и Шнитке. Как будто бы сделано всё, чтобы я был в таких обстоятельствах, которые не дают никакого шанса быть евреем – я и языка не знаю еврейского. И родной язык – русский, хотя немецкий я изучил раньше.

<...> Мне нет дома на Земле, я это понял. В России я – еврей или немец. Попав в Германию, тут же начинаю ощущать то, что меня от немцев отделяет. Причём тройне отделяет – как происходящего из России, как еврея, не знающего еврейского, и как родившегося в немецкой области, но в СССР.

Именно русское и оказалось в конечном счёте безусловно доминирующим в человеческой натуре и в творческом «я» Альфреда Шнитке.

По языку молитвы, языку восприятия я принадлежу русскому миру. Для меня вся духовная сторона жизни схвачена русским языком.

Я – католик. Но здесь, в Москве, я не хожу в католическую церковь, а ко мне приходит отец Николай (Николай Анатольевич Ведерников), православный священник. И я чувствую, что это правильно.

Отец Николай – а этим он действует на меня всегда – очень наивный человек. Но очень точно всё понимает. И я ставлю его выше многих хорошо говорящих, умеющих хорошо всё рассказать...

Отец Николай приходит раз в полгода и исповедует меня. И это всегда, при всей скромности всего, что на столе (распятие) – для меня событие, и я это переживаю до конца...

Католическая церковь здесь не живёт, а живёт православная, и потому, будучи католиком, я здесь должен ходить в православную.

В русском характере есть очень много преимуществ... Я бывал неоднократно в православных храмах. Ни один человек никогда не оглянулся, не смерил меня взглядом, не дал ничем понять, что я еврей. Не приотворялись же они! Значит, эта мысль просто не приходит в голову.

Это – невероятное качество русской православной церкви. И это, по-моему, относится не только к церкви, но и к психологии народа. Антисемитизм, черносотенство, отрицательное славянофильство – есть приращение, а не коренное свойство.

Добавим к сказанному, что, согласно завещанию, его отпевали в одной из московских церквей и предали земле на Новодевичьем кладбище. Так стоит ли множить доказательства принадлежности Альфреда Шнитке России?!

Отдав дань субъективно-личностным сетованиям композитора, мы имеем право взглянуть на описанную ситуацию и с той позиции, которую сам он охарактеризовал следующим образом: «*Всё воспринимаемое нами как случайное – по сути дела неслучайное, это содержание жизни*».

И можно быть уверенным, что «случайный» сгусток упомянутых национальных «ферментов» сыграл свою необходимую роль, создав эту фигуру именно такой – невероятно противоречивой и «синтетической». Совершенно ясно, что в немалой степени благодаря сложившемуся полиэтному Альфред Гарриевич Шнитке сумел сделать самый весомый вклад в мировую музыку конца XX столетия.

Будем надеяться, что приведённый выше крошечный *verbum musicus* хотя бы самым частичным образом позволил через слово музыканта прикоснуться к некоторым граням жизни и творчества столь неординарной личности.

Список источников

1. Демченко А. И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009. 256 с.