

RU

Эпоха Постмодерна – магистрали художественного творчества

Демченко А. И.

Аннотация. В рубрике «От главного редактора» продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм, Модерн I (начало XX века), Модерн II (середина XX века) и Модерн III.

EN

Postmodernity Epoch – Artwork Directions

Demchenko A. I.

Abstract. Editor-in-Chief's Column continues publication of a large series of artistic-historical essays which consecutively consider the major epochs. These reviews aim to outline the humanity's evolution panorama through the lens of all the art forms resulting in ontological generalisation. Ancient World, Antiquity, Middle Ages, Renaissance, Baroque Epoch, Enlightenment, Romanticism, Post-Romanticism Epoch, Modernity I (Early XX Century), Modernity II (Middle of the XX Century) and Modernity III were examined in previous essays.

Очерк первый

Понятие *постмодерн* (обычно пишется со строчной буквы) из самых многоречивых. Его истолкования в современной исследовательской литературе различаются до такой степени, что можно говорить об их поляризованности. Не вступая в дискуссию с авторами этих всевозможных истолкований, предлагается исходить из этимологии данного новообразования, а также из того факта, что повсеместное хождение оно получило в самые последние десятилетия.

Если до каких-то относительно недавних пор в искусстве развивались явления, объединяемые понятием *Модерн*, то теперь на смену им в художественном процессе последовало нечто, ввиду своей эстетической окрашенности потребовавшее иного обозначения. Пусть это будет вошедший в широкий обиход неологизм *Постмодерн* (с прописной буквы, как и для предыдущих больших исторических измерений), хотя сразу же следует оговориться относительно заложенного в данном термине противоречия и даже недоразумения.

Противоречие заключается в том, что в сравнении с предыдущим состоянием искусства подразумевается кардинальное изменение критериев и форм. На самом же деле, внимательный анализ тенденций, заявивших о себе на рубеже XXI столетия, показывает, что в целом всё остаётся в системе эстетических координат эпохи, которая открыла своё летоисчисление в начале XX века. И суть изменений сопряжена с естественными колебаниями маятника Истории.

Причём однажды подобная принципиальная «смена вех» уже возникала: после бурно новационных первых десятилетий XX столетия произошёл откат к более традиционным и уравновешенным способам художественного высказывания в 1930-1950-е годы. И теперь точно так же на смену радикальным новшествам второй половины века с конца 1980-х пришли в целом более сдержанные формы выражения, обнаруживающие черты совершенно отчётливой преемственности с апробированными критериями художественной классики.

Вот почему иногда в отношении этой ситуации употребляют термин *поставангард*, в чём есть своё рациональное зерно, однако данная дефиниция далеко не способна охватить всю многоликую структуру происходящего процесса.

Осознавая всю условность понятия *Постмодерн*, всё же примем его для удобства обозначения эволюционирующего на наших глазах исторического этапа, который хронологически можно обозначить как *рубеж XXI столетия* – в известной мере подобно тому, как, исходя из существенных различий художественного процесса первой половины XIX века и его второй половины, мы всё чаще вводим дифференцирующие термины *Романтизм* и *Постромантизм*.

Тогда это было «после Романтизма», теперь – «после Модерна», точнее после трёх предшествующих периодов: Модерн I, Модерн II, Модерн III. И заметим, что по своему местоположению, а также по художественной сути, Постромантизм и Постмодерн соответствуют друг другу: в каждой из своих эпох (Классическая эпоха и Модерн в целом) – это четвёртый по счёту период.

Ввиду того, что на нынешний день это ещё текущий художественно-исторический этап, а для капитального и объективного его осмысления необходима достаточная хронологическая дистанция, позволим себе ограничиться двумя аналитическими эссе из области музыкального искусства, причём обратимся к отечественному материалу, рассмотрев позднее творчество двух показательных фигур – Альфреда Шнитке и Елены Гохман.

Показательны они в том отношении, что оба в полной мере прошли большую часть своего творческого пути с периодом Модерн III (1960-1980-е годы), а на завершающей фазе творчества во всей отчётливости обозначили переход к новым эстетическим принципам. Показательно и то, что А. Шнитке, как лидер мирового музыкального процесса последних десятилетий XX века, представлял «глобальные» стороны происходящих перемен, а менее известная Е. Гохман делегировала аналогичные художественные устремления, присущие региональным композиторам России.

* * *

Альфред Гарриевич **Шнитке** (1934-1998), который среди творцов искусства всегда был одним из наиболее чутких к веяниям времени, уже с середины 1980-х годов много размышлял о вызревавших тогда кардинальных переменах и раньше многих других стал прозревать горизонты Постмодерна. В его поздних произведениях, созданных на пороге XXI столетия, складывался новый, неизмеримо более объективный стиль, сбалансировано синтезирующий личностное и общезначимое.

Как это зачастую происходило и на предыдущих стадиях творческой эволюции композитора, эстетика данного периода подспудно, в той или иной степени, подготавливалась задолго до середины 1980-х годов.

Классика, которая так часто подвергалась в творчестве композитора «нападениям» («коррозия» художественного материала, его гротескная деформация, искажение исходного образа до неузнаваемости), тем не менее, с самого начала обнаруживала свою жизнестойкость. И уже на ранней стадии самостоятельного творчества, во времена авангардистского бума, композитор вводил ощутимые противовесы этим атакам.

Можно напомнить о происходящем во **Второй скрипичной сонате**, где насквозь субъективной, предельно эгоцентричной стихии «экстремистского» свойства противопоставлено возвышенное, этически строгое начало.

Их «антураж»: атональный склад, абсолютное господство хроматики, резко диссонантная вертикаль, «колючий» ритм, разорванный большими паузами, с одной стороны, и неоклассический контур хоральной фактуры, аккордика терцовой структуры с соответствующими гармоническими кадансами, с другой.

Причём основной груз противостояния возлагается здесь на мотив *BACH*, который олицетворяет сферу взыскующей мысли, сосредоточенные размышления о самом важном. Его появления в потоке индивидуалистического неистовства побуждают задуматься и даже одуматься.

Классическое в своём позитивном ореоле могло выступать со всевозможными функциями. Вот два разноплановых примера.

Пасторальный, родниково-чистый, безыскусный наигрыш в **финале Фортепианного квинтета**, чрезвычайно близкий «Пастушеской песне» из Шестой симфонии Бетховена, многократно повторяется под «капель времени» бесконечно выстукиваемого репетиционного тона и приносит с собой желанную просветлённость, умиротворение (этот «хрустальный колокольчик» позже напомнит о себе в Первой виолончельной сонате).

Звуковое пространство **I части Третьей симфонии** разворачивается в три гигантские волны постепенно разрастающейся пантеистической стихии, и они увенчиваются на гребнях-кульминациях могучими провозглашениями, выдержанными в духе австро-немецкой традиции (обобщающий симбиоз подобной образности, встречающейся у Бетховена, Вагнера, Брукнера, Малера). Эти героические императивы как бы формулируют из колымагий всеприродного хаоса нечто определённое, упорядоченное и выступают олицетворением человеческого разумного начала, которое являет собой венец эволюции органического мира.

* * *

В опоре на апробированные им ресурсы полистилистики (от молитвенных песнопений до актуального музыкального быта) композитор со временем неуклонно продвигался ко всё более объективному видению мира и к его всё более безусловному приятию. Начался вполне осознанный отход от всего чрезмерного и экстремального.

При этом в высшей степени показательным становится то, что во многих произведениях этого периода Шнитке уже не испытывает надобности в полистилистических приёмах, добивается достаточной однородности музыкальной ткани и, таким образом, утверждает ценность *моностилистики*.

И тогда начинала формироваться его собственная классика, базирующаяся на общезначимости содержания, на размеренно-поступательном драматургическом развёртывании и на сдержанности, уравновешенности, просветлённости образного строя. Определяющими критериями становятся незамутнённая кристалличность и высокая простота, дух благородства, гармоничности и красоты.

Эти критерии композитор сумел с законченной полнотой реализовать в целом ряде своих поздних произведений. Остановимся на балете **«Пер Гюнт»** (1987), где через ибсеновский сюжет о беспокойном искателе он вновь и вновь возвращается к мысли о преодолении «вздора», то есть всего наносного и чрезмерно конфликтного, что отличало реальность второй половины XX века.

Вслед за музыкой Альфреда Шнитке в постановке Джона Ноймайера фигура главного персонажа истолкована соответствующим образом: мятежный странник, которому в финале даровано неземное блаженство бесконечного *Adagio* с верной Сольвейг (эту сцену предвосхищала хоровая кода Четвёртой симфонии, 1983).

В целом, данное масштабнейшее звуковое полотно воспроизводит развёрнутую картину мира, вбирающую в себя практически всю полноту проявлений XX века, но проявлений, очищенных от случайного и проходящего. Это обеспечивает особую содержательную ёмкость образного субстрата, так что при общей длительности около двух часов возникает впечатление неизмеримо большей временной протяжённости.

Грандиозная эпопея складывается как серия разноплановых музыкальных фресок (фресковость звучания дополнительно обеспечивается введением в партитуру хора и органа) – 37 контрастных номеров создают объёмнейшую, многоракурсную панораму. В звуковых образах балета деятельно формируются контуры нового жизнеощущения, входящего в «берега» нормы и достаточной гармоничности.

Норма, как показатель оптимального существования, подразумевает и возрождение вкуса к обычному, повседневному, поэтому в ряде сцен утверждается свежесть и поэтичность житейски обыкновенного, за которым стоит безыскусное естество – тому же способствует сближение с природой, предстающей здесь в модусе «очеловеченного» пантеизма.

Подлинными пиками смысловой драматургии оказываются «тихие» кульминации, знаменующие умиротворение человеческого духа и отличающиеся особой ясностью и чистотой стиля. Никаких деформаций, омрачающих и «загрязняющих» привнесений – так стал писать поздний Шнитке!

Одну из таких кульминаций составляет № 15, отсылающий к некоторым страницам григоровского «Пер Гюнта»: светлая пейзажная лирика, целомудренная незамутнённость тона и чарующая меланхолия связываются в сознании с образом Сольвейг. Свойственная балету прозрачность красок скандинавского ландшафта напомнит о себе позже в оркестровом «Посвящении Григу» (1992).

В рассматриваемом балете, помимо «григорианства», заметно также сильное вхождение вагнеровской традиции проблемно-драматического плана. Одной из важных примет непосредственного контакта с традициями Классической эпохи становится здесь господствующая роль широкого, пластичного мелоса.

* * *

В прямом соответствии с общей социально-политической ситуацией, получившей в нашей стране ходовое определение *перестройка*, магистральная линия творчества Шнитке второй половины 1980-х годов была связана с идеей движения к новым жизненным горизонтам.

При этом закономерным стало появление произведений переходного типа, поскольку складывались они на стыке исторических периодов: с одной стороны, «вырастая» из второй половины XX века, с другой – формируя контуры художественной концепции рубежа XXI столетия.

Одно из таких произведений – **Первый виолончельный концерт** (1986). Здесь мы наблюдаем «арьергардные бои» по линии столь характерной для Шнитке предшествующих этапов проблемы конфликта личности и среды, а наряду с этим – выход в принципиально иные образно-смысловые сферы.

Данный процесс репрезентируется с укрупнённой масштабностью и в формах обобщённо-сюжетного повествования. Проследим последовательное развёртывание данного сюжета.

С первых тактов устанавливается подчёркнуто серьёзный, проблемный настрой. Указанию *Pesante* автор в данном случае придаёт явно психологическую характеристику: не только *тяжело*, но и *тяжко*, чему отвечает сумрачная атмосфера трудных раздумий. Личность (виолончель *solo*) предстаёт сильной, мужественной, но её окружение (грузная масса оркестра) ещё сильнее, и его грандиозная мощь нацелена на акции подавления.

Solo поначалу оказывается только невольным участником конфликта и скорее жертвой. Однако затем он вступает в батальное противоборство, что приводит к генеральной кульминации, где *tutti* справляет свой триумфальный пир открытого диктата и сокрушительного растаптывания (выполнено это в виде ярко изобразительной картины).

Таким образом, здесь во всей остроте, с исключительным драматическим накалом рисуется столкновение индивида с «железным» социумом и тщетные попытки сопротивления агрессивному натиску.

Столь выраженный фатализм восприятия происходящего заметно снижается в следующей части. Более того, здесь от оркестровой партии исходит хотя бы видимость определённого понимания, даже сочувствия.

Благодаря приёму *attacca* монолог солиста воспринимается как непосредственная реакция на только что отзвучавший грохот всеподавляющего *tutti*. Как всегда у Шнитке, это медитативное *Largo* – поэма тягостных раздумий, напряжённейших осмыслений.

Виолончель трактуется как *голос человеческий*, идущий из глубин души. Его прочувствованность во всей отчётливости передаёт свойственную многим страницам Концерта элегическую ноту как знак покоряющей человечности. Именно через эту ноту заявляет о себе желание пробиться сквозь «проволочные заграждения» враждебного мира к просветлению и примирению.

Реализовать это желание частично удаётся в III части, где намечается как бы единение личности и среды, хотя пока что несколько формальное и противоречивое:

- отсюда то, чем не раз были отмечены быстрые части ряда предшествующих сочинений – *Allegro vivace* как круговорот «деловой активности» сомнительного свойства (не случайно в неё вводятся элементы гротескного танца);
- отсюда же и образчики волевой решимости, переданной через весьма прямолинейный «героический марш», который воспринимается как атавизм советских времён.

Прозрение подлинной истины, причём совершенно неожиданной для привычных представлений о Шнитке, приходит в финале. Он начинается следующей после II части зоной осмыслений, и строится это второе *Largo* точно так же, постепенно поднимаясь из мрачных глубин и глухоты самого нижнего регистра. Но теперь цепь вариаций пассакальи разворачивается как неуклонное движение к свету, к безусловно позитивным утверждениям.

Наперекор тяготам и бедствиям уходящего столетия, наперекор собственному мироощущению прежних лет с его неостывающей горечью и неудовлетворённостью, здесь возглашается сурово-торжественный гимн, перерастающий в настоящий апофеоз безусловной веры в жизнь, веры в человека. Светоносное наложение аккордов и фигураций, поддержанное могучим звучанием колоколов, олицетворяет «вселенский собор» человечества, возносящего хвалу мирозданию. Таков невероятной силы «восклицательный знак», проставляя который композитор на максимуме концентрирует все мыслимые ресурсы большого оркестра («во весь голос», как сказал бы Владимир Маяковский).

В этом грандиозном эпосе своё место находит и голос отдельного человека – звук тоник в самом верхнем регистре виолончель выдерживает при всех гармонических сменах оркестрового массива, что знаменует достигнутое согласие индивидуального и всеобщего.

Но неизбежно рефлексирующий «прошлый» и «чрезмерно» дальновидный Шнитке остаётся верен себе: провозгласив громогласную осанну «лучшему из миров», он оставляет в коде Концерта тихое, опечаленное звучание солирующей виолончели, «остывающее» и истаивающее в безмерных даях.

Что это – недоверие к патетике любого «формата» или метафора одинокого человеческого духа, как вечного странника, оставшегося в тоскливом неведении, затерянного во Времени и Пространстве?

Какие бы загадки не задавал этот призрачный след мерцающего личностного бытия, несомненным остаётся то, что для слушательского восприятия решающим остаётся прогремевший перед этим «многоточием» вселенский апофеоз.

Прежде всего имея в виду его, композитор говорил о финале: «*Мне его будто подарили*». И то, что возникновение подобного образа не было случайностью, доказывает не только факт высшего вдохновения, посетившего тогда Альфреда Шнитке, но и появление несколькими годами позже произведения под названием «**Торжественный кант**» для скрипки, фортепиано, хора и оркестра (1991).

Как уже можно было понять, определяющий вектор творческих устремлений композитора складывался на данном этапе вокруг категорий позитивного, объективного и общезначимого. Для примера можно привести суммарную характеристику таких произведений, как **Пятая симфония** (фигурирует и в качестве **Concerto grosso № 4**, 1988), **Второй виолончельный концерт** (1990) и **Вторая виолончельная соната** (1994).

Это очень разноплановые вещи, но объединяет их не только естественный для подобных жанров принцип концертирования. Отнюдь не игнорируя в них особенностей сложного, напряжённого, нередко «вулканического» существования современного мира, автор исходит из позиций сдержанности, уравновешенности, внутреннего спокойствия и даже некоторой отстранённости. Искомой оптимальности жизнеотношения отвечает стремление к результирующей утвердительности, а также выверенный баланс медитативного и действенного начал.

* * *

Эстетическое кредо Постмодерна, каким оно формировалось в творчестве Альфреда Шнитке конца XX века, своё самое значительное выражение получило в произведениях духовной тематики. И точно так же, как выше отмечались многочисленные предвосхищения того, что в полной мере раскрылось с середины 1980-х годов, духовным опытом этого времени предшествовала большая предыстория.

Начнём с того, что прежде в полистилистической системе Шнитке, как правило, моделировалось столкновение современности с наследием прошлых эпох. Но параллельно тому уже с 1970-х годов достаточно интенсивно протекал и процесс иной направленности: именно в опоре на это наследие утверждать позитивную жизненную программу, в меру возможного преодолевая как пресс подавляющих воздействий извне, так и всякого рода издержки личностного порядка.

Самым ранним и самым зашифрованным «предыктом» будущего расцвета сакральной образности стал **Второй скрипичный концерт** (1966). Здесь за чрезвычайно широким спектром серийных преобразований скрывался евангельский сюжет, который вкратце можно пересказать следующим образом:

- вступительная каденция – Христос в пустыне (солист);
- с ц. 8 – собираются ученики Христа, последним из которых включается Иуда (контрабас, выступающий в функции «антисолиста»);
- далее – овладение апостолами учением Учителя, тайная вёчера, поцелуй Иуды, пленение Христа;
- и наконец – приговор, самоубийство Иуды, шествие на Голгофу, распятие, оплакивание, воскрешение.

Разумеется, реально воспринять эту фабулу в ходе прослушивания произведения практически невозможно, но с точки зрения творческого процесса важно, что именно она являлась для композитора скрытым побудительным импульсом.

В 1970-е и первой половине 1980-х годов духовные мотивы проникают в творчество Шнитке всё шире и под «разными предлогами». То мог быть более или менее нейтрализованный, как бы чисто художественный посыл. К примеру, «**Солнечное пение**» («Песнь солнцу Франциска Ассизского», 1976) – небольшая кантата,

написанная на тексты выдающегося итальянского проповедника начала XIII века (в немецком переводе) для двух хоров, клавишных и ударных.

Временами блики сакральной семантики вырываются на поверхность в качестве ярких опознавательных знаков внутреннего озарения:

- тема, близкая к жанру духовного стиха в конце I части и в конце финала Третьего скрипичного концерта (1978);
- экстатически поданная формула православного молитвенного распева на кульминациях Концерта для фортепиано и струнных (1979).

Иногда подобные вкрапления оказывались как бы под спудом, скорее в расчёте на восприимчивость знатоков. Скажем, во **Втором квартете** (1980) в качестве тематической основы используются трудно отслеживаемые «обычным» слухом три песнопения православного обихода («Буди Имя Господне», «Иже херувимы», «Господи воззвах»).

В том же ряду завуалированной сакральности находятся и **«Гимны»** (создавались на протяжении 1974-1979 для различных составов, в которых постоянной для всех четырёх пьес остаётся только виолончель).

В них ощутимо воздействие русской церковной архаики (правда, отголоски знаменного пения порой смешиваются с отзвуками григорианики), и знаток-медиевист может уловить в Гимне I контуры старинного распева «Святыи Боже», а киновед узнать в Гимне III музыку того эпизода из фильма «Дневные звёзды» (1966), где сюжетным мотивом являлось отпевание невинно убиенного царевича Димитрия.

И нелишне прислушаться к автору, который настаивал: *«Это гимны не в смысле дифирамбов и воспевания чего-то, а духовные гимны».*

Но в конечном счёте главное состоит в том, что при непредвзятом восприятии данного опуса рождается впечатление несколько мистической атмосферы и той особого рода отстранённости, которая являет собой абсолютную антитезу повышенному динамизму и судорожной энергетике современности – это противопоставление подчёркнуто нарочитой аморфностью звуковой ткани и заторможенностью ритма.

* * *

В отмеченном процессе поиска позитивных опор исключительной притягательной силой и безусловным «моментом истины» служила для композитора сфера культовых канонов. Иногда их влияние могло носить скрытый, завуалированный характер, обнаруживая себя скорее в плане формообразования.

Так, конструктивный каркас Второй симфонии (1979) построен в соответствии с распорядком частей католической мессы (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei* – с частичным использованием соответствующих текстов), а Четвертая симфония и кантата «История доктора Иоганна Фауста» (обе – 1983) с точки зрения композиционной структуры организованы по подобию пассионов.

Четвёртая симфония особенно примечательна ввиду того, что её замысел связывался с идеей музыкальной реконструкции католического розария, включающего в себя *«пятнадцать тайн»*. Автор оставил на этот счёт подробное описание.

«Пятнадцать тайн – три цикла по пять. Тайны радостные, тайны скорбные и тайны славные.

Тайны радостные – это Благовещение, встреча с Елизаветой, Рождество, Сретение (Обрезание), Обретение Его в храме Иерусалимском.

Пять скорбных тайн: бегство в Египет, пленение, осмеяние и издевательство, венчание терновым венцом, Голгофа и распятие.

И пять славных тайн: Воскресение, Вознесение, Нисхождение Святого Духа на апостолов, Успение Богородицы и Венчание небесной славы.

Это – формула Четвёртой симфонии, три цикла по пять. Роза как символ Богородицы. Я взял это из латинского молитвенника».

Итак, Четвёртая симфония задумана как серия из 15 вариаций, составляющих три раздела, что аналитически в какой-то степени мыслимо уловить. Но опять-таки, как и в случае со Вторым скрипичным концертом, вряд ли слух способен с безусловной уверенностью соотнести воспроизведённую выше сакральную канву с конкретными звуковыми реалиями.

Тем не менее, несомненным остаётся общее ощущение того, что это *духовная музыка*, и ставятся в ней проблемы *духовности*.

Данное ощущение поддерживается воссозданной здесь атмосферой мистериальности, что нашло своё выражение в чертах звуковой эзотерики (модус потаённого) и в том, что композитор сознательно добивался эффекта *«сдержанности и строгости обряда»*.

И главное – это оформленные в ритуальном характере эпизоды «певчих» (хор, тенор и контратенор): молитвенность разного рода (от тихой отрешённости до экстатических взываний и заклинаний), таинство которой усилено пением без слов, путём вокализации на согласной «л».

Причём вводятся культовые формы, соотносимые с разными конфессиями – григорианский и лютеранский хоралы, знаменный распев, синагогальное пение. Таким образом, поднимается проблема экуменизма, и в чисто звуковом плане композитор, по его словам, стремился *«обнаружить здесь наряду с различиями некое изначальное единство»*.

Попытка художественным путём привести к единому знаменателю различные вероисповедания своё законченное воплощение получила в конце Симфонии: *«В последнем эпизоде, когда вступает хор, контрапунктически соединяются основные темы, до этого звучавшие порознь»*.

Завершая обсуждение довольно обычной для композиторского творчества разницы того, что предполагалось «на входе» (субъективный замысел творца искусства), и того, что оказалось «на выходе» (объективная реальность конечного художественного «продукта»), отметим в Четвёртой симфонии явственный отпечаток времени её создания, то есть первой половины 1980-х годов.

Свойственный этому произведению пафос духовных исканий постоянно входит в соприкосновение с ощущением того состояния стагнации, в котором находилась тогда страна. Беспутье «застоя», «болото» глухоты, невнятицы и потерянности, сумрак глубокой неудовлетворённости и душевного разброда, «зацикленность» на тягостных мыслях, пребывание в некоем «зависшем» состоянии – всё это особенно широко представлено в партии солирующего рояля, который является корифеем симфонического повествования.

Его тембр здесь ещё более значим, чем, к примеру, в симфонической поэме Скрябина «Прометей», и известно, что произведение первоначально задумывалось как концерт для фортепиано с оркестром. В монологах этого инструмента, в его «растекающихся» медитациях репрезентируются туманы и дебри персонального сознания.

И столь же явственно желание подняться над тщетой преходящего, обратить взор к Вечности, что удаётся в только что упомянутом завершающем хоровом эпизоде, который дополняется уносящимся ввысь колокольным перезвоном коды.

* * *

До сих пор приводились примеры опосредованного воплощения культовых канонов в творчестве Шнитке 1970-х и первой половины 1980-х годов. Однако уже и на том этапе из-под его пера вышло произведение, которое всецело («и по форме, и по содержанию») отвечало литургической традиции. Имеется в виду **Реквием** (1975).

Осуществляя «трансплантацию» заупокойной мессы на вулканическую почву XX столетия, наследуя вместе с латинским текстом ритуально-заклинательную интонационность католического наклонения, автор настойчиво ведёт незримого героя повествования сквозь тщету и взбудораженность, сквозь катаклизмы и бедствия к упованию на конечную мудрость мироздания, к очищающей красоте духовной кротости и смирения. Рассмотрим обозначенную драматургическую идею подробнее.

Иногда можно встретить сведения о том, что Реквием был написан к постановке трагедии Шиллера «Дон Карлос» в Московском театре имени Ленинского комсомола. В действительности же, музыка возникла независимо от каких-либо внешних обстоятельств, но позже композитор посчитал возможным ввести её в спектакль.

Данное уточнение необходимо для того, чтобы подчеркнуть отнюдь неприкладную функцию этой музыки – то была одна из капитальных партитур Шнитке, обращённых к глобальной и вечностной проблематике. При этом это музыка подлинно духовная, и её концепция базируется на идее противостояния двух сущностей: *экспансионизм* («громкое», «мужское») и *смирение* («тихое», «женское»).

Первая из этих линий развивается во II, III, IV, V, VIII, IX и XIII частях. Её ведущие модусы устанавливаются, начиная с идущих подряд II (*Kyrie*), III (*Diesirae*) и IV (*Tubamirum*) частей.

Это грозный лик Бытия, роковые невзгоды в судьбе человечества, катастрофические борения, наплывы смуты людской и человеческое неистовство, это обжигающий холодом разрушительно-наступательный ход Времени, неумолимо влекущий на заклятие, это устрашающие провозглашения и пророчества неминуемых бедствий.

Для воссоздания столь сурового эпоса потребовались надличная образность, жёсткая фоносфера (скандированно-декламационная основа, «режущие» звучания, гортанно-зычные кличи), форсированная динамика (грохот и подавляющие обвалы звуковых масс) и господство «мужского» начала, которое приобретает подчас фовистскую характерность.

И можно только поражаться мастерству использования скромного по числу инструментального ансамбля (орган, фортепиано, труба, тромбон, электрогитара, бас-гитара, четыре исполнителя на ударных) – в нужные моменты создаётся ощущение полнокровно-мощного оркестрового *tutti*.

Примерно с середины композиции степень экспансивности постепенно снижается, и в «громком» всё отчётливее пробивается позитивно-утверждающая нота. Происходит это под влиянием укрепляющейся сферы смирения (I, VI, VII, X, XI, XII и XIV части). Ей свойственно тяготение к святости, отрешённости, целомудренной чистоте ангелоподобия, в котором прочитываются заповеди христианской любви.

При том, что на всём здесь лежит печать печали, это печаль просветлённая, и потому в ней несомненно присутствует животворящее начало, что усилено общим возвышенно-благородным строем высказывания. «Тихое», естественно, обходится очень прозрачной инструментальной фактурой, преимущественным звучанием женских голосов или даже одинокого *solo*.

Всё соотнесено с различными гранями молитвенных распевов с их тонкой, красивой мелодической пластикой и нежно-оппадающей, понижающей интонационностью. К тому же создаётся пространственная иллюзия действия, творимого под сводами храма.

Концентрированным выражением данной образно-смысловой сферы и центром притяжения всей композиции является обрамляющая её арка-реприза крайних частей (I-я и XIV-я с единым обозначением *Requiem*), где сходятся «начала и концы».

Это благостное приношение вышним силам и в то же время обращённое к ним настоятельное прошение о мире, тишине, успокоении души человеческой.

Настоятельность заложена в многократном повторении слегка варьируемой развёрнутой мелодической фразы, сопровождаемой равномерными ударами колокола, что порождает эффект тихой заклительности.

С другой стороны, завораживающая магия остринатности навевает образ извечной тоски по Богу и Божественному или то, что в поэтическом мифотворчестве связывалось с неизбывной ностальгией по недостижимой Вечной Женственности.

И, наконец, этот возносимый к небесам молебен как бы напоминает о том, что человечество является данником Бытия, и оно должно кротко склоняться перед Господним промыслом, памятуя речение «*На всё воля Божья*».

Обилие приведённых толкований, отражающих различные грани богатейшего семантического симбиоза расматриваемой композиционной арки Реквиема, лишний раз свидетельствует о том, что этот строгий в своей красоте катарсический *Атеп* – из самых больших художественных откровений Шнитке.

Реквием же, взятый в целом, стал самым далёким по времени, но наиболее близким по сути предвосхищением его позднего стиля. Здесь композитор практически не стилизует и тем более не деформирует, а изъясняется тем «натуральным» языком, который являет собой совершенно органичный синтез современного и вневременного.

* * *

Как можно было убедиться, рассмотренные выше «предыкты» к начавшемуся с середины 1980-х годов расцвету духовной тематики часто опирались на ресурсы культового пения, которое истолковывалось в очень широкой шкале эмоционального спектра.

На одном полюсе это могла быть аскеза полной отстранённости, полумистическая прострация как некий абсолют сакрального, на другом полюсе – страстная исповедь и экстатическое стремление страждущего духа найти для себя точку опоры, обрести веру в жизнь.

«Золотую середину» композитор определил для себя на завершающей фазе творчества, когда прежде всего в ходе глубокого постижения обобщённых интонационных форм русского церковного искусства ему удалось органично соединить сокровенно-взволнованное и отрешённо-надвременное. Теперь духовность религиозной окрашенности окончательно становится важнейшим устоем гуманистической концепции Шнитке.

Знаменательной вехой на этом пути стал Концерт для хора на стихи Григора Нарекаци. Написанный в 1985 году, он впервые во всей отчётливости репрезентировал контуры новой эстетики позднего Шнитке и открыл для отечественного искусства линию заново возрождаемой духовной музыки – после него произведения, связанные с религиозной тематикой, создавались всё более широким потоком, что воспринималось как знак нравственного перелома после многих десятилетий насильственно насаждаемого атеизма.

Этому высокому творческому завоеванию композитора непосредственно предшествовали **Три духовных хора (Три священных гимна, 1984)**. Погружение в глубины духа, всецело предающегося молитве, реализуется в исконных традициях русского музыкального православия с их достаточно индивидуальной, но очень корректной интерпретацией. Естественным следствием этого становится подчёркнутая чистота стиля, когда напрочь отброшены какие-либо изощрения и препарации.

Уже здесь были найдены та манера изъяснения и тот тип хорового письма *acappella*, которые стали «прелюдированием» к следующему шедевру сакральной музыки Шнитке. Единственное отличие заключалось в том, что эти три молитвословия («Богородице Дево, радуйся», «Господи Иисусе», «Отче наш») максимально приближены к нормативному обиходному пению и следовательно – вполне могут быть отнесены к *церковной* музыке и исполняться в храме.

Концерт для хора, созданный на тексты «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци в русском переводе, своим музыкальным строем находится одновременно и в согласии, и в споре с ними.

Согласие состоит в пафосе глубоких раздумий о духовных материях человеческого существования, в стремлении подняться над бренностью земного к категориям вечного, непреходящего.

Но если христианский поэт армянского Средневековья буквально истязает себя в трагическом самобичевании, то Шнитке неуклонно продвигается к гармонии духа, опирающейся на возвышенные помыслы о всеблагости Творца.

И потому сутью музыкальной концепции становится не то, что отражено в заголовках средних частей (II – «*Собрание песен сих, где каждый стих наполнен скорбью чёрною до края*» и III – «*Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов*»), а то, что заложено в названиях крайних частей (I – «*О Повелитель сущего всего, бесценными дарами нас дарящий*» и IV – «*Сей труд, что начинал я с упованием и именем Твоим*»).

Композитор как бы предупреждал об этом различии: «*Текст Нарекаци – это только подготовка к пониманию истинного сверхсмысла, который открывается при чтении, но словами не передаваем*».

Если десятилетием ранее, при создании Реквиема, Шнитке в определённой степени ориентировался на культовые сочинения Стравинского «западного» наклона (прежде всего на «Симфонию псалмов»), то теперь он исходил из обобщённо воспринятого канона русского православного пения (в том числе имея в виду литургические опусы Рахманинова), но претворённого по своему интонационно-гармоническому языку очень свободно и современно.

Опираясь в соответствии с традицией только на возможности хорового исполнения *acappella*, композитор добивается впечатляющего многообразия красок благодаря гибкой филировке звука, свободе тональных переходов и способам многослойного наложения певческих пластов (количество голосов временами доходит до шестнадцати).

При всём том, чрезвычайно насыщенная вертикаль всегда остаётся мягко диссонирующей, а объёмность и наполненность звучания ввиду гулкого резонанса создают впечатление «соборного».

И что особенно важно: при всей сложности музыкальной ткани – никаких деформаций или «загрязнений». То была чистота позднего стиля Шнитке, стиля с его кристалличностью, с его законченной выверенностью всего и вся, с его строгой сдержанностью тона, то есть с его истинной классичностью.

* * *

Прямым продолжением рассмотренного произведения стала ещё более масштабная хоровая композиция «**Стихи покаянные**» (1988), где автор углубляет своё постижение православной традиции.

Написанная на подлинных текстах одноимённого русского памятника XVI века, она отсылает слушателя к незапамятным временам церковнославянской архаики. Вот почему имеет смысл напомнить названия частей:

- I. Плакася Адамо предъ раемо съдя;
- II. Прими мя, пустыни, яко мати чадо свое;
- III. Сего ради нищъ есмь;
- IV. Душе моя, душе моя, почто во гръсех пребываеши;
- V. Окаянне, убогыи человекче!;
- VI. Зря корабле напрасно приставаемы;
- VII. Душе моя, како не устрашаешия;
- VIII. Аще хочещи победити безвременную печаль;
- IX. Всепомянух житие свое клирское;
- X. Придъте, христоносении людие;
- XI. Наго изыдоху на плачь сеи;
- XII. (Без слов, вокализация).

Совершенно очевидно, что, как и в случае создания «Миннезанга» (1981), Альфреда Шнитке привлекала здесь «музыка» древнего набожного витийства, поэтому и сюда можно спроецировать сказанное тогда о тексте: «Он не имеет значения, превращается в фонемы, выражая не нечто сюжетное, а какое-то настроение».

А «настроение» это отчасти было продиктовано посвящением произведения 1000-летию Крещения Руси, что вызвало естественное желание воспроизвести нечто стародавнее, сугубо «почвенное».

«Почвенность» начинается здесь со столь свойственной для глубинных пластов отечественной музыкальной культуры метрической свободы. Это качество доведено до «последнего предела».

Сплошь и рядом наблюдается непрерывная, нередко ежетапная смена размера, причём в его самых нестандартных величинах: 3/4, 7/8, 8/8, 9/8, 8/8, 6/8, 8/8, 7/8, 2/4, 5/8, 3/4, 2/4 и т.д. (и, к примеру, 8/8 предстаёт в комбинации ♩ ♩ ♩ ♩).

Посредством переменной метрики композитор стремился передать гибкость и прихотливые нюансы речевой просодии (в отличие от распевности Концерта для хора здесь превалирует «вербальное», декламационное начало).

Той же свободой отличается построение звуковой ткани. Она может быть хоральной и, напротив, насыщено полифонической или предстать истончённо-прозрачной, а по контрасту – избыточно массивной (до 14 голосов, причём иногда поданной в диссонирующем «скрежете» одиннадцати тонов кряду). Наконец, весьма усложняют облик хоровой партитуры участки интенсивной хроматизации, приводящей подчас к утрате тональных опор.

Вольное истолкование канонов православного пения понадобилось для того, чтобы передать многообразную гамму ликов исповедальности – от проникновенных молитвенных вопрошаний до истовых взываний, несущих гневное слово порицания и осуждения.

Столь присущая творчеству Шнитке рефлексия разворачивается здесь в плоскость взыскательного анализа глубин человеческого «я», исходя из стремления вникнуть в смуту и «потёмки» духовного и душевного мира.

И только бессловесный финал-вокализ с его постепенно восходящей ввысь звучностью освобождает от чрезмерного напряжения катарсической мягкостью тона, с которой пропеваётся песнь просветления и смиренного приятия жизни.

В первой половине 1990-х годов из-под пера Шнитке вышли два последних опуса на литургической латыни – *Agnus Dei* для двух сопрано, женского хора и оркестра (1991) и *Lux Aeterna* для хора и оркестра (1994). Они завершили развитие духовной тематики, которая составила в его творчестве большое, самостоятельное русло.

Как видим, её значимость неуклонно нарастала к середине 1980-х годов, когда именно произведения Шнитке, пожалуй, в наибольшей степени обозначили ситуацию духовного ренессанса русской музыки рубежа XXI столетия.

И именно в них со всей отчётливостью выразился этос нравственного очищения, что стало важнейшей магистралью отечественного искусства этого времени. Название хорового цикла «Стихи покаянные» во всей отчётливости адресовало к этой идее, как и появившийся годом раньше фильм Тенгиза Абуладзе «Покаяние» (1987).

Окончание следует.

Информация об авторах | Author information

RU

Демченко Александр Иванович¹, д. иск., проф., главный научный сотрудник и руководитель
Центра комплексных художественных исследований

¹ Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

EN

Demchenko Aleksandr Ivanovich¹, Dr

¹ Center of Complex Artistic Research, Saratov State Conservatory

¹ alexdem43@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 11.03.2021; опубликовано (published): 30.04.2021.