ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Манускрипт • Manuscript

ISSN 2949-3242 (online)
ISSN 2618-9690 (print)

2026. Том 19. Выпуск 5 | 2026. Volume 19. Issue 5
Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru

RU

Россия XX века в призме музыкального искусства: 1970-1980-е годы – Альфред Шнитке

Демченко А. И.

Аннотация. В данной публикации продолжается контекстуальный обзор отечественного музыкального искусства XX века. В этом очерке автор обращается к композиторскому творчеству Альфреда Шнитке 1970-х – 1980-х гг. Данный период творчества композитора характеризуется поисками индивидуального стиля: от авангардных экспериментов до сдержанности и уравновешенности образного строя. В своем творчестве А. Шнитке обращается к внутреннему миру человека, исследует наиболее важные проблемы бытия. Помимо этого, в произведениях рассматриваемого периода можно обнаружить проявления сентиментального, мелодраматического и экспрессивного, что сознательно используется композитором для наиболее полного раскрытия важных тем. Выдающиеся произведениям этого этапа – Реквием (1975), Фортепианный квинтет (1976), Concerto grosso № 1 (1977), Третий скрипичный концерт (1978), Концерт для фортепиано и струнных и Вторая симфония (обе партитуры – 1979). Являясь наследником и продолжателем традиций Д. Шостаковича, А. Шнитке занимает значимое место не только в отечественной, но и в мировой музыке.

EN

Russia of the 20th century through the prism of musical art: the 1970s-1980s – Alfred Schnittke

A. I. Demchenko

Abstract. This publication continues a contextual survey of 20th-century Russian music. In this essay, the author turns to Alfred Schnittke's compositional work of the 1970s and 1980s. This period of the composer's work is characterized by the search for an individual style: from avant-garde experiments to restraint and balance in the imagery and emotional tone. In his work, A. Schnittke addresses the inner world of the human being and explores the most important questions of existence. Moreover, the works of the period under consideration reveal elements of the sentimental, melodramatic, and expressive, which the composer consciously employs to reveal significant themes most fully. The outstanding works of this stage include the Requiem (1975), the Piano Quintet (1976), Concerto Grosso No. 1 (1977), Violin Concerto No. 3 (1978), the Concerto for Piano and Strings, and the Second Symphony (both scores, 1979). As an heir to and continuer of the traditions of D. Shostakovich, A. Schnittke occupies a significant place not only in Russian but also in world music.

Шни́тке Альфред Гарриевич (1934-1998), композитор (Россия). Родился и провёл детские годы в городе Энгельсе Саратовской области. По окончании Московской консерватории и аспирантуры при ней преподавал там же. С 1990 года жил в Германии, преподавал в Гамбургском институте музыки и театра, похоронен в Москве. Его творческое наследие составляют девять симфоний, свыше двадцати инструментальных концертов (в том числе в жанре возрождённого им *Concerto grosso*), оперы («История доктора Иоганна Фауста», «Жизнь с идиотом», «Джезуальдо»), балеты («Лабиринты», «Пер Гюнт»), кантатно-ораториальные и камерно-инструментальные композиции, а также музыка к драматическим спектаклям и фильмам (свыше 60). В ряде сочинений явственно угадываются отголоски впечатлений детства, проведённого на волжских берегах.

Овладев в 1950-е годы навыками традиционного письма, композитор вступил с начала 1960-х на путь резко выраженного художественного эксперимента. В течение десятилетия апробировал практически все виды новейших звуковых техник, стремясь каждой из них дать нестандартное претворение. Особое предпочтение отдавал полистилистике, став её наиболее значительным представителем. Обращение к системе авангардных средств и приёмов позволило выпукло обрисовать образ радикально настроенной личности с её

Эссе (essay) | https://doi.org/10.30853/mns20260276

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

максималистскими устремлениями, субъективно-эгоцентрическими склонностями и позицией бунтарского вызова, а также способствовало адекватному раскрытию специфики современного бытия с его сверхнапряжениями, взрывчатой конфликтностью и разного рода аномалиями.

К середине 1970-х годов в творчестве Шнитке наметился отход от крайностей авангарда. Демократизацию стиля он осуществлял по различным линиям: выход к общезначимой проблематике, ассимиляция всего многообразия музыкальной реальности, использование испытанных средств художественного воздействия (в том числе ресурсов открытой экспрессии), усиление значимости мелодического начала и достаточно ясного тонально-гармонического языка. Музыкальная лексика композитора становится более общительной и доступной, теперь он обращается не только к интеллектуальной элите, но и к широкой аудитории. Со временем Шнитке всё более тяготел к сбалансированному сопряжению элементов классического письма и авангардных техник, широко апеллируя к моностилистике. Вместе с нарастанием доминанты позитивно-объективного мироотношения это повело с середины 1980-х годов к формированию позднего стиля с характерными для него сдержанностью, уравновешенностью и просветлённостью образного строя, а также духом высокой простоты, благородства, гармоничности и красоты.

Важнейшей своей стороной творчество Шнитке было обращено к миру личности с её противоречивыми внутренними состояниями, с нервно-импульсивным тонусом жизнепроявлений, что дополнялось многосложным художественным анализом взаимоотношений индивида с окружающим его миром. Виртуозно оперируя музыкальным материалом любого времени и происхождения, композитор моделировал всеобъемлющую картину бытия, исследуя художественными средствами его наиболее животрепещущие проблемы: нарастающая опасность девальвации духовных ценностей, дискредитация красоты и поэзии в современном мире, дисгармония человеческого существования, тревожная перспектива трансформации земной цивилизации в космическое инобытие.

После смерти Шостаковича (1975) Шнитке – признанный лидер мирового музыкального процесса конца XX века – был избран членом-корреспондентом Академий искусств Западного Берлина (1982), ГДР (1986), Баварии (1986) и Королевской Шведской Академии музыки (1987). Его имя носят Энгельсский музыкально-эстетический лицей, Саратовская областная филармония и Московский государственный институт музыки. При Саратовской консерватории в начале 1990-х годов с согласия композитора был основан Шнитке-центр – аналогичная структура позднее возникла и в Московском государственном институте музыки имени А. Г. Шнитке. В 2018 году в городе Энгельсе был открыт памятник композитору (автор – заслуженный художник России Андрей Щербаков).

* * *

Пройдя в 1960-е годы этап интенсивнейших исканий, что сделало его лидером отечественного музыкального авангарда второй половины XX века, Альфред Шнитке к середине следующего десятилетия осознал глубину возникшего разрыва музыки элитарного плана с широкой слушательской аудиторией. Охлаждение к чисто экспериментальным установкам своего прежнего творчества всё отчётливее мотивировалось художественными потребностями: *«Я искал тот личный центр, откуда я смогу, оставаясь самим собой, писать музыку живую и жизнеспособную, а не бескрыло-авангардную»* (Демченко, 2009, с. *110*). Отнюдь не отказываясь от использования новейших звуковых ресурсов, композитор стал стремиться к органичному сопряжению авангардного и «неавангардного», идущего главным образом от накопленных исторических традиций и широко распространённых форм многоликого музыкального обихода.

Итак, к середине 1970-х годов в художественных исканиях Альфреда Шнитке произошёл кардинальный поворот. Его музыкальная лексика становится более «коммуникабельной», общительной, доступной. Начинался центральный период творчества, и его «звёздные часы» открывались такими произведениями, как Реквием (1975), Фортепианный квинтет (1976), *Concerto grosso № 1* (1977), Третий скрипичный концерт (1978), Концерт для фортепиано и струнных и Вторая симфония (обе партитуры – 1979).

Фортепианный квинтет назван в этом ряду вторым, однако отсчёт центрального периода творчества следует начинать именно с него. 1976 – это год окончания, а к работе над произведением композитор приступил в 1972-м году, сразу после смерти матери, памяти которой оно посвящено. Столь длительный срок написания – прямое свидетельство того, что путь к «звёздам» пролегал через «тернии» и был очень трудным, противоречивым. По признанию самого автора, создавал он это сочинение мучительно, буквально такт за тактом, в чём воочию запечатлелся процесс нащупывания новых художественных критериев, происходивший перелом в художественном методе композитора.

Одна из тенденций перестройки его творческого мышления состояла в том, чтобы добиться оптимально сбалансированного соотношения субъективного и объективного, их органичного синтеза, и в том, чтобы синтез этот был обращён к общезначимой проблематике, то есть наполнен таким содержанием, которое затрагивает и волнует многих. А это, в свою очередь, требовало широкого обращения к испытанным средствам художественного воздействия. Отходя от авангардного радикализма, композитор всемерно усиливает значимость мелодического начала и достаточно ясного гармонического языка с соответствующей ролью отчётливых тональных опор. И вместе с тональностью первостепенную важность для музыки Шнитке приобретает интонационность, что с наибольшей осязаемостью преломилось в создании рельефных, чрезвычайно выразительных мелодий.

Ещё одна линия обновления была связана с тем, что теперь композитор широко обращается к ресурсам *открытой экспрессии* – это то, что не может не захватить любого слушателя. Для воспроизведения остроэкспрессивных душевных состояний он стал вводить особые приёмы, дающие эффект своеобразного «физиологизма души». Показательный вариант физиологического обнажения болевых ощущений композитор широко

разрабатывал в камерном ансамбле с участием струнных, которые в случае диссонирующего трения смежных полутóнов и четвертитонов рождают впечатление свербящего зуда. Инструменты звучат словно расстроенные, и это с осязаемой очевидностью раскрывает трагически воспринимаемую дисгармонию жизнеощущения. В Фортепианном квинтете данный приём дополняется скольжением звуков, «ползущих» по микрохроматической шкале, и «жужжанием» струнных, напоминающим пчелиный рой. Применение этих средств «психологического физиологизма» позволяет композитору погрузиться в «нутро» души, воссоздать чуткую гамму её «шорохов» и подчеркнуть исключительную напряжённость её состояний.

Присоединим к этому ещё один существенный ресурс коммуникабельности: с середины 1970-х годов Альфред Шнитке вполне осознанно и весьма широко стал привносить в свою образную палитру разного рода *сентиментальные штрихи*. Однако то был отнюдь не прямолинейный сентиментализм и не заведомое опрощение, поскольку на первичный, бытовой слой образности обязательно накладывалось идущее от сложного внутреннего мира привычного героя музыки Шнитке, то есть от интеллектуальной личности.

Во II части Фортепианного квинтета на поверхности перед нами просто «вальс» (отмечено ремаркой *In tempo di valse*), откровенно сентиментальный, с глубокой нежностью поверяющий трогательные и хрупкие воспоминания о давно прошедшем, о том «добром старом времени», каким грезятся иногда детские годы. Однако оказывается, что его мелодический контур построен на мотиве *BACH*, что сразу же придаёт ему особую одухотворённость. И всё время происходят отступления от трёхдольной метрики, возникают томительные замирания ритма, так что сильнейшие агогические колебания делают эту музыку подобием «прерванной серенады», а «бытовой жанр» перерастает в сложную психологическую поэму.

Начиная с середины 1970-х годов, не пренебрегал композитор и возможностями *мелодраматизма* (это одно из самых сильнодействующих и весьма рискованных художественных средств), но опять-таки обогащая его глубинным подтекстом. Чрезвычайно любопытно в данном отношении сопоставить II часть его ***Concerto grosso № 2*** (1982) с популярнейшим Романсом из музыки Г. Свиридова к пушкинской «Метели». Если Свиридов подаёт приметы так называемого жестокого романса в поэтизации, но с точки зрения жанра как бы «один к одному», то Шнитке ставит перед собой «сверхзадачу». Казалось бы, он вводит интонационный абрис данного жанра с ещё большей откровенностью, и трудно представить себе что-либо более чувствительное, «душещипательное».

Композитор, что называется, «играет на сердечных струнах» и более того – в приближении к кульминации начинает даже «рвать струны», однако прибегает к мелодраматическому нажиму, чтобы развернуть подлинно трагическую поэму: от первоначальных «сладостных слёз» солирующего дуэта скрипки и виолончели через интонационные «придыхания» и нервные сбои ритма (в гулких синкопах басовой линии как бы имитируется тяжёлое биение сердца, его аритмия) до открыто страдальческого излияния горечи и терзающей душевной боли. Причём выстроена эта драматургия настолько впечатляюще, что правомерны ассоциации даже с мотивом «крестного пути»: неимоверно затруднённый шаг, как бы сгибаясь под грузом казнящей ноши. Так что авторское указание *Pesante* (*тяжело*, *грузно*) приходится воспринимать здесь и в переносном, и в буквальном смысле слова, в некой двоякой психофизической плоскости.

И, наконец, вошла со временем в творчество Шнитке стихия *банального, тривиального*. Постоянно ощущаются две ипостаси отношения композитора к ней: почти брезгливость и в то же время понимание того, что это – «почва» жизни, и есть в ней своя неотразимая сила. Пожалуй, самое сильное выражение подобная амбивалентность получила во II части **Альтового концерта** (1985). Его лирическим центром и подлинным откровением становится «серенада» солиста, звучащая под аккомпанемент оркестра, трактуемого в качестве «большой гитары» (так когда-то говорили об оркестре итальянской оперы времён Беллини и Доницетти). Используется интонационный материал с явным привкусом банальности, подчас даже с вульгарным налётом (когда звучит подголосок тромбона, возникает отчётливо ресторанный душок). И композитор не скрывает этого, иронизируя над пряной выразительностью мелодизма (о его собственном отношении к данному эпизоду говорит брошенная им реплика *«невыносимая красивость»* (Демченко, 2009, с. 132)).

Но одновременно Шнитке как бы утверждает, что за всем этим скрывается некая важная жизненная сущность – вот откуда такая притягательность и такое манящее естество звуковой ткани. И он всячески поэтизирует, изобретательнейшим образом расцвечивает её, в том числе обволакивая линию альта вязью контрапунктов целого ряда других инструментов (арфа, флейта, кларнет, виолончель, фортепиано, флексатон и т. д.). Всегонавсего семизвучная каденционная фраза, которая нескончаемо повторяется, скользя из тона в тон, но сколько в её развёртывании дьявольской искусности и дьявольского искуса, сколько чувственного упоения, сколько жизненных соков в этом медоточивом пении сирен, доводящем сладкое забытьё до опьяняющего дурмана.

Рассмотренные выше проявления сентиментального, мелодраматического и даже повышенно экспрессивного во многом так или иначе подпадают под эгиду банального. Цели использования этого «низкого» и даже «низменного» в творческой практике Шнитке были различны, и важнейшая из них – освоение «почвы», корневой системы человеческого бытия. Со временем всё более значимой становилась задача посредством «низких» жанров осуществлять изобличение зла и порока, о чём он писал: *«Шлягер – хорошая маска всякой чертовщины, способ влезть в душу. Поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность»* (Демченко, 2009, с. 140).

Наиболее ходовым образчиком шлягера оказалось для Шнитке танго. Композитор вводил его в свои сочинения в различных «амплуа»: «шик» мещанской красивости ресторанного пошиба в *Concerto grosso № 1*, отвратительная личина беспросветной пошлости в опере «Жизнь с идиотом» и т. д. На максимуме и во всей своей

концентрированности такая функция танго представлена в **«Истории доктора Иоганна Фауста»**. Как известно, это два связанные между собой произведения одного названия. В 1983 году была написана *кантата*. Затем композитор начал работать над *оперой*, которую закончил в 1994-м и в которой кантата заняла место последнего, III действия.

По сути, перед нами драма экспрессионистского типа – этот явно экспрессионистский акцент сказывается в господстве пессимистической настроенности и в том, что пафос зла заведомо превышает ресурсы позитивной образности, а безусловный верх одерживает брутально-инфернальное начало. Кульминации в его выражении как раз и связаны с той шлягерностью, о которой говорил Шнитке (*«…я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность»* (Демченко, 2009, с. 140)). Эти кульминации приходятся на две соседние сцены, которые дают два разных варианта истолкования шлягерности – «Ложное утешение» и «Гибель Фауста».

В первой из названных сцен до максимума доводится нараставшая в ходе развития действия язвительно-ироничная нота. «Серенада» Мефистофелеса с вторящим ему Рассказчиком – пародия на «вдохновенную» оперно-ораториальную кантилену. За её «жгучей» экспрессией, за её набившими оскомину штампами «выразительности» и за её выспренней патетикой – открытая, беспощадная издёвка над дутым фанфаронством, краснобайством и громогласным ораторствованием.

По определению автора, Мефистофелес выступает в кантате и опере в двух лицах. И если в рассмотренной сцене он в качестве *«сладкоголосного обольстителя»* исполняет шлягер академического толка, то в следующем номере он предстаёт в ипостаси *«жестокого карателя»*, и здесь его орудием пытки становится «танго смерти». Оттанцовывает пресловутый *danse macabre* Мефистофелла (ещё одно обличье Мефистофеля) – женщина-вамп с повадками «звезды» современной музыкальной эстрады. Неуклонное фактурно-динамическое *crescendo* этого нарочито прямолинейного, грубо намалёванного вульгарно-гротескового шлягера-плаката всё более зримо рисует разгул низменных инстинктов, нагнетание нигилистического угара, переходящего в оргию глумления и попрания, в экстатический шабаш нечисти, в адский триумф воинствующей пошлости, мракобесия.

Такова развязка истории Фауста, прочитанной с учётом печального опыта XX столетия.

* * *

Теперь к отмеченному выше присоединим то, о чём можно было сделать вывод из предшествующего изложения: свойственную этому композитору глубину осмыслений жизненного процесса в любых его гранях и ипостасях и не меньшую глубину интуиции. Доверимся писателю Е. Ерофееву, знавшему Шнитке достаточно близко: *«Альфред был не только гениальным музыкантом, но и гениальным человеком. Он ощущал жизнь очень многосторонне; если многие чувствуют жизнь в трёх измерениях, то он её чувствовал ещё в нескольких измерениях»* (Демченко, 2024, с. 82).

Именно в опоре на подаренные ему природой художественные и человеческие дарования и в опоре на выработанную им в ходе неустанных трудов абсолютную шкалу ресурсов музыкального искусства Альфреду Шнитке удалось создать поистине *всеобъемлющую картину мира*. Это понятие подразумевает не только чрезвычайно широкий диапазон затронутых тем, но и в ещё большей мере соответствующую масштабность художественного мышления, способность композитора к созданию укрупнённых концепций с осуществлённым в них срезом общечеловеческого содержания, то есть способность к некоему глобальному охвату важнейших событийно-смысловых категорий. С наибольшей полнотой и последовательностью это качество заявило о себе в симфониях Шнитке, где он выступает во всеоружии мастера «глобальной» музыки.

С точки зрения глобальности содержания закономерно, что «потоком» его симфонии (начиная со Второй) пошли с конца 1970-х годов (1979, 1981, 1983, 1988, 1992, 1993, 1994, 1995), когда композитор на передний план выдвинул общезначимую проблематику. Причём именно в симфониях он чаще всего отходит от персонально-шниткеанского, как бы вуалируя тем самым индивидуальные пристрастия и акцентируя внеличностно-объективные суждения *«о времени и о себе»*. Художественный размах и подчёркнуто серьёзный настрой симфоний потребовали соответствующей длительности их звучания – всё это монументальные полотна продолжительностью около и свыше часа. Востребованы были и соответствующие качества звучания как такового, масштабного уже в своих невероятных контрастах, представленного в любых оттенках и градациях.

Сказанное о симфониях естественно подводит к мысли, что в этом отношении, как и по ряду других этико-эстетических позиций, Шнитке выступил достойным наследником и продолжателем традиции Шостаковича. Не раз и справедливо подчёркивалось, что Шостакович был духовным отцом Шнитке. Любопытен такой биографический штрих: в 1950-е годы юный Альфред постоянно носил с собой в качестве талисмана фотографию Шостаковича. Геннадий Рождественский, который был первым исполнителем около сорока сочинений композитора, на вопрос о преемственности Шнитке по отношению к Шостаковичу ответил так: *«Мне кажется, что Альфред – такой же, как Шостакович, летописец времени, перевернувший следующую страницу летописи России в музыкальном искусстве»* (Демченко, 2009, с. 144).

Близость к великому предшественнику, который до середины 1970-х годов был и его старшим современником, обнаруживается у Шнитке сплошь и рядом. Вот одно из его собственных признаний на этот счёт: *«В своё время сильнейшее впечатление на меня произвели Первый скрипичный концерт и Десятая симфония. Все мои скрипичные концерты написаны под воздействием Концерта Шостаковича»* (Демченко, 2009, с. 145). Таких зримых и незримых влияний в звуковой конкретике творчества Шнитке обнаруживается масса, и они свидетельствуют о духовном родстве двух выдающихся композиторов, об их принадлежности к художественной культуре, произрастающей на почве одной страны и одного народа.

Говоря о всеобъемлющей картине мира, воссозданной в музыке Шнитке, следует сразу же подчеркнуть: прежде всего и более всего он выделял в этом мире *человеческую личность*. Притом личность яркую, неординарную. Не потому ли столь значимым для него стал инструментальный концерт! Два десятка произведений этого жанра (включая возрождённую им старинную форму *Concerto grosso*) – это, видимо, самое выразительное и впечатляющее из сделанного композитором. Именно жанр концерта позволял ему с максимальной рельефностью выразить личностное начало, в том числе и благодаря возможностям блистательного, истинно артистического его воплощения.

И ещё один важный акцент касательно индивидуально-личностной сферы в творчестве Шнитке: более всего и в первую очередь его притягивал в качестве объекта художественного отображения *человек мыслящий*. Способность размышлять, анализировать, предаваться рефлексии представлялась композитору наиболее ценной стороной духовного существования *homo sapiens*. Огромные пространства в музыке Шнитке занимают всякого рода монологи, связанные с передачей медитативных состояний. Само собой разумеется, что репрезентируются такие состояния чаще всего в развёрнутом *solo* того или иного инструмента. Большими разделами подобного назначения композитор нередко открывает свои произведения, причём в концертах они представлены одиноким голосом солирующего инструмента, что так отличает их от классического концерта, обычно открывающегося оркестровой экспозицией.

Один из лучших образцов многофазного разворота исходного медитативного состояния – **Концерт для фортепиано и струнных** (1979). Вступительная каденция основана на зовах-вопрошаниях, звучащих в затаённой тишине. Следующая стадия монолога рояля начинается аллюзией на «Лунную сонату» (напоминая фактуру хрестоматийно известного бетховенского шедевра), что служит знаком углублённого размышления в уединении среди сумеречной атмосферы вечера или даже ночи. По-прежнему господствует рефлексия вопрошаний, фиксирующая глубокую погружённость в себя, чуткое вслушивание во внутренний мир.

Только примерно с четвёртой минуты подключается оркестр – поначалу совершенно незаметно, «шуршащей» педалью струнных, привносящей тончайшую гамму «шорохов» души. Постепенное нарастание оркестровой звучности сопровождается введением всё более насыщенной гармонической вертикали (многозвучные аккорды-кластеры). То и другое служит нагнетанию исключительного напряжения, которое призвано передать сильнейшие борения человеческого духа.

Суть подобных медитаций состояла у Шнитке в мучительном духовном поиске – поиске истины, поиске жизненных опор. И на кульминации начального раздела вроде бы обретается некая истина, одна из желанных жизненных опор – фортепиано в порыве завершающих преодолений стремится соединиться с оркестром, который выводит к истовым гимническим провозглашениям на основе православного молитвенного песнопения.

Медитативная образность представлена в музыке Шнитке в чрезвычайном многообразии. Но выделим хотя бы один момент. Подчёркнутая серьёзность и углублённость воспроизводимого композитором мыслительного процесса неоднократно и вполне закономерно побуждала его обращаться к форме пассакальи. Показательно, что, благоговея перед гением Шостаковича, он ещё в консерваторские годы задумал оркестровую Пассакалью (1956), которая сохранилась в рукописи для двух фортепиано, была издана в 2006 году и тогда же впервые исполнена. От этой подражательности не осталось и следа в совершенно самостоятельных по стилю и техническому решению пассакальях III части Первой скрипичной сонаты (1963, с мотивом *BACH*) и финалах Третьей симфонии (1981) и Первого виолончельного концерта (1986), а также в Пассакалье для большого оркестра (1980), где реализован замысел длительного непрерывного нагнетания на множественной остинатной основе.

Воссоздавая мир личности, Альфред Шнитке постоянно обращался к проблеме взаимоотношений индивида с окружающим его миром. Многосложный художественный анализ этих взаимоотношений стал одной из важнейших прерогатив творческого «я» композитора. И следует подчеркнуть, что в ракурсе рассматриваемой художественной ситуации специфические тембровые ресурсы композиций для солиста с оркестром позволяли ему со всей наглядностью и остротой показать «субъекта» *(solo)* в его противоречиях и конфликтах с окружающим миром (оркестровое *tutti*). Своей наибольшей концентрированности выражения эта проблема достигает, когда они оказываются в открыто антагонистических отношениях и когда Шнитке не скупится на краски, чтобы во всей неприглядности раскрыть зловещую личину окружения и идущий с его стороны разгул подавляющих воздействий.

* * *

Говоря о бытии как всеобъемлющей категории, конечно же, так или иначе подразумевается современная реальность, которая подверглась осмыслению в произведениях Шнитке, то есть реальность второй половины XX века. Но важнейшая особенность художественного метода Шнитке состояла в тесном сопряжении этой актуальной реальности с различными пластами далёкого и недавнего прошлого. Сам композитор отчётливо ощущал живую, абсолютно естественную и неизбежную связь времён. *«Настоящее – это не отдельный клочок времени, а звено исполненной смысла исторической цепи; аура прошлого создаёт постоянно присутствующий мир дýхов, и ты не варвар без связующих нитей, а сознательный носитель жизненной задачи…»* (Демченко, 2024, с. 87).

Шнитке в своём творчестве поставил и исследовал художественными средствами множество проблем современного мира. Отметим только некоторые из них, пожалуй, самые животрепещущие для его индивидуального жизнеощущения и потому претворённые им буквально на болевом пределе.

Одну из таких проблем можно сформулировать следующим образом: нарастающая опасность *девальвации этико-эстетических идеалов* в условиях существования XX столетия. Нетрудно понять, что в общечеловеческом

плане за этим стояла опасность утраты жизненно необходимых духовных ценностей и гуманистических опор. Сам композитор, выходя на разработку данной проблематики, использовал *«идею путешествия по времени, идею стилистических гибридов»* (Демченко, 2009, с. 159). Реализация этой идеи обычно состоит в том, что классические цитаты или квази-цитаты в ходе их развертывания подвергаются всё более резкой деформации, исходное тематическое ядро оплетается всё более плотными наслоениями диссонирующих и политональных пластов. В результате происходит своего рода «загрязнение» классики, в том числе путем насыщения материала-прообраза чисто шумовой фоникой и нарочитой звуковой фальшью.

Хрестоматийный образец подобной «коррозии» находим в оркестровых вариациях под названием **«(Не) сон в летнюю ночь»** (1985). Собственно, к исходному немецкому заголовку *"(K)ein Sommernachtstraum"* автор иногда добавлял уточняющее *«Не по Шекспиру»*. В череде вариаций следуют непрерывные перебросы от «милой, тихой» старины ко всевозможным метаморфозам, наслоениям и деформациям, чаще всего содержащим в себе негативную потенцию. Соответствующие искажения предстают в градациях от весёлого пересмешничества до злостного извращения, отмечающего гримасы XX века и личину современного варварства. Такова реальность настоящего, в которой идеалы далёкого прошлого оказываются осквернёнными и загубленными.

Другая из болевых проблем, поднятых в музыке Шнитке, созвучна предыдущей – *дискредитация красоты и поэзии* в контексте бытийных процессов XX века. Со всей явственностью эта проблема раскрыта в знаменитом ***Concerto grosso № 1*** (1977), особенно в его предпоследней части (**Рондо**), и не случайно эта часть становится кульминационной и центральной для концепции данного произведения.

Проблемность начинается с того, что уже в самом рефрене основная тема, близкая к Вивальди, звучит с несколько сомнительным шлейфом, идущим от скрипичных фантазий Сарасате, то есть образ изначально «заражен» некой бациллой. Главное же состоит в том, что этот барочный стилевой пласт сразу же предстаёт в ощутимом искажении. Он наполнен нервозностью и страданием, подан в метаморфозе мучительного перевозбуждения, доводимого до грани судорожно-лихорадочного движения (перебивающие друг друга канонически изложенные фразы двух солирующих скрипок).

Авторская ремарка *Agitato* только приблизительно отмечает почти конвульсивную смятенность состояния. Возникает образ трепещущей, издёрганной красоты, которая, подобно метафорической травинке, силится пробиться сквозь асфальт и мусор современности. «Асфальт» – это всё разъедающая коррозия нравственности, тотальное загрязнение во всех смыслах, от экологического до этического. В эпизодах рондальной композиции исходный импульс насильственно втягивается в вихревой водоворот обездуховленной материи, поглощается сонорно-диссонантными напластованиями сумбурно-шумового характера, которые вырастают в устрашающие наплывы жути. «Мусор» («захламление» мусором современности вызывает в памяти аналогичные кадры фильма А. Тарковского «Сталкер») – это ужасающее опошление и просто осквернение человеческого образа.

Третья из основополагающих проблем, поднятых в творчестве Шнитке и опять-таки связанных с использованием полистилистики, состояла в констатации нескончаемой и непреодолимой *дисгармонии человеческого существования* второй половины XX века. Память о прошлом позволяла со всей очевидностью фиксировать неблагополучие жизни в настоящем и крушение гуманистических устоев, к которому так или иначе подталкивал современный порядок вещей. Гармония человеческого существования, гибнущая под прессом урбанизации и катаклизмов, сотрясавших жизнь недавно прошедшего столетия – эту тему композитор часто разрабатывал в формах историко-философского исследования, путём сопоставления классического и современного звукового материала в ситуации их заведомой несовместимости.

Предельно компактное, концентрированное воплощение подобной концепции находим во II части **Третьей симфонии** (1981), где такое сопоставление реализовано глубоко по смыслу, впечатляюще по форме и блистательно в техническом отношении. В её многослойном аллюзийном материале слышатся явственные отзвуки Бетховена, Мендельсона и особенно Вагнера. Но безусловно доминирующим является моцартовское начало как сублимированное выражение разумного, кристально чистого и прекрасного. Композитор добивается этой сублимации благодаря инициативной работе с фразой, извлечённой из темы главной партии I части моцартовского Концерта № 12 для фортепиано с оркестром *(A-dur)*, и следует подчеркнуть, что изменения, вносимые Альфредом Шнитке, заметно усиливают исходную выразительность.

Былая гармония мира передаётся здесь именно через моцартовское начало с выявлением таких его качеств, как лёгкость, светоносная ясность, очаровательное изящество, благодаря чему великолепно воссоздаётся дух незамутнённой ясности, лёгкости и неизъяснимой прелести. Дополняющий образ – репрезентация строгого нравственного императива (звучит как веление долга), и для его реализации композитор избирает стилизацию хорала медных духовых инструментов, ориентированную на вагнеровскую героику.

Так воссоздаётся лик прежних времён, когда определяющими были идеалы красоты и возвышенности. Но уже в ходе экспонирования этого тематизма возникает своего рода коррозия – появляется как бы разъедающая изнутри «ржавчина», порождаемая деформацией музыкального материала, которая осуществляется посредством диссонантных наложений.

Затем следует почти шоковый удар оркестровой массы, её мощный энергетический взрыв, чем воссоздаётся клокочущий вулкан «бешеной» жизнедеятельности XX столетия. Лик современного мира связывается со всё сметающим на своём пути потоком взрывчато-пульсирующей энергии, с оглушительным грохотом зловеще агрессивной маршевости, напоминающей о милитаристских шествиях («рычащие» эффекты духовых), – так рисуется некая клоака, в которой нет места естеству и покою. Всё это осуществляется путём коренной

метаморфозы исходного, классического тематизма, и его совершенно убийственная трансформация происходит на кульминации, когда звучание моцартовской темы превращается в оглушительный, нестерпимо грохочущий, чудовищный в своей разнузданности марш-шабаш, в своего рода оргию бесчинств, напоминая о фашистских сборищах.

Суть подобных трансформаций, доводимых до грани кошмара, читается совершенно однозначно: вот каким когда-то был человек и вот во что он превратился теперь. Или иными словами: былая гармония человеческой цивилизации, сметаемая натиском дьяволиады XX века.

* * *

Дисгармония – это, пожалуй, главный диагноз, который поставил композитор своему времени. Поставил именно как диагност, а не просто как художник, отразивший в созданных им творениях своё собственное мирочувствие, поскольку как личность Альфред Шнитке был достаточно гармоничен и отличался на редкость ясным интеллектом. И если доверять его «диагностике», то как раз в вопиющей дисгармоничности следует искать корень бедствий современного мира и человека.

Стремление выдвинуть позитивные противовесы побуждало Альфреда Шнитке время от времени обращаться к *чувству юмора*, которое предстаёт в его творчестве ненадёжным, но всё-таки неким спасательным кругом среди треволнений жизни. Своё наиболее полное выражение юмористическое начало получило у Шнитке в оркестровой **«Гоголь-сюите»** (1981).

Окончательно и с таким названием это сочинение складывалось довольно долго: от «Ревизской сказки» (сюита из музыки к одноимённому спектаклю Театра на Таганке, 1974), а затем через «Сюиту по Гоголю» и «Сюиту на сюжеты Гоголя», а также через транскрипцию для двух фортепиано (позже появилась хореографическая фантазия на темы Гоголя «Эскизы», 1985). В результате возникло одно из редких для композитора, наиболее жизнерадостное его сочинение.

Эта остроумная изобретательная *buffa* характеристически-бытового плана, пронизанная озорством пересмешничества, основана главным образом на юмористическом преподнесении различных «стандартов» театральной музыки и штампов масс-культуры. Пожалуй, наиболее интересное здесь связано со стилизацией классики и более поздних стилевых манер в их пародийном преломлении: Бетховен (№ 1), Гайдн (№ 2), Чайковский (№ 6), а также Шостакович (№ 8) и Гаврилин (№№ 3, 4, 7).

Кроме того, на потеху выставляется «оперетка» жизни, корнями своими уходящая в стихию обывательщины. Тогда на передний план выходит нескрываемая издёвка, а её средством становится доводимая до карикатуры утрированная подача избитых клише низменного музыкального быта (основными предметами «дешёвки» становятся вальс, а вслед за ним – танго). Терпкость и тонкость, брутализм и изысканность этой блистательной партитуры дополняются тем, что порой на этот бурлескный карнавал набегают весьма мрачные тени, что приводит к финалу-катастрофе.

Своё наиболее глубокое и проникновенное выражение присутствующая в музыке Шнитке позитивная альтернатива получила в завершающих некоторые его произведения зонах *катарсиса*. Эти по своей драматургической функции «послесловия» становятся у композитора и средоточием гуманизма.

Первым таким светочем надежды и человечности стал финал отмеченного выше **Фортепианного квинтета**. На пути к нему, в двух предыдущих частях возникает горделивое стремление преодолеть трагизм и душевную слабость всплесками волевой решимости. Но это удаётся только в завершающей части и совершенно иным путём. Чудо просветления совершается благодаря «серебряному напеву», который интонируется в высоком регистре фортепиано. Этот хрустальный «колокольчик» с его родниковой чистотой предстаёт как сказочное виде́ние, чарующее своей безыскусностью и наивной безмятежностью. Обозначение *Moderato* ***pastorale*** не случайно и потому, что перед нами отчётливая аллюзия на тему финала Шестой (***«Пасторальной»***) симфонии Бетховена (как помним, эта часть носит название «Пастушеская песнь на берегу ручья»).

Мягкая лучезарность тональности *Des-dur*, в которой излагается этот наигрыш, дополнительно бросает на него отсветы божественного, а слышимый в нём голос соприродного естества рождает упование на свет жизни – пусть не жизни в целом, но хотя бы в её соприкосновении с извечными гранями окружающего бытия. Эта мелодия проводится неизменно четырнадцать раз, и в её убаюкивающей магии многоповторности чувствуется пульсация неумирающей жизни, «капель» нескончаемого Времени (*«хрустальные часы вечности»* (Демченко, 2024, с. 97) – так Шнитке говорил об одной из тем Шостаковича).

Альфред Шнитке повествовал не только о жизни второй половины XX столетия, свидетелем и участником которой он был. Композитор постоянно углублялся в отдалённое прошлое (главным образом в целях его сопоставления с современностью), используя в этом случае ресурсы полистилистики как ведущей для его творчества эстетико-технологической системы. Но, кроме того, он не раз прогнозировал будущее. И один из важнейших его прогнозов был весьма неутешительным – имеется в виду нарастающая опасность поглощения человеческого начала космическим.

Многое в таких, по-своему устрашающих космогонических этюдах заставляет расценивать их как симптом грядущего перехода земной цивилизации в некое внечеловеческое измерение, в космическое инобытие. Это определялось самим складом художественной натуры Шнитке, масштабом его творческого мышления. Повинуясь интуиции, он прогнозировал будущее весьма многообразно, по самым различным линиям и направлениям. С наибольшей отчётливостью надвигающаяся ситуация тотального поглощения человеческого начала космическим высвечена в единственной электронной композиции Шнитке, созданной его

собственными руками на знаменитом синтезаторе «АНС» (по имени **А**лександра **Н**иколаевича **С**крябина как предтечи космизма) и получившей весьма характерное название **«Поток»** (1969).

Это, действительно, *поток* – поток космической плазмы, абсолютно внеличной и объективированной. Поскольку здесь нет ничего человеческого, постольку и не может быть речи о традиционной мелодичности – воспроизводится сугубо шумовое звучание различной интенсивности и различной тембральной окрашенности. И точно так же не может быть речи об эмоциональной окрашенности, то есть звучание лишено каких-либо оттенков радости или печали. И если на кульминации возникают катастрофические обвалы (словно напоминая тот факт, что звёзды вспыхивают и гаснут), то это только констатируется.

Итак, перед нами сугубо сонорный этюд, в котором, по словам автора, ему *«хотелось испытать чистый тембр синусоидного тона»* (Демченко, 2024, с. 97) и который выстроен по принципу динамического нарастания в две волны – малую и большую. В воссозданной здесь фоносфере подчас прослушивается нечто, вызывающее ассоциации с отзвуками машинного производства, с гудящей околоземной атмосферой больших мегаполисов и особенно с гулом самолётов и свистом ракетных двигателей. Последняя из названных ассоциаций по самому́ своему генезису как бы выводит в межпланетарное пространство, отрывая от земного и человеческого.

В результате небольшая шестиминутная пьеса становится впечатляющим звукошумовым аналогом вселенской материи, её загадочного Нечто и Ничто. И это та абстрагированная стихия, которая способна внушить апокалиптическое чувство страха, ужаса перед возможным исходом современной цивилизации. Так в опоре на синтезированные звучания регистрировался симптом её модификации в некое внечеловеческое, космическое измерение – к этому в нашей техногенной эре ведёт многое, и продвигается данный процесс в нарастающей прогрессии.

Наиболее многостороннюю, поистине всеобъемлющую разработку рассматриваемая проблема (путь земной цивилизации и прогнозы её перспектив) получила у Альфреда Шнитке во **Второй симфонии (**1979). В кратком тезисном изложении её концепцию можно представить следующим образом. Драматургически симфония выстроена так, что в основном устанавливаются два хронологических пункта: далекое прошлое как *исток* и гипотетическое будущее как *исход*.

В качестве *истока* избирается католицизм времен Средневековья как христианской зари европейской цивилизации, соответственно чему части Симфонии открываются вокально-хоровыми зачинами *a cappella*, в которых воспроизводятся литургические мелодии григорианских хоралов. *Исход* трактуется в варианте перехода земного, человеческого в некое космическое измерение, через слияние с вселенской материей. Прозрачной чистоте отрешённо-молитвенных песнопений противопоставляется предельная усложнённость звукового строя оркестровых эпизодов. С точки зрения взаимодействия этих двух абсолютно различающихся между собой стилевых компонентов ключевую нагрузку несут на себе зоны постепенного поглощения человеческих голосов наплывами космического холода.

Только что речь шла о зафиксированных в музыке Альфреда Шнитке нерадостных прогнозах. Но будем надеяться, что это пророчества на достаточно отдалённую перспективу, поэтому обратимся к ближайшему будущему – будущему, которое сейчас стало для нас настоящим и о котором композитор много размышлял на завершающей фазе своего пути, начавшейся с середины 1980-х годов. Насколько позволяет судить общая панорама отечественного композиторского творчества, Шнитке раньше многих других стал прозревать горизонты следующего исторического периода, в котором мы ныне пребываем и в поздних его произведениях, созданных на пороге XXI столетия, складывался новый, неизмеримо более объективный стиль, сбалансированно синтезирующий личностное и общезначимое, му́ку и благо бытия.

На одной из встреч со слушателями композитор сказал: *«Теперь я считаю случайное, импровизационное и нервозное явлениями нежелательными, даже негативными. Они присутствуют в моей музыке и сейчас, но уже не самодовлеющими, а побочными моментами и появляются в силу неизбежности»* (Демченко, 2024, с. 98). При этом в высшей степени показательным становится то, что во многих произведениях этого периода Шнитке уже не испытывал надобности в полистилистических приёмах, добивался достаточной однородности музыкальной ткани и, таким образом, утверждал ценность *моностилистики*.

И тогда начинала складываться 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. Об этом уже в 1989 году говорил Г. Рождественский: «*То, что трогает более всего – мудрость, ясность и простота. Поражает его способность напомнить нам, что такое трезвучие – это поразительно!*» (Демченко, 2024, с. 99). Отмеченное выдающимся дирижёром-соратником композитор сумел с законченной полнотой реализовать в целом ряде своих поздних произведений. Остановимся на некоторых из них.

В балете **«Пер Гюнт»** (1987) через ибсеновский сюжет о беспокойном искателе композитор 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.

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 преходящего. Это обеспечивает особую содержательную ёмкость образного субстрата, так что при общей длительности около двух часов возникает впечатление неизмеримо большей временно́й 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.

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! И одной из важных примет обновлённого стиля становится здесь господствующая роль широкого, пластичного мелоса.

Идея движения к новым жизненным горизонтам закономерно порождала произведения переходного типа, поскольку складывались они на стыке исторических периодов: «вырастая» из второй половины XX века и 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 взаимодействия 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 оно 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 рисуются 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. Монолог солиста воспринимается как непосредственная реакция на только что отзвучавший грохот всеподавляющего *tutti*. Как всегда у Шнитке и вслед за Шостаковичем, 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, что уже не раз отмечалось в быстрых частях ряда предшествующих сочинений: *Allegro vivace* как круговерть «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 наслоение 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 тоники в самом верхнем регистре виолончель выдерживает при всех гармонических сменах оркестрового массива, что знаменует достигнутое согласие индивидуального и всеобщего. Имея в виду именно прогремевший здесь вселенский апофеоз, композитор говорил о финале: *«Мне его будто подарили»* (Демченко, 2024, с. 101).

* * *

Обновляемое эстетическое кредо, каким оно формировалось в творчестве Альфреда Шнитке конца XX века, своё самое значительное выражение получило в произведениях духовной тематики, которая предвосхищалась в ряде произведений предшествующего времени. До поры до времени сакральность могла быть достаточно завуалированной, как находим это в **«Гимнах»** (создавались на протяжении 1974-1979 для различных камерных составов, в которых постоянной для всех четырёх пьес остаётся только виолончель). В них ощутимо воздействие русской церковной архаики, и знаток русского Средневековья может уловить в Гимне I контуры старинного распева «Святый 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»* (Демченко, 2009, с. 214).

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 заторможённостью ритма).

В отмеченном процессе поиска позитивных опор исключительной притягательной силой и безусловным «моментом истины» служила для композитора сфера культовых канонов. Впервые открыто это было заявлено в **Реквиеме** (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. Притом 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 *(Dies irae)* и IV *(Tuba mirum)* 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 заклание, 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-опадающей, поникающей интонационностью. К тому же создаётся пространственная иллюзия действа, творимого под сводами храма.

Концентрированным выражением данной образно-смысловой сферы и центром притяжения всей композиции является обрамляющая её арка-реприза крайних частей (I и XIV 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 заклинательности. С другой стороны, завораживающая магия остинатности навевает образ извечной тоски по Богу и божественному или то, что в поэтическом мифотворчестве связывалось с неизбывной ностальгией по недосягаемой Вечной Женственности.

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

Обилие приведённых толкований, отражающих различные грани богатейшего семантического симбиоза рассматриваемой композиционной арки Реквиема, лишний раз свидетельствует о том, что этот строгий в своей красоте катарсический *Amen* – 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 вневременно́го.

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-надвременно́е. Теперь духовность религиозной окрашенности окончательно становится важнейшим устоем гуманистической концепции Шнитке.

Знаменательной вехой на этом пути стал **Концерт для хора на стихи Григора Нарекаци́**. 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.

Этот хоровой концерт, 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 – «Собранье 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 упованьем и именем Твоим»).

Композитор как бы предупреждал об этом разноречии: «*Текст Нарекаци – это только подготовка к пониманию истинного сверхсмысла, который открывается при чтении, но словами непередаваем*» (Демченко, 2024, с. 106).

Если десятилетием ранее, при создании Реквиема, Шнитке в определённой степени ориентировался на культовые сочинения Стравинского «западного» наклонения (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 *a cappella*, композитор добивается впечатляющего многообразия красок благодаря гибкой филировке звука, свободе тональных переходов и многослойного наложения певческих пластов (количество голосов временами доходит до шестнадцати). При всём том, чрезвычайно насыщенная вертикаль всегда остаётся мягкодиссонирующей, а объёмность и наполненность звучания ввиду гулкого резонанса создаёт 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 композитор углубляет своё постижение православной традиции. Написанная на подлинные тексты 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 человъче!
VI. Зря корабле напрасно приставаемы.
VII. Душе моя, како не устрашаешися.
VIII. Аще хощеши победити безвремянную печаль.
IX. Всепомянух житие свое клироское.
X. Придъте, христоносении людие.
XI. Наго изыдохо на плачь сеи.
XII. (без слов, вокализация).

Совершенно очевидно, что Альфреда Шнитке привлекала здесь «музыка» древнего набожного витийства, поэтому и сюда можно спроецировать сказанное когда-то о тексте хоровой композиции «Миннезанг» (1981): «*Он не имеет значения, превращается в фонемы, выражая не нечто сюжетное, а какое-то настроение*» (Демченко, 2009, с. 222). 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 ежетактная смена размера, и 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 – то хоральной, то насыщенно полифонической, то истончённо-прозрачной, то избыточно массивной (до 14 голосов, причём иногда поданной в диссонирующем «скрежете»). 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. И 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 пропевается песнь просветления и смиренного приятия жизни.

* * *

Во всей полноте осмысливая наследие Альфреда Шнитке, мы должны признать, что в своих художественных исканиях этот мастер явно выходил за рамки какой-либо национальной соотнесённости, его творчество быстро приобрело глобальный масштаб, и после кончины Д. Шостаковича (1975) он стал лидером не только отечественной, но и всей мировой музыки.

Его творческое наследие вошло в плоть и кровь современной культуры чрезвычайно широко, причём в качестве важнейшей, абсолютно необходимой составляющей. Представляется, что его искания в известной мере подытожили многовековое развитие европейского музыкального искусства, на своей поздней фазе открывая художественные горизонты нынешнего тысячелетия. Об этом азербайджанский композитор Франгиз Али-заде говорил уже в 1987 году: *«Партитуры Шнитке – то, к чему пришла сегодня европейская симфоническая традиция. Движущей силой развития здесь становится всеобъемлющий, космогонический интеллект, устремлённый к новому познанию, но несущий в себе реалии прошлого. Грандиозная музыкальная память словно превращается в самостоятельный персонаж, она прорезает толщу веков – не только прошлое, но и будущее. Музыка Шнитке – высокоорганизованная, глубоко прочувствованная, любовно продуманная в деталях "игра в бисер" уходящей духовности. Быть может, поэтому она всегда оставляет чувство щемящей грусти, привкус последнего "прости"»* (Демченко, 2024, с. 118).

В жизненном пути композитора присутствовала некая магическая закономерность, связанная с серединами десятилетий, в которые он жил. Вот эти семь вех:

- середина 1930-х годов – рождение;
- середина 1940-х – перемещение из провинции в крупные столичные центры (вначале Вена, затем Москва);
- середина 1950-х – он утверждается в своём композиторском призвании;
- середина 1960-х – обретает творческую самостоятельность;
- середина 1970-х – вступает в центральную фазу творчества;
- середина 1980-х – прогнозирует стиль рубежа XXI столетия;
- середина 1990-х годов – постепенно уходит из жизни.

Будучи смертным человеком, Альфред Гарриевич Шнитке имел смелость и счастье магией искусства широко раздвинуть хронологические координаты постигаемого нами бытия. Границы его исторической памяти простирались на всё предыдущее тысячелетие и даже глубже, а в канун следующей эры ему удалось наметить очертания того музыкального стиля, который стал доминирующим в наши дни. Этим и прежде всего тем, что ему удалось создать произведения непреходящей ценности, он обрёл бессмертие.

Источники | References

1. Демченко А. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009.
2. Демченко А. Наш Альфред Шнитке. Саратов: Издательский дом «Волга», 2024.

Информация об авторах | Author information

RU **Демченко Александр Иванович**[1], д. иск., проф.
[1] Международный Центр комплексных художественных исследований;
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, г. Саратов

EN **Aleksandr Ivanovich Demchenko**[1], Dr
[1] International Center of Complex Artistic Research;
Saratov State Conservatory, Saratov

[1] *alexdem43@mail.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): ; опубликовано online (published online): 02.11.2026.

Ключевые слова (keywords): музыкальное искусство XX века; творчество А. Шнитке; поиски индивидуального стиля; традиции Д. Шостаковича; 20h-century musical art; work of A. Schnittke; search for an individual style; traditions of D. Shostakovich.