

Sources

«Я начал как бы второй круг...» Разговор с Альфредом Шнитке

Михаил Мейлах

Сегодня наследие Альфреда Шнитке считается своего рода классикой нового русского музыкального авангарда, наряду с наследием Эдисона Денисова и творчеством здравствующей Софьи Губайдулиной: этих трех композиторов называли «тройкой», «троицей», «тремя китами», на которой покоится движение.

На Западе творчество Шнитке получило признание раньше, чем в России, где его произведения, ничего общего не имевшие с официальным руслом советской музыки, до перестройки довольно редко звучали по причинам идеологическим (достаточно вспомнить скандал, вызванный исполнением его Первой симфонии в Горьком в 1974 г.), а после нее – из-за трудности их и для исполнения, и для восприятия. Немало для популяризации музыки Шнитке сделали дирижер Геннадий Рождественский, несколько раз исполнявший цикл его симфоний, скрипач Гидон Кремер, альтист Юрий Башмет, виолончелистка Наталия Гутман. В 1989-м году фестивали музыки Шнитке состоялись в Горьком (там же, спустя четыре года, проходил фестиваль Софьи Губайдулиной) и в Стокгольме, где на 12 концертах прозвучало около 40 произведений, создававшихся композитором на протяжении 20 лет. Годом позже обширная ретроспектива музыки Шнитке была представлена и на посвященном ему лондонском фестивале, а в 2004-м году, когда во всем мире отмечалось семидесятилетие со дня его рождения, в Большом зале Московской Консерватории прошел «Фестиваль Альфреда Шнитке», включавший 10 музыкальных программ с участием друзей композитора и первых исполнителей его сочинений. Его произведения записаны на множестве пластинок, а распространением его партитур занимается гамбургское музыкальное издательство «Ганс Сикорски».

Альфред Шнитке родился в 1934 г. в городе Энгельсе (АССР Немцев Поволжья, ныне Саратовская область). В 1961 окончил по классу композиции Московскую консерваторию, где был оставлен как преподаватель на кафедре инструментовки. С начала 1990-х годов постоянно жил и работал в Германии, где умер в 1998 г. Среди произведений Шнитке – девять симфоний, камерная и хоровая музыка, три оперы, три балета («Лабиринты», «Эскизы», «Пер Гюнт»; Джон Ноймайер, поставивший этот последний балет в Гамбургской Опере, также сочинил хореографию на музыку Концерта для альты с оркестром). Шнитке также писал музы-

ку для театра и кино, что долгое время служило для него материальным подспорьем.

К началу 60-х годов, когда Шнитке уже был автором многих сочинений, он переходит к более усложненной технике музыкального письма, обнаруживающей влияние Новой Венской школы. Лишь в контексте влияния и этой школы, и музыки его предшественника Шостаковича, можно пытаться искать ключи к творчеству Шнитке. Характерно, что к столетию Альбана Берга (1989) композитор сочиняет Струнное трио, посвященное уже упоминавшемуся альтисту Юрию Башмету (Восьмую симфонию, премьера которой состоялась в Стокгольме, композитор посвятил дирижеру Геннадию Рождественскому).

Испытав различные техники «авангардного» музыкального письма – сериализма, сонористики, алеаторики (композиция по принципу случайности), Шнитке пришел к тому, что он обозначил термином «полистилистика». Речь идет о сочетании в одном произведении различных композиторских техник, словами самого Шнитке – о выражении «нового плюралистического музыкального сознания», которое «в своей борьбе с условностями консервативного и авангардного академизма перешагивает через самую устойчивую условность – понятие стиля как стерильно чистого явления». Полистилистика предполагает совмещение «низкого» и «высокого», «банального» и «изысканного». Отличительной чертой музыки Шнитке, что, впрочем, характерно для целого ряда направлений искусства XX века, является цитатность – включение музыкального материала других композиторов, (техника «коллажа», цитирования «чужого слова») предшественников и современников (например, тема ВАСН, фрагменты финала Третьей симфонии Бетховена и его же фортепианных вариаций – во Второй сонате для скрипки и фортепиано, а стилистические намеки, пронизывающие Третью симфонию Шнитке, сочинявшуюся к открытию лейпцигского концертного зала Гевандхауз, служат своего рода путеводителем по всей истории австро-немецкой музыки). Вместе с тем, музыка Шнитке, высоко структурированная и архитектурная, всегда глубоко индивидуальна и несет отпечаток его поразительной личности. Наряду с цитатностью, применяется принцип аллюзии (стилистического намека, игры в стиль). Как филолог, не могу, наконец, удержаться, чтобы не отметить глубоко индивидуальную поэтику названий, которые композитор дает своим сочинениям: «Музыка к воображаемому спектаклю», «Moz-Art», «Moz-art à la Haydn», «Moz-Art à la Mozart», «Sutartines», «Schall und Hall» («Звук и отзвук»), «Звучащие буквы», «(He)сон в летнюю ночь» (последнее название связано с тем, что произведение это, с Шекспиром никак не связанное, впервые прозвучало на фестивале шекспировской музыки в Зальцбурге).

Композитор, будучи сам прекрасным аналитиком, одаренным даром слова, автором пятидесяти статей, дал в разное время свыше пятидесяти интервью. Более того, годами он вел беседы, записывавшиеся двумя

собеседниками – до 1977 г. музыковедом Дмитрием Шульгиным, потом, с 1985-го по 1992 г. – виолончелистом Александром Ивашкиным. Разговоры эти, представляющие огромную ценность, не только изданы двумя изданиями¹ но, что косвенно свидетельствует об их востребованности, воспроизведены на нескольких интернетных сайтах.² Тем не менее, представляется, что в нижеприведенной неопубликованной беседе затрагиваются некоторые темы, которых он больше нигде не касался.³

Будучи филологом с некоторым музыкальным образованием и огромной любовью к музыке, я с начала семидесятых годов интересовался творчеством Шнитке, посещая концерты, на которых исполнялись его произведения (например, никогда не забуду траурные «Три сцены», прозвучавшие в почти домашней обстановке Дома Ученых, который разместился в бывшем дворце великого князя Кирилла Владимировича на Дворцовой набережной в Петербурге). А весной 1990 года мне довелось присутствовать на масштабном лондонском фестивале, посвященном музыке в частности, «Песнь солнцу» на стихи Франциска Ассизского, опять-таки в Лондоне уже звучали, поэтому их отсутствие в программе фестиваля принципиального значения не имело. Вместе с тем в нее вошел Concerto Grosso, написанный в 1977 году и, таким образом, все же дающий о тех временах какое-то представление.

- При этом программы были составлены таким образом, что почти в каждом концерте, за вычетом кремеровского, звучало что-то из произведений Шостаковича.
- Но Шостакович в моем ощущении – это действительно один из крупнейших композиторов современности, один из тех, кто решающим об-

1 Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М., 1993, 2-е изд. - 2004; Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994, 2-е изд. - 2002.

2 <http://mellotron.ru/schnittke>; <http://lib.ru/CULTURE/SHNITKE/shnitke.txt>; <http://dishulgin.narod.ru> и др.

3 См. Также другие издания, включающие интервью, мемуары и собственные статьи и очерки Шнитке: Н. Sikorski, ed., *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag: Eine Festschrift* (Hamburg, 1994); Богданова А.В. Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 1-4. М., 1999-2004; Alfred Schnittke, Alexander Ivashkin, ed., *A Schnittke Reader* (translated by John Goodliffe, foreword by Mstislav Rostropovich) (Bloomington: Indiana University Press, 2002); Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск, 2003.

Шнитке: лондонская ретроспектива, с ее ежевечерними концертами, произвела на меня огромное впечатление, и мне захотелось написать о фестивале для парижской газеты «Русская мысль», с которой я постоянно сотрудничал. По возвращении в Москву я позвонил композитору и попросил его о встрече. Вскоре Альфред Гарриевич принял меня в своей квартире, где и состоялся нижеследующий разговор. Наша беседа, однако, ни по объему, ни по глубине затронутых тем в рамки газетной статьи не укладывалась, а подготовить ее для печати в полном объеме у меня «не доходили руки», и в результате она пролежала неопубликованной много лет.

разом повлиял на многих современных композиторов, в том числе и на меня. Это несомненно. И я в этом ощущаю еще какой-то важный для меня дополнительный смысл, как бы подчеркивающий неразрывную связь каждого из нас с нашими предшественниками. И хотя Третьей симфонии, которую играл Ростропович, я предпочитаю следующие за ней и Первую, само по себе ее исполнение в фестивальном концерте показалось мне знаменательным, тем более, что оно было прекрасным.

- *Вам доводилось высказываться о Вашем музыкальном сочинительстве, что это как бы запись под диктовку. Нечто подобное утверждал Данте, а у Ахматовой есть стихотворение «Муза», которое кончается словами: «Ты ль Данту диктовала страницы «Ада»?». Это, конечно, очень интимный вопрос, но не могли бы вы что-нибудь об этом сказать?*
- Я так далеко не заглядывал и не решаюсь об этом размышлять в таких масштабах... Но возможны два отношения к работе. В одном случае я мог бы говорить о себе – я автор, я делаю это сам – это был бы один подход. Но совсем другое дело, если я не автор, а лишь посредническое звено. Тогда моя задача – не «сочинить», а «записать». При этом я не то, чтобы просто писал под диктовку – нет, но все то, что когда-либо было и будет написано, в каком-то смысле уже существует – и каждая эпоха лишь дарит контакт с этим изначально существующим. Я думаю, что всякий автор, сочиняющий нечто, пишет наполовину сознательно, а наполовину он... ну, кто-то ему, опять-таки, как бы диктует. Ведь диктовал же кто-то Моцарту эти гениальнейшие произведения... Я не берусь судить о том, не иллюзия ли это, так облегчающая нашу работу, облегчающая принятие решения по каждому поводу, потому что если меня отрезвить, разочаровать и доказать мне, что ты, мол, просто сидишь и сам думаешь, а больше никого и ничего нет...
- *Ну, кто бы мог взять на себя бремя подобного доказательства!*
- Но представим себе такое – и это было бы очень грустно, потому что так я имею, кроме себя, еще свою тень, которая для меня интереснее, чем я сам. А так меня лишили бы даже этой тени!
- *Но есть и более непосредственный, более прямой метод использования уже готового музыкального материала, характерный и для искусства XX века в целом, и для Вашего творчества – это музыкальная цитация. Скажем, из произведений, звучавших на этом фестивале, можно вспомнить Струнное трио, посвященное Бергу, или Третий квартет с его разнообразными цитатами, в том числе – само его построение в той части, где вводится тема «Шостаковича» – DSCН. Интересно, как Вы оцениваете функцию вот такого, более прямого использования уже существующего классического и современного музыкального материала?*
- Сразу должен сказать, что в Трио-сонате, написанной к 100-летию Берга, нет ни одной цитаты. Есть лишь псевдоцитаты – и не только, и не столько из Берга, сколько вообще из музыки. Есть иллюзия чего-то звучащего из классики, но это намеренно создаваемая иллюзия.
- *Это исключительно интересно!*

- Подобных псевдоцитат у меня много в разных сочинениях, в частности в том же исполнявшемся на фестивале Первом Concerto grosso – он изобилует цитатами такого рода: из Баха, Вивальди, какое-то танго из фильма о Распутине, музыка из фильма Ларисы Шепитько «Восхождение» – все это цитируется, но не буквально – цитаты обросли другим «мясом» и другим духом, они как бы выведены из локального кино-предназначения в более всеобщее, музыкальное. Это – апелляция к духовному миру, представленному разными гранями, в том числе к миру, где сосуществуют классика и нечто, уподобляющееся классике. Это уподобление классике находит выражение и в этом как бы «цитировании». Так и с этим Трио. Несколько иначе с Третьим квартетом. Он весь построен на трех цитатах-источниках: цитата из Лассо, цитата из Бетховена и «монограмма» Шостаковича – действительно, все сочинение в большой мере строится на цитировании этих авторов или, опять же, на псевдо-цитировании. Возьмем вторую часть – как бы бетховенскую, но Бетховен здесь не цитируется, а воссоздается – делается попытка воссоздать язык, форму и эмоциональных импульс, который типичен именно для Бетховена. Мне хотелось, чтобы эти три фигуры, разделенные веками и совершенно разные, в этом сочинении встретились. Это, в общем, некая постоянная задача – преодолеть разорванность времени, преодолеть его односторонность и привести, таким образом, к встрече все времена...
- *Но вернемся, если можно, к старым временам. Скажем, в комментарии к Сонате для скрипки и камерного оркестра в редакции 68-го года, восходящей к Сонате № 1 для скрипки и фортепиано (1963), указывается, что эта Соната знаменует Ваш переход к новому стилю, к новой манере – якобы в результате приезда Луиджи Ноно в 62-м или 63-м году. Насколько это правда?*
- К Ноно соната не имеет никакого отношения. Эта Соната явилась для меня как бы встречей с двумя великими явлениями, которые существовали уже несколько десятилетий, – с музыкой Шостаковича и Новой венской школой: с произведениями Шенберга, Берга и Веберна – вот «круг», который породил Сонату. Но чтобы ответить на Ваш вопрос – я с высочайшим уважением относился к фигуре этого совершенно необыкновенного человека. Я недавно написал ему письмо – после того, как услышал в Берлине его сочинение «Stille an Diotima» для струнного квартета. Это сочинение, которое длится минут 40-50, абсолютно тихое – музыка, которая все время звучит на грани между слышимым спектром и иллюзорной неслышимостью.
- *Нечто подобное есть в Вашем Фортепианном квинтете...*
- Так или иначе, на этой грани, оказывается, можно находится бесконечно долго, когда это делает такой человек, как Луиджи Ноно. Я рассказываю об этом не только потому, что это сочинение произвело на меня столь большое впечатление, но и оттого, что Ноно – человек, наделенный настоящим талантом, талантом, который не может себя ни объяснить, ни обосновать. И такое впечатление Ноно на меня произвел в первый же свой приезд – это было, по-моему, осенью 63-го года, – впечатление необыкновенное, существует ведь восприятие, открытое сознанию, а есть и другое... А если взять тогдашнюю стереотипную ругань по адресу

Ноно... Официальное мнение о нем было как о формалисте, как о якобы страшном, сухом человеке – как все они, эти додекафонисты. Все-де они на бумаге вычерчивают... Такое мнение я открытым сознанием, конечно, отвергал, но в подсознании оно, видимо, оставалось. И вот, когда приехал этот человек – невероятно живой, предельно раскомплексованный, перед которым весь Союз композиторов казался абсолютно законсервированным, – тогда мне кое-что стало понятно... При этом я вовсе не хочу сказать, что могу похвастаться абсолютным пониманием со стороны Луиджи Ноно того, что я делал, – у него очень критическое и очень серьезное отношение ко многим композиторам, в том числе – ко мне. Но меня это не может лишить того в высшей степени почтительного к нему отношения, которое одновременно не мешает и мне относиться к нему критически.

- *Таким образом, эта встреча 63-го года имела для Вас поворотное значение?*
- Ну конечно же! Она была решающей не столько в смысле сознательных действий, сколько в области подсознательных импульсов, а они многое определяют.
- *Помимо цитации, о которой Вы так интересно только что говорили, я хотел бы спросить Вас еще об одной стороне Вашего творчества. Это – элементы «хэппенинга», например, в Ваших Первой и Третьей симфониях, которыми так артистично дирижировал Рождественский, и в камерных вещах, скажем, в «Трех сценах», где музыканты движутся по кругу, а посередине стоит ударник...*
- В «Трех сценах», действительно, возникает множество ассоциаций, в том числе контрастных. Это и хэппенинг, и ритуал. Музыка, ускользающая от определения словом.
- *Именно об этой области Вашего творчества мне и хотелось бы попросить Вас что-то сказать.*
- Существуют явления, которые могут быть и очень серьезными, и замечательными – они имеют то качество, что их можно определить словом. Такое слово может быть найдено, и оно как бы абсолютно совпадает с явлением. А бывают явления, которые от определения словом ускользают. И мне кажется, что и те, и другие имеют право на существование, но я по своей природе более склонен ко второму роду. Я вспоминаю гениальную книгу Бахтина, которая обосновывает именно вот это отсутствие границ между слоями духовного мира, где как бы и низший, вульгарный слой, и верхний, предельно просветленный, – неразрывно связаны, как единое целое. И это для меня очень важно, не только потому, что, допустим, я не способен был бы написать сочинение без полуцитат и стилистических контрастов. Дело в том, что я *не хочу* этого! Потому что я ощущаю неизбежную связанность всего – и верха, и низа, и середины. И для меня одна из ключевых фигур в музыке – это фигура Густава Малера, композитора, у которого это проявилось в высочайшей степени, у него иногда невозможно понять – всерьез ли, до трагизма всерьез что-то сказано, или, наоборот, на уровне ярмарочного балагана. И в этих пределах – целый мир. И я ощущаю эту традицию как нечто живое, продол-

жающее существовать и развиваться, невзирая на множество нареканий, вероятно, справедливых. Вероятно, правы те, кто говорит о недостаточном отборе, о том, что это – путь к эклектике... Я никогда не забуду, как я заглянул в Лексикон Майера, изданный в начале века... Что там было написано про Густава Малера – еще при его жизни: «Гениальный дирижер и эклектичный композитор»!

- *Такое мнение можно встретить и сегодня. В частности, нечто подобное я слышал от одного замечательного композитора и дирижера, в музыкальном мире, к сожалению, почти неизвестного, – он был сослан в Ташкент и там остался – я говорю о покойном А.Ф. Козловском. Он как раз отзывался о музыке Малера как о «дирижерской музыке».*
- Вот-вот. И я думаю, такое отношение к ней сохранится. Есть люди, которые к таким фигурам всегда будут относиться критически и будут по-своему правы. Нет никаких шансов, что, наконец, возобладает «правильная» оценка. Оценки всего на свете беспрерывно меняются, и столкновение нового, новых мнений со старым – это очень интересно, это необходимо для полноценной жизни.
- *В силу того, что Вас долгие годы так мало исполняли в России, Ваша музыка приобрела большую известность на Западе, хотя ценители, конечно, были и в отечестве. Но сейчас эта ситуация сдвинулась. Вероятно, это как-то странно, необычно? Как Вы себя чувствуете в этой ситуации?*
- Каждая ситуация – интересна, но несет в себе и новые опасности. Впрочем, для меня эта опасность не очень новая – она уже давно мною ощущалась, а сейчас она усугубилась. Она связана с тем, что интерес к тому, что делаешь, внимание, интервью, записи, пластинки, концерты – это все замечательно! Но как легко среди всего этого потерять трезвое, критическое к себе отношение – не вообще критическое, оно никуда не денется, – но то критическое отношение, которое требуется каждый день, когда садишься за стол или за рояль, – тут вы должны забыть обо всем том хорошем, что вам помогает и... тем самым вам мешают. Вы должны каждый день снова становиться студентом-первокурсником, а это очень трудная задача – действительно *быть* им, и должны помнить об этом каждую секунду. Я уже давным-давно ощущаю эту задачу как нарастающую по важности.
- *Не знаю, насколько этот вопрос уместен, но поскольку и предыдущий имеет социальные нюансы, то позвольте Вас спросить – ведь Вы росли во время войны и после войны. Вероятно, Ваша «немецкая кровь» принесла Вам в те годы немало печальных минут?*
- Могу прямо ответить на этот вопрос – принесла достаточно много неприятностей. Но в той же мере мне их приносила и моя «еврейская кровь». Для меня война, 41-й год, оказались моментом, когда я одновременно осознал, что я и еврей, и немец. По матери я немец, а по отцу – еврей. Тогда я это почувствовал. На улице я слышал, что я – жид. И шла война, а моя бабушка говорила только по-немецки, и я видел, как это неудобно – говорить по-немецки. И вот, с того далекого 41-го года во мне живет четкое сознание этой непрекращающейся проблемы.

- *И, наверное, последний вопрос. Все мы, почитатели Вашей музыки, после Вашего инсульта с тревогой следили за ходом Вашей болезни и радовались Вашему исцелению. Но мне приходилось слышать, что Вы связываете с ней изменение Вашего музыкального мироощущения.*
- *Да, я как бы пошел по второму кругу. Словно одна жизнь прошла, закончилась, и я начал новый круг. В чем признаки этого? В ощущении времени, которое присуще всякому человеку и которое связано с ускорением. Каждый год жизни проходит у человека все быстрее, быстрее, чем предыдущие, – у Вас ощущение огромного по протяженности детства, несколько более короткой юности, а потом все идет все скорее и скорее. Это не зависит от того, сколько Вы написали за это время сочинений. И вот, второй мой круг связан с возвращением другого, первоначального отсчета. Время опять пошло медленнее, оно опять «вмещает» гораздо больше, чем уже вмещало!*
- *Это же огромный дар!*
- *Я не говорю, что это недостаток, я и ощущаю это как какой-то незаслуженный подарок. С этим связаны, однако, и большие минусы. В частности, опять возрастает значение каждого отдельного момента. Возросла их разрозненность, за счет нее и возникает суммарное ощущение более долгого времени, потому что время, вмещающее много разного, мы ощущаем, как более длительное. С этим связано и то, что для меня усилилось значение каждой детали, каждой мелочи, которую я делаю. Как будто я снова, как когда-то, меньше занят соображениями о времени, о форме, о концепции в целом – а больше тем, какой инструмент солирует, насколько контрастно по инструментовке то, что я делаю. Я не могу сказать, что целое потеряло значение – но роль каждого отдельного момента, повторяю, опять для меня возросла...*