

Семеренко Л.Ф.

доцент кафедры музыкального творчества
(«исполнительское искусство», фортепиано),
преподаватель музыкального колледжа,
Заслуженный работник культуры РФ

Белгородский государственный институт
культуры и искусств

POSTLUDIUM АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Аннотация. В данной работе просматривается связь фатальных сочинений А.Шнитке с «Апокалипсисом» Адриана Леверкюна, литературного героя Томаса Манна (роман «Доктор Фаустус», а также с одноименными Дюреровскими гравюрами.

Ключевые слова: Апокалипсис, Альфред Шнитке, Адриан Леверкюн.

Анотація. Семеренко Л. Ф. *Postludium* Альфреда Шнитке. У даній роботі проглядається зв'язок фатальних творів А.Шнітке з «Апокаліпсисом» Адріана Леверкюна, літературного героя Томаса Манна (роман «Доктор Фаустус», а також з одноіменними Дюреровськими гравюрами.

Ключові слова: Апокаліпсис, Альфред Шнітке, Адріан Леверкюн.

Summary. *Semerenko L.F. Alfred Shnittke's Postludium.* In this article we consider association between fatal compositions of Shnittke and Apocalipsis of Leverkium, the literary hero of novel Tomas Mann «Doctor Faustus». The same association is looked trough in Diurer's engravings of the same name.

Keyword: Apocalipsis, Alfred Shnittke, Adrian Leverkium.

Постановка проблемы и анализ исследований.

Альфред Шнитке – художник библейского масштаба, ему удалось охватить весь мир целиком в своем творчестве, оценивая и классифицируя его реальность. Он имел не только дар гения- композитора, но и дар провидца, дар предвосхищения. Композитор считал, что всякая музыка, которая существует в мире, уже обрела свою жизнь до ее сочинения, что она имеет видимость объективно существующего творения природы, а композитор по отношению к ней – лишь «приемник».

Его музыка имеет описательное предвосхищение в романе Т. Манна «Доктор Фаустус». Эта таинственная связь еще больше обостряет слух и чувства, многие ощущения, эмоциональные впечатления, которые испытывает читатель от музыкально – литературных интермедий, повторяются и обостряются при слушании живой музыки.

Великий Гете в свое время сформулировал следующую точку зрения: «В сущности, все мы существа собирательные. Как мало то, что мы в полнейшем смысле можем назвать своим! Нам всем приходится заимствовать и учиться у тех, кто живет вместе с нами, кто жил раньше нас... Своими сочинениями я никоим образом не обязан своей мудрости, но тысячам вещей и лиц вне меня, которые доставляли мне материал».

Шнитке является наследником всего духовного комплекса идей предшествующей культуры и идейной эволюции эпох, позитивных и негативных регалий 20 века. Но также важно и то, что удивительным образом его эстетические установки, творческое сгедо, биографические совпадения...- были предсказаны и сформулированы в «Докторе Фаустусе». И этому нет объяснения, кроме одного вывода Томаса Манна: «... великая тайна музыки – тайна тождественности». «Апокалипсис» Адриана Леверкюна, подробно и очень глубоко разобран великим Т. Манном на страницах своего романа, безусловно, связан с творчеством Шнитке. Эта связь проявляется разными гранями в квинтете, реквиеме, в симфонических, инструментальных произведениях, кантате, оперных сочинениях. Леверкюновское творение было написано композитором после очередного физического кризиса, мучительного состояния здоровья, когда «хворь отступила, и дух его, словно феникс, с величайшей свободой и поразительной мощью воспрянул к безудержному, бурному, почти запойному творчеству». В творчестве Шнитке происходило нечто подобное, когда после инсультов и клинической смерти возникали самые его великие сочинения. Причем, физические мучения, состояние подавленности и подъем, творческое горение внутренне не были бессвязны. Об этом говорит композитор в «Беседах» (Ивашкин «Беседы со Шнитке»), на этот нюанс обращает внимание Т. Манн в описании своего героя.

«Апокалипсис» Леверкюна идейно связан с одноименными Дюреровскими гравюрами, с видениями Павла и «Энеем» Вергилия, а также с кельтскими потусторонними историями и видениями времен англосаксонского и ирландского христианства,

Надійшла до редакції 28.07.2011

несущего так называемую «исступленную, возвещающую Страшный суд и дидактически грозящую вечной карой книжность».

Произведение Леверкюна впитало мотивы разных сфер, традиций, собрало все элементы в едином фокусе, «зловеще охватило их в своем позднейшем художественном синтезе и по непреложному внутреннему велению, как в зеркале, показало человечеству, к чему оно подошло». Таким предупреждением эпохе можно считать и все творчество А. Шнитке. Обращение к этому сочинению Леверкюна дает ключи ко многим загадкам шнитковских произведений.

*«Близок конец, конец близок,
Он уже занался над тобой, смотри,
Он близок, он уже поднимается
И над тобой разразится. О, житель Земли».*

Эти слова, звучащие у Леверкюна в оратории взяты не из Иоаннова Апокалипсиса, а из пророчеств вавилонского изгнанника Иезекииля, из его видений и плача. У Дюрера есть обращение к этому пророку в одной из гравюр. Т. Манн пишет, что Леверкюн создал свой собственный Апокалипсис, реально зримый, безупречный в своей музыкальной графичности, наполненный фантастическо-мистическими деталями. Он расширил поприще музыкальных возможностей хора, речитативов, арий, включил в свое сочинения мрачные партии Псалтыря. Музыкальное полотно во многом напоминает поэму Данте, «когда ангелы трубят в трубы, возвещая конец мира, Харон разгружает свой челн, мертвецы воскресают, святые молятся, демонические маски ждут знака опоясанного змеей Миноса». Зловеще представлены картины Страшного суда, со страниц романа звучит хор бегущего от четырех всадников «спотыкающегося, мечущегося, растоптанного копытами человечества». Ужасен крик птицы – вещуньи, доверенный «глумливо влеющему фাগоту». В высшей степени экспрессивна так называемая строгая fuga на слова Иеремии, представляющая собой антифоноподобную песню чередующихся полухорий. Финал оратории, по словам Т.Манна потребовал от композитора большой творческой отваги, богословски негативного и беспощадного характера целого, фиксации сверхмногослойных, раскрывающихся в широчайшем регистре звуков меди, «производящих впечатления отверстого зева пропасти».

В оратории Леверкюна есть ансамбли, хоры абсолютно шнитковского толка, переходящие через все оттенки «градуированного шепота», распределенного по голосам речи, речитатива в полифоническое пение, воспаряющее от простых шумов, магического фантастично-негритянского барабанного боя и ударов гонга к самой высокой музыке. Нужно отметить повышенный интерес Леверкюна к блужданию по тональностям, глассандо. Страшного эффекта добивается композитор в том эпизоде, где четыре голоса Престола велят явиться Четверем Ангелам смерти, «скашивающим своими косями коня и всадника, императора, Папу и треть человечества». Здесь композитор использует прием глассандо тромбонов –

некое «разрушительное» движение по семи позициям инструмента. Т. Манн так характеризует этот эпизод: *«Вой в роли темы – как это страшно! И какую акустическую панику создают повторные глассандо литавр, то ли музыкальный, то ли шумовой эффект.. От этих звуков мороз продирает по коже».*

«Апокалипсис» отказывается от оркестровых интерлюдий, в то время как хор приобретает резко выраженную «поражительную оркестровость». Вариации хорала, «эта хвалебная песнь 140 тысяч заполнивших небо избранников» подтверждает это. Они представляют собой полифоническую пьесу, написанную под знаком того парадокса, который связывает многочисленными нитями Леверкюновское сочинение с философско-композиторским кредо Альфреда Шнитке, а именно то, что, диссонанс выражает все высшее, серьезное, благочестивое, духовное, тогда как гармоническое и тональное отводится миру ада, миру банальности и общих мест. Хор и оркестр в «Апокалипсисе», как и у Шнитке, не противопоставлены друг другу, как человеческое и вещественное, а растворены друг в друге. Хор инструментован, оркестр – вокализован. Голос вавилонской блудницы, «жены на звере багряном, которую обхаживали земные цари», исполняемый колоратурным сопрано, своими виртуозными пассажами напоминал звуки флейты и незаметно переходил в звучание оркестра. В то время как труба, всячески приглушаемая, выступает в роли человеческого голоса. Саксофоны, входящие в оркестр малого состава, аккомпанировали «напевам чертей».

Томас Манн отмечает в романе способность Леверкюна к насмешливому подражанию, изощренному пародированию музыкальных стилей, передающих «пошлое озорство ада» в «Апокалипсисе». Это доведенные до «смешного» элементы импрессионизма, салонной музыки, Чайковский соседствует с мюзик-холлом и ритмическими «вывертами» джаза.

«Все это сверкает и переливается гравированной вязью на фактуре главного оркестра, с великой серьезностью, мрачностью, вескостью, беспощадной строгостью утверждая духовную значимость целого». Т. Манн также говорит о характерном для «Апокалипсиса» объединении старейшего с новейшим, причем, не произвольном объединении, а «заключенном в природе вещей, основанном на роковом коловращении мира, повторяющем ранее с более поздним». Решение проблем музыкальной полистилистики Альфреда Шнитке, вхождение композитора в поликультуру не только во многом совпало с композиторскими намерениями Леверкюна, но каким-то образом было предопределено. В романе уже была как бы модель попытки синтезировать полярные крайности, сомкнуть авангард с классическим стилем, «легкую музыку» с джазом. Мефистофель Шнитке, чья партия была поручена контраденору и эстраднему контральто, стилистически был предопределен «тенором кастратоподобной высоты, холодной петушистостью и репортерской деловитостью», чья партия была введена Леверкюном в «Апокалипсисе» и трагично контрастировала

с содержанием катастрофических оповещений Иоанна. Эти монологи – *«отчеты гибели мира»* сопровождалась акустическими эффектами. Леверкюн использовал репродукторы, которые призваны были ужасать публику.

И в «танго смерти» для солирующего эстрадного голоса с оркестром из кантаты А. Шнитке «История Доктора Иоганна Фауста» используются микрофонный эффект, глиссандо электрогитары и флексатон. Эта ужасающая электронно-инструментальная картина рисует проклятия и расправу дьявола над грешниками. Характеристика Т. Манна адского кошмара в партитуре Леверкюна созвучна и в полной мере соответствует шнитковской трактовке дьяволиады. *«И тот же страх, ту же робкую и беспомощную тревогу внушает это пронсящееся через 50 тактов, начинающееся хихиканьем одного – единственного голоса и стремительно распространяющееся, охватывающее хор, оркестр, жутко, с ритмическими срывами и переборами, возрастающее до tutti- фортиссимо (fff), хлещущее через край, сардоническое ликование гиены, этот залп презрительного и торжествующего адского хохота, вобравший в себя и крик, и тьяканье, и визг, и бляние, и ржание, и вой...»*.

По сути, это описание ада в музыке Шнитке. Так же как в произведениях А. Леверкюна в сочинениях Шнитке мы находим и другую ипостась музыки. Адскому кошмарному миру звуков противопоставлена космическая музыка сфер, ясная, ледяная, кристально-прозрачная, терпко-диссонантная, исполненная странной и *«недоступно-неземной, вселяющей в сердце безнадежную тоску красоты»*. Такая музыка способна вызвать у слушателей слезы, потому что это *«горячая мольба о душе... Тоска по душе – «тоска русалочки»...*

Вывод. В эпилоге «Апокалипсиса» есть потрясающие слова, где сам Агнец Божий, сама Вечная Истина и Любовь стоят у дверей человеческого сердца, не требуют, не приказывают, а тихо стучат, словно путник, просящий ночлега...

Такой же тихий звук любви и надежды слышен и в музыке Альфреда Шнитке. И как важно, чтобы он был услышен.

Литература:

1. Томас Манн. «Доктор Фаустус».
2. А.В. Ивашкин. «Беседы с Альфредом Шнитке». (Классика –XXI, 2005г.)
3. Л.Ф. Семеренко. «Музыкальный Апокалипсис». («Отчий край», 2005г.) Откровения Святого Иоанна Богослова.