

Демченко Александр Иванович  
доктор искусствоведения,  
профессор кафедры истории и теории  
исполнительского искусства и музыкальной педагогики  
ФГБОУ ВО «Саратовская государственная  
консерватория им. Л.В. Собинова»  
E-mail: [alexdem43@mail.ru](mailto:alexdem43@mail.ru)  
Demchenko A.I.  
Doctor of Arts (Ph.D.),  
Professor of the Music History Department  
"Saratov State Conservatoire. L.V. Sobinov»

## **ОДИН ИЗ ОПЫТОВ СОЗДАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КАРТИНЫ МИРА**

***К 85-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А.Г.ШНИТКЕ***

### ***ОЧЕРК ПЕРВЫЙ***

Аннотация. Глубина художественного осмысления жизненных процессов, присущая Альфреду Шнитке, позволила ему создать поистине всеобъемлющую картину мира. Её основные ракурсы могут быть сформулированы следующим образом: мир личности как самой по себе, так и в её сложных отношениях с окружающим миром, девальвация этико-эстетических идеалов, дискредитация красоты и поэзии бытия, дисгармония человеческого существования в социально-историческом контексте второй половины XX века.

Ключевые слова: творчество Альфреда Шнитке, картина мира, ключевые проблемы.

## **ONE OF THE EXPERIENCES OF CREATING A MUSICAL PICTURE OF THE WORLD**

***TO THE 85TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF A. G. SCHNITTKE***

### ***ESSAY THE FIRST***

Annotation. The depth of artistic understanding of the life processes inherent in Alfred Schnittke, allowed him to create a truly complete picture of the world. Its main angles can be formulated as follows: the world of the individual as such and in its complex relations with the surrounding world, the devaluation of aesthetic

and ethical ideals, discrediting the beauty and poetry of life, the discord of human existence in the socio-historical context of the second half of the XX century.

Key words: creativity of Alfred Schnittke, image of the world, key problems.

Как известно, амплитуда средств выразительности, на которые опирался Альфред Гарриевич Шнитке в своей творческой практике, простиралась от крайнего «авангарда» до погружения в самые низы «плотского» музыкального быта, к чему следует присоединить его полистилистику с беспредельным спектром временных граней. Он владел музыкальным материалом любого происхождения и осуществлял многообразный синтез всевозможных стилей прошлого и настоящего, в том числе располагал блистательным мастерством сопряжения элементов классического письма и авангардных техник.

К отмеченному в техническом отношении присоединим более существенное: этому композитору была присуща глубина осмыслений жизненного процесса в любых его гранях и ипостасях и не меньшая интуиции. В опоре на выработанную им в ходе неустанных трудов абсолютную шкалу ресурсов музыкального искусства Альфреду Шнитке удалось создать поистине всеобъемлющую картину мира.

Понятие *всеобъемлющая картина мира* подразумевает не только чрезвычайно широкий диапазон затронутых тем, но 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 выступал во всеоружии мастера «глобальной» музыки. Свойственный ему «глобализм» получил в каждой из его девяти симфоний своё истолкование.

С этой точки зрения закономерно, что «поток» симфонии (начиная со Второй) пошел 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 внелично-объективные суждения «о времени и о себе».

Художественный размах и подчеркнута 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.

Мастерство его владения возможностями современного оркестра было поразительным – оно, возможно, особенно осязаемо в моменты нагнетаний огромной звуковой массы и в туттийных кульминациях, то есть в ситуациях именно глобалистских «столпотворений» и «обвалов».

Разумеется, подлинная симфония неотрывна от представлений о симфонизме, а чувство симфонизма пришло к Альфреду Шнитке с первых его инструментальных композиций и пронизывает многое у него и за пределами симфонии как таковой. Сказывается оно прежде всего в значимости принципа сквозного развития, что зачастую подкрепляется использованием приёма *attacca*.

Выстраивая подобные концепции на едином драматургически-смысловом дыхании, добиваясь непрерывно развиваемой формы-процесса, Шнитке постоянно склоняется к поэмному типу развёртывания. И это один из множества аргументов, свидетельствующих о его несомненной принад-

лежности к числу художников романтического склада – с той лишь поправкой, что речь идёт о художниках-романтиках современной генерации.

Сказанное о симфониях и симфонизме 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.

Геннадий Рождественский, который был первым исполнителем около сорока сочинений Шнитке, на вопрос о его преемственности по отношению к Шостаковичу ответил так: *«Мне кажется, что Альфред – такой же, как Шостакович, летописец времени, перевернувший следующую страницу летописи России в музыкальном искусстве».*

Позволим себе две оговорки: Альфреду Шнитке привелось вести летопись не только России, но и мира в целом, и с Шостаковичем его прежде всего роднит интенсивное излучение духовной энергии, высокое напряжение нравственно-философских исканий.

Близость к великому предшественнику, который до середины 1970-х годов был и старшим современником, обнаруживается у Шнитке сплошь и рядом, и это доказывает тот неоспоримый факт, что в творчестве Шостаковича коренился один из важных истоков стиля и образности Шнитке.

\* \* \*

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.

Причины очевидны. Именно жанр концерта позволял ему с максимальной рельефностью выразить личностное начало, в том числе и благодаря возможностям блистательного, истинно артистического его воплощения.

Напомним, немаловажным фактором при этом являлось то, что создавались опусы данного цикла в прямом контакте с такими крупными исполнительскими индивидуальностями, как Гидон Кремер, Олег Каган, Наталия Гутман, Юрий Башмет и целый ряд других выдающихся музыкантов.

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 (в этом смысле совсем не случайно появление сочинения, написанного для альта и струнных под названием «Монолог», 1989). 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-вопросаниях, звучащих в затаённой тишине. Ведущий мотив восходит к Десятой сонате Скрябина, но переосмыс-

лен: пантеистические ощущения трансформированы в чисто психологическую плоскость, однако сохранена изначальная чистота помыслов.

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 – в музыке такая атмосфера обычно вызывает к жизни жанр ноктюрна. И 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 искомое и желанное: 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. Она могла быть очень субъективной, специфичной, «узкой» по адресату (см., к примеру, Две маленькие пьесы для органа, 1981, или пьесы для виолончели соло «Звучащие буквы», 1988). Глубочайшее погружение в недра мерцающей мысли приводило подчас к полному снятию чего-

либо внешнего с попутным исключением темпа и ритма как таковых («Тихая музыка» для скрипки и виолончели, 1979).

Полнейшая сосредоточенность на запечатлении пульсирующего сознания своим следствием могла иметь резкое ограничение звуковой ткани едва ли не однострунной в его гетерофонной вариантности и к сверхвнимательному вслушиванию в каждую отдельно взятую интонацию (близкий к статической сонорике Д.Лигети «Канон памяти Игоря Стравинского» для струнного квартета, 1971).

Самоочевидная серьёзность и углублённость воспроизводимого композитором мыслительного процесса неоднократно и вполне закономерно побуждала 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 финалов 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.

Будучи по преимуществу выразителем интеллектуального сознания, композитор на базе медитативной образности моделировал исключительно сложный внутренний мир личности со свойственными ей чертами рафинированности, сгущённого психологизма, причём погружение в самые глубины мыслящего духа могло подводить к соприкосновению с полумистическими туманами «подкорки».

Значимость и значительность этой сферы (сферы «внутри») становится особенно ощутимой в сопоставлении с тем, что в мире личностных проявле-

ний находится на другом полюсе и направлено «вовне» – это область так называемой жизнедеятельности.

Подобное сопоставление нередко предстаёт как резко выраженная антитеза, на уровне которой абсолютную ценность приобретает «идеализм» мыслящего духа и полностью дезавуируется «материализм» деятельного начала. Таков максималистски романтический приговор, выносимый в чисто аксиологической плоскости.

Характерным примером столь явного двоимирия может считаться Первая виолончельная соната (1978). Здесь активнейшим образом и на новом историческом витке развивается идея, намеченная примерно за два десятилетия до этого в Первом виолончельном концерте Шостаковича (вот ещё одно свидетельство духовного родства двух композиторов).

В центре трёхчастного цикла находится *Presto* как олицетворение действительности, «дела». Подаётся это в формах бурного извержения механистического по своему складу потока энергии – «железной» (неудержимо мчащийся локомотив урбанистического бытия) и в то же время донельзя сумбурно-взбудораженной (в ней ощутим разворот яростных жизненных схваток).

Её бешеный активизм способен вызвать и такие ассоциации: «адский вихрь, смерч» (С.Савенко). Действительно, творимое здесь действие оказывается иногда на грани фантасмагории – тем более что в ходе его всплывает квази-вальсовая формула демонического характера, в которой сквозит ирония отчаяния.

*Largo* I части и особенно *Largo* финала, выступающее в качестве реакции на только что пролетевшее *Presto*, несут в себе категорическое неприятие такой энергетике и такой «деловой активности» ввиду патологической нервозности и обездуховленной самоцельности двигательного напора. С

ценностной точки зрения примечательно и соотношение длительности звучания: по хронометражу два *Largo* почти втрое превышают *Presto*.

В них раскрываются подлинно притягательные для мыслящего субъекта состояния, связанные с сосредоточенной работой ищущее-взыскующей мысли, с осознанием нелепости жизненной суеты и безумного азарта погони за призрачным успехом, с сокровенными исповедями мятущегося сердца, жаждущего света и гармонии.

Конечно же, как всегда у Шнитке, здесь много тягостно-скорбных раздумий, гнетущих настроений, мучительных переживаний, что всякий раз свидетельствовало о неблагополучии существования индивида. Но в проникновенных *lamenti* и в общей элегичности тона хорошо чувствуется целительность истинной гуманности, искреннее сочувствие к человеку и к брэнной юдоли его судьбы.

Описанная антитеза «рефлексия – энергетика» была излюбленной творческой идеей Шнитке, позволившей ему с особой наглядностью выразить поляризованность существования личности и акцентировать драматизм этого существования, причиной чему нередко было следующее: вынужденность так называемой деятельности, доводимой до лихорадочного напряжения или абсурдного автоматизма (то, что считается приметам «высоких технологий» и взрывчато-импульсивных ритмов XX века), чему противится идущее изнутри желание иного.

А это иное как раз обычно и связывалось со сферой духовно-медитативного. И тогда становится понятным столь выраженное тяготение к торможению темпа (с особым пристрастием к указанию *Largo*), что является определяющим едва ли не для всех произведений Шнитке.

В этом смысле совершенно типична структура Четвёртого квартета, в котором быстрые II и IV части оказываются в «тройном» кольце медленных I, III и V частей.

Столь же показательно заведомое преобладание медленных темпов в Первом виолончельном концерте, где единственная быстрая часть кажется особенно краткой в сравнении с остальными: 3.38 III-й против 13.44 I-й и II-й и 9.39 IV-й (хронометраж по исполнению Н.Гутман и Г.Рождественского), то есть менее четверти общего времени звучания.

\* \* \*

Выше был рассмотрен мир личности, обрисованной в музыке Альфреда Шнитке в двух ракурсах её проявлений – «внутри» и «вовне». Третья, важнейшая для представлений о ней позиция связана с «вокруг», раскрывая взаимоотношения индивида с окружающим его миром. Многосложный художественный анализ этих взаимоотношений стал одной из важнейших прерогатив творческого «я» композитора.

Частично соответствующие ситуации могли моделироваться в фактуре камерно-инструментальных композиций. Допустим, по адресу Второй скрипичной сонаты В.Холопова остроумно отмечает *«не дуэт, а дуэль скрипки и фортепиано»*.

Естественно, образ окружающего личность социума насыщается по мере нарастания числа участников (один из примеров такого нарастания – «Диалог» для виолончели и семи исполнителей). Наконец, совершенно полноценного состояния это насыщение достигает в жанре инструментального концерта.

Таким образом, мы вновь выходим на столь значимый для Альфреда Шнитке жанр. 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 сложных взаимоотношениях, противоречиях и конфликтах с окружающим миром (оркестровое *tutti*).

С точки зрения моделирования взаимодействия личности и социума «нормативным» для Шнитке образцом можно считать Альтовый концерт (1985). Одно из высших творческих достижений композитора, он является образцовым и в более общем плане – как, наверное, лучшее на сегодняшний день произведение мировой музыкальной литературы в жанре концерта для альты с оркестром. Звуковой диапазон, а с ним и спектр выразительных возможностей инструмента раздвинут здесь беспредельно (от «грудного» регистра виолончели до «скрипичных» флажолетов).

В интересующем нас сейчас отношении примечателен некий оптимальный вариант в построении диалога героя с окружающим миром – диалога противоречивого, нередко конфликтного, но воспроизводимого с позиций достаточно объективного взгляда на происходящее, с учётом «плюсов» и «минусов» обеих сторон этого диалога.

Если говорить о «плюсах» среды, то самый очевидный из них находим в финале, где высокая духовность личностного мира находит вполне адекватный отклик и «со-звучие» мира внешнего. И, напротив, *solo* считает для себя возможным конформистское подыгрывание «вожделениям» окружения (как, например, в самом конце II части).

А в ряде случаев реализация устремлений не лучшего рода ведётся совместными усилиями обеих сторон. Выше уже достаточно подробно рассматривалась «серенада» из II части – полунаркотический «оазис» чувственных наслаждений с его «барочно-цыганской» секвенцией, баналом «почвы жизни» и «невыносимой красотью» (стоит напомнить эту авторскую характеристику).

Основа же II части с её общим темпом *Allegro molto* – токката «бешеной» жизнедеятельности, в развороте которой альт и оркестр участвуют на равных. Это тот самый активизм судорожно-взбудораженных действий, который несколько выше отмечался в Виолончельной сонате.

Исходящий от подобного активизма холод деловитости (в оркестровой массе главенствуют высокие духовые) в конечном итоге оборачивается ничёмным мельтешением энергий, работой вхолостую и срывается в абсурд бесцельного бега. Не случайно на одном из витков этого коловращения возникает пародированное подобие вальсовой фактуры с её гудяще-подвывающими звучностями, обнажающими бессмысленную и фантасмагоричную подоплёку происходящего.

И всё-таки общий баланс «плюсов» и «минусов» складывается отнюдь не в пользу окружения. В активе образности, порученной оркестру, велик удельный вес разного рода «гротесков». Критические выпады автора адресованы преимущественно легко узнаваемому «советскому» официозу в его утрированно бодрой, крикливой солдафонской личине – иногда смешной, но чаще пугающей (особенно в эпизодах маршевого «нахрапа»).

И уж совсем не до смеха на кульминациях I и III частей: эти пункты концепции содержат в себе такую дозу агрессивности, что вне всяких сомнений становятся знаками самоочевидного насилия (хлещущие, отсекающие удары всеподавляющих *tutti*).

«Позитив» Альтового концерта связан прежде всего с раскрытием напряжённейшей внутренней жизни индивида, что сконцентрировано в монологах солиста. Напряжённость осязаемо зафиксирована в широком использовании аккордовой техники и полифонического двухголосия, в гиперскачках и в диссонирующем звуковедении.

Что касается монологов с точки зрения смысловой нагрузки, то их значимость определяется несомненным доминированием в драматургии произведения.

Его конструкция выстраивается так, что первое развёрнутое *solo* как обычно у Шнитке, открывает Концерт, второй монолог находится в самом центре (внутри II части), а третий (весь финал) завершает композицию, при-

чём это гигантское завершение занимает едва ли не половину всего произведения (по хронометражу исполнения Ю.Башмета, это 15.50 против 19.30 всего предыдущего материала).

Хотя дискретный, но проходящий через все части и безусловно господствующий поток трудных осмыслений, сумрачных медитаций, нескончаемых рефлексий венчается совершенно типичной для концепций композитора кодой-послесловием: после кажущегося просветления и чуть ли не умиротворения звучание постепенно гаснет, растворяясь в тишине, глухоте и невнятности. Вопросы остаются без ответа, а последняя, бесконечно тянущаяся нота олицетворяет затерянный, одинокий дух человеческий.

\* \* \*

Итак, выше с достаточной подробностью был охарактеризован «субъект» художественной концепции Альфреда Шнитке – индивид в его «самости» и в его взаимоотношениях с окружающей средой. Это позволяет перейти к рассмотрению «объекта», то есть общей системы бытия, насколько она получила отображение в творчестве композитора.

Исследуя жизненные процессы и моделируя картину мира, композитор всемерно и в самом широком спектре использовал возможности полистилистики. В содержательно-концепционном отношении основными векторами этого спектра оказались, с одной стороны, утверждение некоего идеала, своей сутью восходящего к высокой классике прошлых эпох, а с другой – демонстрация всего того негативного, что несла с собой современность.

И поскольку творчество Шнитке было прежде всего нацелено на осмысление наиболее жгучих вопросов, касающихся жизни современного мира и человека, постольку и стилевые факторы «работали», как правило, в том же направлении.

Причём сильнейший личностный акцент, отличающий его музыку, накладывал соответствующий отпечаток и на его видение мира. Отсюда особая

заострённость, а подчас даже болезненный оттенок в воплощении проблем современности.

Композитор 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.

Реализация этой идеи обычно состоит в том, что классические цитаты или квази-цитаты в ходе их развертывания подвергаются разрушительной деформации, исходное тематическое ядро оплетается всё более плотными наслоениями диссонирующих и политональных пластов – нередко в характерной для Шнитке технике разрастающегося гетерофонного суперногологолия или сверхнасыщенной имитационной микрополифонии.

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 «(He) сон в летнюю ночь» (1985). К собственно исходному немецкому заголовку «*(K)ein Sommernachtstraum*» автор иногда добавлял уточняющее «*He no Шекспиру*». То и другое может прочитываться как указание: происходящее здесь не столько иллюзия, навеянная полусказочным сюжетом далёкого прошлого, сколько и прежде всего реальность, творящаяся в наши дни.

Иллюзия прошлого – идиллический образ той самой моцартовско-шубертовской Вены, которая навсегда закрепилась в музыкальном сознании Шнитке-подростка в характере детской грёзы со всем её хрупким очарованием. Олицетворяют её прекрасно стилизованные, подчёркнуто нежные, изящные звучания второй половины XVIII века (ближе всего к Моцарту).

Это «тема», а в «вариациях» следуют непрерывные перебросы от «милой, тихой» старины к 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. Следовательно, композитор приходит к печальному выводу: движение во времени неизбежно влечёт за собой необратимые изменения в худшую сторону и, в сущности, законом этого движения является неуклонная регрессия.

\* \* \*

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 (*Rondo*), 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 (излюбленное необарокко!), звучит с несколько сомнительным шлейфом, идущим от скрипичных фантазий Сарасате, то есть образ изначально «заражён» некой бациллой.

Главное же состоит в том, что этот барочный стилевой пласт сразу же предстаёт в осязаемом 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 образа человеческого.

Происходящий процесс полного отчуждения, разрушения и поругания красоты завершается в сценке пресловутого «танго», где вивальдиевский контур трансформируется в соответствии со стандартами обывательской пошлости – «вкусно» сделанная «шикарная», вульгарно-чувственная красота ресторанной музыки (здесь возникают ассоциации с другим фильмом – «Всё на продажу» А.Вайды).

Симптоматично, что эту квинтэссенцию вульгаризма композитор в несколько ином инструментальном оформлении перенесет позже из *Concerto grosso № 1* в оперу «Жизнь с идиотом». И, как помним, ещё одну версию

«порочной» трактовки танго он предложил в кантате «История доктора Иоганна Фауста» и одноимённой опере.

Вот для чего в данном случае понадобился «авангард» с подключением того, что с некоторых пор получило название *китч* (*кич*): создавать вопиющие контрасты и благодаря абсурдистски парадоксальному совмещению несовместимого адекватно и жёстко раскрывать язвы века.

Следующий по счёту *Concerto grosso № 2* (1982) стал подтверждением подобного видения композитором современности и разработанного им метода художественного воплощения этого видения.

Аллегии незапятнанной истины возникают здесь редкими островками (преимущественно в I и III частях) в виде прорывов барочных квазицитат, синтезирующих идущее от индивидуальных стилей Корелли, Вивальди, Баха, Генделя и других представителей давней эпохи.

Однако на эти проблески тут же наплзают зловещие тени в виде всевозможных искажений и препараций исходного материала. И ликующе-праздничное (начало *Allegro I* части) или волшебнo-питтoрескное (первые такты III части) почти мгновенно превращается в свою противоположность:

- пёстрое и нервное коловращение мира, в которое втянуты и основные «персонажи» (солирующие скрипка и виолончель);
- лихорадочное возбуждение бесцельного *perpetuum mobile*, создающего видимость «невероятной» жизненной активности;
- брутально-экспансивный «нахрап», крикливо-беспардонное бульварное месиво и т.п.

Осуществляется эта «порча» посредством шумовых наслоений и загрязнений, путём введения элементов поп- и рок-музыки, «джазированного» грохота ударных, «гвалта» электрогитары и т.д. Такова, на взгляд Шнитке, скверна нынешней эпохи со свойственным ей вызовом вкусу и этосу, с её агрессией против чистоты и красоты.

*Литература*

1. Демченко А.И. Альфред Шнитке: на грани тысячелетий / Искусство на рубеже эпох. - Ростов-на-Дону, 1999.
2. Демченко А.И. Альфред Шнитке - гений из Энгельса // Практический журнал для учителя. 2013, № 7.
3. Демченко А.И. Мир личности в творчестве Альфреда Шнитке/Альфреду Шнитке посвящается. Вып.9. - М., 2013.
4. Демченко А.И. Духовная составляющая музыки А.Шнитке // Общественные науки. - 2012, № 2.
5. Демченко А.И. Альфред Шнитке: художник и эпоха. - Саратов, 2010.

*(Окончание следует)*