



УДК 130.2

**ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОЗНЫЕ АЛЛЮЗИИ В МУЗЫКАЛЬНЫХ  
ПРОРОЧЕСТВАХ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ****PHILOSOPHICAL AND RELIGIOUS ALLUSIONS  
IN ALFRED SCHNITTKE MUSIC****А.В. Кузнецова<sup>1</sup>, Л.Ф. Семеренко<sup>2</sup>  
A.V. Kuznetsov, L.F. Semerenko**

<sup>1</sup>Белгородский государственный национальный исследовательский университет,  
Россия, 308015, г. Белгород, ул. Победы, 85

<sup>2</sup>Белгородский государственный институт искусств и культуры,  
Россия, 308033, Белгород, ул. Королева, 7

<sup>1</sup>Belgorod State National Research University,  
85 PobedaSt., Belgorod, 308015, Russia

<sup>2</sup>State Institute of arts and culture,  
7 Queen St, Belgorod, 308033, Russia

E-mail: [lubov\\_semerenko@mail.ru](mailto:lubov_semerenko@mail.ru); [ludvig\\_14@mail.ru](mailto:ludvig_14@mail.ru)

*Аннотация.* В статье рассматривается связь фатальных сочинений А. Шнитке с «Апокалипсисом» Адриана Леверкюна, литературного героя романа «Доктор Фаустус» Томаса Манна, а также с одноименными Дюреровскими гравюрами.

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

*Ключевые слова:* Апокалипсис, Альфред Шнитке, Адриан Леверкюн.  
*Key words:* Apocalipsis, Alfred Shnittke, Adrian Leverciun.

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». Созданные композитором «слуховые миражи», «концепционные идеи», музыкальные пророчества, мистификации, иностилистика и квазицитирование – вся композиторская метасистема – еще долго будет удивлять, восхищать, вызывать споры и трепет у будущих поколений.

А. Шнитке исходил из того, что мир упорядочен, что духовный мир структурирован и формализован от природы, и в этом мире есть свои законы и формулы. Шопенгауэр дал исчерпывающее определение духовной сущности музыки: он говорил, что «композитор обнажает сокровенную суть мира и высказывает глубочайшую истину, пользуясь языком, неподвластным разуму, он начинает блуждать, пытаясь перевести на язык наших понятий особенности этого языка, подобно тому, как магнетическая сомнамбула рассуждает о вещах, о которых бодрствуя, она не имеет ни малейшего понятия» [3:17]. Вагнер в своем труде «Опера и драма» представляет себе всеобщую эволюцию таким образом: сначала человек является творением инстинкта; потом он приходит к рассудочным умозаключениям, старается все объяснить с помощью разума и знания; но знание, достигнув высшей степени развития, приводит к пониманию инстинкта, в котором проявляется закон мировой необходимости. Художник, таким образом, должен быть мостиком, соединяющим инстинкт с разумом: он должен преобразовать последние результаты человеческого знания и мудрости так, чтобы сделать их доступными для инстинктивного восприятия и понимания. Это Вагнер и подразумевает, говоря, что цель всякой поэзии – переложение *идеи в эмоцию*.

По сравнению, приводимому Вагнером в «Опере и драме», поэтический образ отражается в волнах музыки, и это движущееся и окрашенное отражение есть мелодия. Мелодия — бессознательное, ставшее сознательным и ясно представляемым.

Человеческий дух во всех своих проявлениях переходит от интуиции к знанию — с тем, чтобы в конце концов снова прийти к сознательной интуиции. Выражение человеческой мысли тоже совершает эту эволюцию. Инстинктивное и смутное вначале, оно становится все более и более рефлексивным и ясным; язык, орган ума, отделяется от музыки, органа чувства. Но как знание в своем апогее приходит к оправданию инстинкта, так и язык стремится опять стать музыкой [5: 105].

Творения Шнитке подтверждают, что музыка, как искусство, шире всех схем, традиций, всех художественных приемов. Его музыка имеет описательное предвосхищение в романе Т. Манна «Доктор Фаустус». Эта таинственная связь еще больше обостряет слух и чувства, ассоциации, все те ощущения, эмоциональные впечатления, которые испытывает читатель от музыкально — литературных интермедий, и которые повторяются и обостряются при слушании живой музыки.

Великий Гете в свое время сформулировал мысль о том, что, в сущности, все мы существа собирательные, желая этим сказать, что очень мало существует того, 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. А. Шнитке является наследником всего духовного комплекса идей предшествующей культуры и идейной эволюции эпох, позитивных и негативных регалий XX века. Но также важно и то, что удивительным образом его эстетические установки, творческое credo, биографические совпадения были предсказаны и сформулированы в «Докторе Фаустусе». И этому нет объяснения, кроме одного вывода Томаса Манна о том, что великая тайна музыки — тайна тождественности.

«Апокалипсис» Адриана Леверкюна, подробно и очень глубоко разобранный 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, воспрянул к безудержному 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 не связаны. Об этом говорит композитор в «Беседах» [2], на этот нюанс обращает внимание Т. Манн в описании своего героя. «Апокалипсис» Леверкюна идейно связан с одноименными Дюреровскими гравюрами, с видениями Павла и «Энеид» Вергилия, а также с кельтскими потусторонними историями и видениями времен англосаксонского и ирландского христианства, несущего так называемую исступленную, возвещающую Страшный суд и дидактически грозящую вечной карой книжностью.

Произведение Леверкюна впитало мотивы разных сфер, традиций, собрало все элементы в едином фокусе, зловеще охватило их в своем позднейшем художественном синтезе и 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 занялся над тобой, смотри,  
Он близок, он уже поднимается  
И над тобой разразится, о, житель Земли» [1:378].

Эти слова, звучащие у Леверкюна в оратории, взяты не из Иоаннова Апокалипсиса [4], 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 сочинение мрачные партии Псалтыря. Музыкальное полотно во многом напоминает поэму Данте, «когда ангелы трубят в трубы, возвещаая конец мира, Харон разгружает свой челн, мертвецы воскресают, святые молятся, демонические маски ждут знака опоясанного змеей Миноса» [1:379]. Зловеще представлены картины Страшного суда, со страниц романа звучит хор бегущего от четырех всадников «спотыкающегося, мечущегося, растоптанного копытами человечества». Ужасен крик птицы — вешуньи, доверенный «глумливо бляющему фаготу» [1:381]. В высшей степени экспрессивна так называемая «строгая fuga» на слова Иеремии, представляющая собой антифоноподобную песнь 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, от речитатива до полифонического



пения, воспаряющего от простых шумов, магического фрнтастично-негритянского барабанного боя и ударов гонга к самой высокой музыке. Нужно отметить повышенный интерес Леверкюна к блужданию по тональностям, глissандо. Страшного эффекта добивается композитор в том эпизоде, где четыре голоса Престола велят явиться Четырём Ангелам смерти, «скашивающим своими косами коня и всадника, императора, Папу и треть человечества» [1:396]. Здесь композитор использует прием глissандо 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 глissандо литавр, то ли музыкальный, то ли шумовой эффект. От этих звуков мороз продирает по коже» [1: 396].

«Апокалипсис» отказывается от оркестровых интерлюдий, в то время как хор приобретает резко выраженную «поразительную оркестровость». Вариации хорала, «эта хвалебная песнь 140 тысяч заполнивших небо избранников» [1:396] 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. Партия вавилонской блудницы, исполняемая колоратурным сопрано, своими виртуозными пассажами напоминала звуки флейты и незаметно переходила 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» [3:146]. Т. Манн также говорит о характерном для «Апокалипсиса» объединении старейшего с новейшим, причем, не произвольном объединении, а «заклученном в природе вещей, основанном на роковом коловращении мира, повторяющемся ранее с более поздним» [3:146].

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 контратенору и эстраднему контральто, стилистически был предопределен «тенором кастратоподобной высоты, с холодной петушистостью и репортерской деловитостью» [3:147], 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, глissандо 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 перебоями 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 бляение, и ржание, и вой...» [1:400]. 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 - диссонансная, 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» [1:401].

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 нами услышан.

**Список литературы**  
**References**

1. Т. Манн. Доктор Фаустус: Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом. – Т: Узбекистан, 1986. – 560 с.  
T. Mann. Doctor Faustus: the Life the German composer Adrian. told his friend. – T: Uzbekistan, 1986. – 560 p.
2. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: РИК Культура, 1994. – 304 с.  
V. Ivashkin Conversations with Alfred Schnittke. – M.: RICK Culture, 1994. – 304 p.
3. Семеренко Л.Ф. Музыкальный Апокалипсис (15 этюдов к портрету Альфреда Шнитке). – Белгород: «Отчий край», 2005. – 172 с.  
Semerenko L. F. Musical Apocalypse (15 sketches to the portrait of Alfred Schnittke). – Belgorod: "home-land", 2005. – 172 p.
4. Апокалипсис. Откровение святого Иоанна Богослова/Под ред. В.П. Бутромеева, В.В. Бутромеева. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011. – 304 с.  
Apocalypse. The revelation of Saint John the divine/edited by V. P. Butromeev, V. V. Butromeev. – M.: OLMA Media Grupp, 2011. – 304 p.
5. Кузнецова А.В. Миф и музыка в позднем немецком Романтизме (на примере тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга»). – Белгород: ИПЦ «ПОЛИТЕРРА», 2013. – 171 с.  
Kuznetsov A.V. the Myth and music of the late German Romanticism (by the example of tetralogy of Richard Wagner "Ring des Nibelungen"). – Belgorod: IPC "POLITERRA", 2013. – 171 p.