

Научная статья

УДК 130.2

doi: 10.17223/22220836/54/18

УМОЗРЕНИЕ В ЗВУКАХ: МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Вячеслав Тависович Фаритов

*Самарский государственный технический университет, Самара,
Россия, vfar@mail.ru*

Аннотация. В предлагаемой статье осуществляется исследование философских аспектов музыкального творчества Альфреда Гарриевича Шнитке на материале анализа Симфонии № 2 для хора, солистов и симфонического оркестра. Автор сосредоточивает свое внимание на феноменах трансгрессии и трансценденции в музыке А. Шнитке, рассматривая их в качестве основных философских мотивов творческого наследия композитора. В целях экспликации философских мотивов произведений А. Шнитке автор обращается к «Рождению трагедии из духа музыки» Ф. Ницше, обосновывая тезис, что основным содержанием данной работы является метафизика современной музыки. В первой части настоящего исследования осуществляется сравнительный анализ метафизики и эстетики «Рождения трагедии» Ф. Ницше и «Обратной перспективы» П.А. Флоренского. Во второй части представлен философский и культурологический анализ Симфонии № 2 А. Шнитке.

Ключевые слова: трансгрессия, трансценденция, перспективизм, музыка, Шнитке, Ницше, Флоренский

Для цитирования: Фаритов В.Т. Умозрение в звуках: метафизические аспекты музыкального творчества Альфреда Шнитке // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 204–217. doi: 10.17223/22220836/54/18

Original article

SPECULATION IN SOUNDS: METAPHYSICAL ASPECTS OF ALFRED SCHNITTKE'S MUSICAL CREATIVITY

Vyacheslav T. Faritov

Samara State Technical University, Samara, Russian Federation, vfar@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the study of the phenomena of the philosophical aspects of the musical creativity of Alfred Garrievich Schnittke based on the analysis of Symphony No. 2 for chorus, soloists and symphony orchestra. Based on the philosophical and aesthetic concepts of F. Nietzsche and P.A. Florensky, the author explicates philosophical perspectivism as the main metaphysical content of the composer's musical works. In this study, the author proceeds from the thesis that the philosophy of music is the true and main content of The Birth of Tragedy. It is metaphysics, the search for the fundamental foundations of modern music that constitutes the deepest layer of this work, while the doctrine of antiquity is in many ways an epiphenomenon, a product of retrospective interpretation.

Comparative analysis of “The Birth of Tragedy from the Spirit of Music” by F. Nietzsche and “Reverse Perspective” by P.A. Florensky showed that for Florensky these or those ways of interpreting the world have an objective and metaphysical difference. Depending on the degree of proximity or remoteness in relation to religious and metaphysical truth, existential

perspectives receive hierarchical differences. On this basis, Florensky can argue that the violation of perspective in painting has a positive significance: in this case, we are not talking about the absolute truth of the existence of the world, but only about a certain construction, transcription, orthography of the world. Moreover, this construction (European perspective painting) is a product of the decomposition of the religious stability of the worldview, the result of moving away from the truth. Therefore, the transgression of this construction opens the way to approach the truth. Violations of the canons of European painting reveal their “aesthetic fruitfulness”, transgression in this case turns out to be a constructive element of the aesthetic system of icon painting.

Based on the application of the conceptual provisions of the aesthetics of F. Nietzsche and P.A. Florensky to the analysis of Schnittke's musical creativity, the article concludes that in the Second Symphony of the composer, the spontaneous, pre-individual, transgressive beginning, thus, gains only a temporary victory in the temporal dimension of being. In eternity there is an elevation of the individual to the super-individual. The Greek tragedy did not reach this level. She stopped at the moment of dissolution of individuality in a collective, generic beginning. In Schnittke's music, art reaches the level of true speculation – speculation in sounds. The thesis is substantiated that Schnittke's works provide rich material for the explication of the relationship between transgression and transcendence in the field of musical creativity.

Keywords: Transgression, transcendence, perspectivism, music, Schnittke, Nietzsche, Florensky

For citation: Faritov, V.T. (2024) Speculation in sounds: metaphysical aspects of Alfred Schnittke's musical creativity. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 204–217. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/18

«Рождение трагедии из духа музыки» многими было воспринято как исследование по античной культуре, написанное молодым базельским профессором классической филологии. Однако в этой же книге многие страницы посвящены философии музыки, в первую очередь, современной (для Ницше) музыке Вагнера. Можно, конечно, утверждать, что Ницше использовал музыку Вагнера лишь в качестве символа для выражения своего понимания античной культуры. Но возможно и противоположное утверждение: античность выступает здесь лишь в качестве средства, концептуального горизонта (самим Ницше сконституированного) для интерпретации вагнеровской оперы. Так или иначе, но музыка Вагнера была для Ницше реальным опытом, который он переживал и осмысливал в духе шопенгауэровской метафизики. Античной музыки Ницше никогда не слышал. Дух музыки, породивший греческую трагедию, во многом представляет собой теоретический и метафизический конструкт. Это фундамент, который Ницше ретроспективно возводит в основание греческой культуры с тем, чтобы затем получить возможность провести параллель между античностью и Вагнером. Впоследствии Ницше осознает, что Вагнер представляет собой сугубо европейское явление. Тем не менее именно рассуждения о греческой культуре будут восприняты многими последователями, исследователями и критиками Ницше в первую очередь [1]. Метафизика музыки вызвала меньший интерес.

Итак, в настоящем исследовании мы будем исходить из тезиса, что подлинным и основным содержанием «Рождения трагедии» выступает философия музыки. Именно метафизика, поиск фундаментальных оснований *современной* музыки составляют глубинный пласт этого сочинения, в то время как учение об античности во многом представляет собой эпифеномен, продукт ретроспективного истолкования.

1. Умозрение в красках и умозрение в звуках: проблема перспективизма

Прежде чем перейти непосредственно к метафизическому анализу современной музыки, мы обратимся к проблеме философских оснований другого вида искусства – живописи. А именно: мы попробуем провести параллель между «Рождением трагедии» Ф. Ницше и «Обратной перспективой» П.А. Флоренского. При всем различии материала и кажущемся контрасте идейного содержания эти произведения обнаруживают немало общих характеристик. Подобно тому, как Ницше выражает неудовлетворенность современной музыкой, Флоренский выступает с критикой современной реалистической живописи. Оба мыслителя вскрывают антихудожественные тенденции в искусстве последних столетий. Так, Ницше обнаруживает в репрезентативном стиле оперы «страсть к полумузыкальной выразительности (*eine halbmusikalische Sprechart*)», которую он объясняет «как некоторую попутно действующую, скрытую в сущности речитатива, *внехудожественную тенденцию (einer außerkünstlerischen Tendenz)*» [2. С. 110; 3. С. 88]. Исток подобной тенденции Ницше усматривает в разложении подлинно эстетического мирозерцания, в торжестве «сократического», сугубо рационалистического, оторванного от глубинных метафизических основ начала. Аналогичным образом Флоренский видит смысл культа правдоподобия современной живописи в разложении религиозной и метафизической составляющей искусства: «Напротив, когда разлагается религиозная устойчивость мировоззрения, и священная метафизика *общего* народного сознания разъедается индивидуальным усмотрением *отдельного* лица с его *отдельной* точкою зрения, и притом с отдельною точкою зрения в этот именно данный момент, – тогда появляется и характерная для отъединенного сознания перспективность; но притом – все же сперва не в искусстве чистом, которое по самому существу своему всегда более или менее метафизично, а в искусстве прикладном, как момент декоративности, имеющий своим заданием *не истинность бытия, а правдоподобие казания*» [4. С. 253–254].

Подобно тому, как Ницше находит наиболее яркие проявления сократической культуры в музыкальной драме, Флоренский в театральной живописи видит наиболее отчетливое свидетельство утраты искусством своего смысла: «Ведь живопись имеет задачу не дублировать действительность, а дать наиболее глубокое постижение ее архитектоники, ее материала, ее смысла; и постижение этого смысла, этого материала действительности, архитектоники ее – созерцающему глазу художника дается в живом соприкосновении с реальностью, вживанием и вчувствованием в реальность. Между тем театральная декорация хочет, насколько возможно, заменить действительность – ее видимостью: эстетичность этой видимости есть внутренняя связность ее элементов, но вовсе не символическое знаменование первообраза чрез образ, воплощенный средствами художественной техники. Декорация есть *обман*, хотя бы и красивый, чистая же живопись есть, или, по крайней мере, хочет быть, прежде всего *правдою* жизни, жизнь не подменяющею, но лишь символически знаменующею в ее глубочайшей реальности. Декорация есть ширма, заставляющая свет бытия, а чистая живопись есть открытое настежь окно в реальность» [4. С. 254–255].

Обратим внимание на еще одну значимую параллель. Чтобы раскрыть истоки этой антиэстетической тенденции в современном искусстве, Ницше выходит за пределы современности и обращается к древним временам, к античной культуре. Именно там находит он событие, позволяющее понять смысл разложения европейского искусства. Это учение Сократа, это трагедия Еврипида. Аналогичным образом Флоренский устанавливает связь между торжеством реализма в живописи и учениями греческих философов рационалистов: «Для рационалистического ума Анаксагора и Демокрита – изобразительного искусства как символа реальности не могло быть, да и не требовалось: как для всякого „передвижничества“ мысли – если позволить себе из этого мелкого явления русской жизни сделать историческую категорию, – им требовалась не правда жизни, дающая постижение, а внешнее подобие, прагматически полезное для ближайших жизненных действий, – не творческие основы жизни, а имитация жизненной поверхности» [4. С. 255]. У Ницше греческий театр сопоставляется с современной оперой, у Флоренского – проводится параллель между декорациями античного театра и живописью передвижников. И там и там символ заменяется правдоподобием – как в живописи, так и в музыке. Следует, конечно, поставить вопрос о направленности подобной интерпретации: истолковывается ли современность через аналогию с прошлым или же скорее, наоборот, прошлое толкуется через современность. Ответить на этот вопрос однозначно нельзя. И у Ницше, и у Флоренского наблюдается постоянная инверсия временных и исторических перспектив, когда сквозь настоящее просвечивает прошлое, а в прошлом проступают черты настоящего. Прошлое и настоящее переходят друг в друга, находятся в постоянном трансгрессивном движении, не позволяющем зафиксировать тот или иной ракурс рассмотрения. Следует помнить, что «Рождение трагедии» и «Обратная перспектива» – не исследования по истории искусства, но метафизические трактаты. Тот, кто попытается найти здесь сугубо историческое рассмотрение вопроса, будет сбит с толку этим философским движением мысли, постоянно смещающим временные перспективы.

По сути, эстетика представляет собой метафизику искусства: установку на раскрытие бытия, метафизической первоосновы мира в сфере художественного творчества. Именно в вопросах эстетики и метафизики Ницше и Флоренский обнаруживают точки пересечения своих воззрений. На первый взгляд это может показаться парадоксальным: автор «Антихриста» и автор «Столпа и утверждения истины» высказывают близкие по духу утверждения в сфере эстетики и метафизики. Тем не менее это так. Философствование Ницше и Флоренского разворачивается в ситуации кризиса европейской метафизики и культуры. Для обоих мыслителей этот кризис становится центральным и отправным пунктом формирования их философских учений. Оба отмечают упадок и разложение современного искусства, как и культуры в целом. Оба обращаются к древним временам, находя в историческом прошлом аналогию современным событиям. Оба истолковывают прошлое через настоящее, а настоящее через прошлое.

Основным пунктом пересечения метафизических учений Ницше и Флоренского выступает перспективизм. В своих предыдущих работах мы подробно обосновали положение, что онтология Ницше представляет собой

философский перспективизм [5, 6]. В рассматриваемой нами работе Флоренского через критику перспективы европейской живописи утверждается философский перспективизм. Флоренский осуществляет онтологическую деструкцию представлений о пространственной перспективе в европейской культуре. Перспектива на художественных полотнах не сводится к одному лишь принципу построения пространства в живописи. Это не просто художественный прием. В основе живописной перспективы лежит определенная онтология, определенный способ истолкования бытия мира, способ, получивший свое наиболее полное и хрестоматийное выражение и обоснование в философии Канта. Заслуга отца Павла Флоренского состоит в том, что он показал, что эта онтология не является выражением бытия как такового, бытия самого по себе, бытия в его истине и сущности. Это лишь одна из возможных онтологий, одна из возможных перспектив бытия мира, отождествление которой с бытием вообще представляет собой необоснованное притязание европейской метафизики, притязание, которое должно быть подвергнуто философскому разоблачению. Таким образом, Флоренский раскрыл перспективный характер европейской перспективы (будь то в живописи или в онтологии). Приведем выдержку из текста: «В самом ли деле перспектива, как на то притязают ее сторонники, выражает природу вещей и потому должна всегда и везде быть рассматриваема как безусловная предпосылка художественной правдивости? или же это есть только схема, и притом одна из возможных схем изобразительности, соответствующая не мировосприятию в целом, а лишь одному из возможных истолкований мира, связанному с вполне определенным жизненным чувством и жизнепониманием? Или еще: есть ли перспектива, перспективный образ мира, перспективное истолкование мира, – естественный, из существа его вытекающий образ, истинное слово мира, или же это – только особая орфография, одна из многих конструкций, характерная для создавших ее, свойственная веку и жизнепониманию придумавших ее и выражающая собственный их стиль – но вовсе не исключаящая иных орфографий, иных систем транскрипций, соответствующих жизнепониманию и стилю иных веков? и притом, может быть, транскрипций более связанных с существом дела, – во всяком случае так, что нарушение этой, перспективной, хотя бы столь же мало мешает художественной истине изображений, как грамматические ошибки в письме святого человека – жизненной правде излагаемого им опыта?» [4. С. 252].

Еще раз подчеркнем: разоблачая перспективное истолкование мира в европейской живописи (философии, культуре в целом), Флоренский тем самым утверждает перспективизм на метафизическом уровне. Есть только один способ лишить европейский перспективный образ мира притязания на абсолютный онтологический статус: показать, что это только конструкция, только орфография, причем одна из многих возможных конструкций и орфографий. Разоблачение, деонтологизация одной перспективы предполагает утверждение о возможности иных перспектив, «иных систем транскрипций, соответствующих жизнепониманию и стилю иных веков».

Детальный анализ феномена перспективы в западной живописи представлен у О. Шпенглера, согласно которому перспектива, бесконечное пространство выступает в качестве прасимвола фаустовской культуры. Только европейской живописи известна перспектива: «В картине появляется гори-

зонт, как великий символ вечного, безграничного мирового пространства, которое заключает в себе отдельные видимые предметы как случайности. Необходимость его наличия в ландшафтной живописи рисуется нашему чувству настолько само собой понятной, что даже не возникал существенный вопрос о тех случаях, в которых он вообще отсутствует, и что означает это его отсутствие. Мы не находим, однако, даже намек на горизонт в египетском рельефе, ни в византийской мозаике, ни на изображениях античных ваз и фресок, ни в эллинистических фресках с их пространственностью переднего плана. Понятие о заднем плане, таким образом, вообще не применимо ко всем этим искусствам» [7. С. 351–352]. У Флоренского мы можем найти аналогичные утверждения: «Перспективные соотношения, если бы они и были подмечены, не могли быть допущены в самозамкнутый круг канонов египетского искусства» [4. С. 252].

Мы не упускаем из поля зрения то обстоятельство, что в трактовке феномена перспективы западной живописи в учениях Шпенглера и Флоренского имеют место не только сходства, но и различия. Однако для целей нашего исследования наибольшее значение имеют именно точки совпадения. Для Шпенглера, как и для Флоренского, перспектива европейской живописи не раскрывает истину бытия мира как такового, но является формой выражения только одной культуры.

Философский перспективизм был разработан Ницше во многом исходя из тех же мотивов, которыми руководствовались Флоренский и впоследствии Шпенглер. Ницше разоблачает лежащее в основе западной культуры понимание бытия мира в качестве только истолкования. Тем самым утверждается возможность иных истолкований, иных перспектив. «Мы не в состоянии взглянуть из своего угла: безнадежным любопытством остается желание узнать, какие еще *могли бы* быть иные интеллекты и перспективы: например, способны ли какие-нибудь существа воспринимать время вспять или попеременно вперед и вспять (чем было бы дано иное направление жизни и иное понятие причины и следствия). Но я думаю, мы сегодня не так уж далеки от жалкого нахальства распорядиться из собственного угла и утверждать, что только из этого угла и *позволительно* иметь перспективы. Скорее всего, мир еще раз стал для нас „бесконечным“, поскольку мы не в силах отменить возможность того, что он *заключает в себе бесконечные интерпретации*» [8. С. 572–573]. Впрочем, у нас уже есть опыт смещения и перемещения перспектив. Этот опыт – искусство, в частности, живопись. В творениях художников Ницше видит не только стремление к гипостазированию одной перспективы, одного способа истолкования мира. Здесь представлен и опыт перспективной реорганизации мира, опыт, раскрывающий возможность иных перспектив в самой жизни: «Удаляться от вещей на такое расстояние, когда многого в них уже не видно и многое должно быть к ним привидено (*hinzusehen*), *чтобы можно было еще их видеть*, – или рассматривать вещи под углом и как бы в срезе, – или устанавливать их так, чтобы они частично загоразживали друг друга и смотрелись только в перспективе, – или глядеть на них сквозь окрашенное стекло либо при сумеречном освещении, – или покрывать их полупрозрачной поверхностью и пленкой – всему этому следует нам учиться у художников, а в остальном быть мудрее их. Ибо эта утонченная сила обыкновенно прекращается у них там, где прекращается искусство и

начинается жизнь; *мы же* хотим быть поэтами нашей жизни, и прежде всего в самом мелком и обыденном!» [8. С. 494].

Перспективизм Ницше имеет и существенные отличия от перспективизма Флоренского. Для Ницше не существует объективного иерархического и ценностного различия между перспективами бытия. Все перспективы суть формы воли к власти. Есть, конечно, восходящая и нисходящая воля к власти, жизнь здоровая и вырождающаяся. Однако это разграничение утрачивает свой абсолютный характер, если учесть что одна и та же перспектива в различные моменты своего становления представляет то восходящую, то нисходящую линию воли к власти. Нет вечных перспектив – так же, как для Шпенглера нет вечных культур. Все находится в становлении, все рождается и умирает.

Напротив, для Флоренского те или иные способы истолкования мира имеют объективное и метафизическое различие. В зависимости от степени приближенности или удаленности по отношению к религиозной и метафизической истине бытийные перспективы получают различия иерархического порядка. На этом основании Флоренский может утверждать, что нарушение перспективы в живописи имеет позитивную значимость: в данном случае речь идет не об абсолютной истине бытия мира, но только об определенной конструкции, транскрипции, орфографии мира. Причем эта конструкция (европейская перспективная живопись) представляет собой продукт разложения религиозной устойчивости мировоззрения, результат удаления от истины. Поэтому трансгрессия данной конструкции открывает путь приближения к истине. Нарушения канонов европейской живописи обнаруживают свою «эстетическую плодотворность», трансгрессия в данном случае оказывается конструктивным элементом эстетической системы иконописи: «Мы не будем говорить о других, второстепенных, приемах иконописи, которыми она подчеркивает свою неподсудность законам линейной перспективы и сознательность своих перспективонарушений. Упомянем лишь об описи, обводящей рисунок и потому чрезвычайно подчеркивающей его особенности, – об оживках, движках и отметинах, а также пробелах, выявляющих выпуклости и потому акцентирующих все неровности, которым не следовало бы быть видными, и т.д. Можно думать, сказанного достаточно, чтобы напомнить всем, приглядывавшимся к иконам, уже имеющийся запас впечатлений о неслучайности отступлений от правил перспективы и, мало того, об эстетической плодотворности таких нарушений» [4. С. 251]. Подчеркиваемый Флоренским «сознательный характер перспективонарушений» указывает на трансгрессивный характер иконописной эстетики. Но это такая трансгрессия, которая ведет к трансценденции. Одновременно многочисленные «отступления от правил перспективы» в иконах раскрывают границы и ограниченность перспективной европейской живописи, что позволяет Флоренскому сделать следующий вывод: «Перспективное изображение мира есть один из бесчисленных возможных способов установки означенного соответствия, и притом способ крайне узкий, крайне ущемленный, стесненный множеством добавочных условий, которыми определяется его возможность и границы его применимости» [4. С. 260].

Если, таким образом, трансгрессия составляет значимый компонент иконописного канона, то основным содержанием иконы выступает трансценден-

ция – обстоятельство, позволившее Евгению Трубецкому определить смысл древнерусской религиозной живописи как «умозрение в красках».

Теперь в соответствии с целями и задачами настоящего исследования мы перейдем непосредственно к анализу философского перспективизма в современной музыке.

2. Аполлоническое и дионисийское начало в современной музыке: Вторая симфония А. Шнитке

В качестве предмета философского анализа рассмотрим «Симфонию № 2 для солистов, камерного хора и симфонического оркестра» (1980). Альфред Шнитке заслужил титул «художника-философа». Для целей нашего исследования особенно важно, что произведения Шнитке дают богатый материал для экспликации взаимоотношения трансгрессии и трансценденции в сфере музыкального творчества [9].

Вторая симфония необычна уже в жанровом отношении. Это не просто симфония – но симфония-месса: «В основу Второй симфонии положены подлинники литургические мелодии, заимствованные из Градуала – канонического свода григорианских хоралов. В симфонии они расположены согласно структуре католической мессы: 1. Kyrie, 2. Gloria, 3–4. Credo, 5. Sanctus. Benedictus, 6. Agnus Dei. Грандиозный шестичастный цикл складывается как жанровый диалог мессы и симфонии» [10]. Части мессы исполняются хором и солистами, в большинстве случаев без инструментального сопровождения. Вокальные эпизоды чередуются с собственно симфоническими, исполняемыми оркестром. В основе такого чередования – характерный для Шнитке прием полистилистики, сочетания в одном произведении различных жанров, стилей и направлений. Данный прием основан на достаточно сложной игре тождеств и различий. С одной стороны, части симфонии воспроизводят, повторяют и отражают мелодии мессы. С другой стороны, симфонический материал не является простым перепевом вокальных частей средствами оркестра. Хоральные мотивы здесь варьируются, разрабатываются в ином жанровом и смысловом ключе. Перед нами, таким образом, предстает тождество в различии и различие в тождестве: «В сходном выявляются противоположности, различное же приходит к тождеству» [11].

Это соединение разнородного материала имеет глубокие смысловые коннотации. Не нужно быть музыковедом, чтобы прочувствовать, с одной стороны, резкий контраст, диссонансность в чередовании вокальных и оркестровых частей, а с другой стороны, уловить в этом соединении несоединимого внутреннее единство. Причем это единство не устраняет различия, но, скорее, подчеркивает его и само подчеркивается им. Все это слушатель непосредственно воспринимает на слух – настолько мастерски композитор использует средства музыкальной выразительности.

Григорианский хорал – это, во-первых, музыкальный жанр средневековой Европы. Во-вторых, это литургическое пение. Посредством включения этого материала в симфонию достигается эффект двойного расширения музыкально-смыслового содержания. В симфонических частях достаточно много подчеркнута авангардных и поставангардных элементов, что позволяет идентифицировать симфонию как произведение именно конца XX столетия, т.е. максимально соответствующее тенденциям современного искусства. Од-

нако сквозь этот пласт не менее отчетливо проступает дух прошлых столетий, культура европейского Средневековья, воплощенная в католических песнопениях. Происходит трансгрессия временных и культурно-исторических горизонтов. Сквозь современность просвечивает глубокое прошлое: симфонические части, как мы уже отмечали, не только противопоставляются вокальным, но и содержат в себе хорошо узнаваемые мотивы григорианских песнопений [12]. Это прошлое, отраженное и преобразованное, искаженное в зеркале современности. Средствами полистилистики композитор показывает, что прошлое продолжает жить в настоящем. Сам Шнитке так описывает этот эффект с помощью метафоры леса-времени: «И вот постепенно во мне окрепло ощущение, что все эти бесчисленные миры других времен продолжают жить. Как бы от каждой точки – целый мир. И в реальности, которая представляется линией (в то время как она линией не является, а существует во многих измерениях), в реальности все это и в самом деле выстраивается в гладкую, хотя и изменчивую линию. Но в действительности это не линия. Это бесчисленное количество выхваченных из разных пространств точек. И вот возникает такое ощущение бесконечного леса времени, где каждая линия времени – другая, каждое дерево – растет по-своему. И все, что в прошлом возникло, возникло на разных деревьях, но относилось к деревьям, которые живут и сейчас. Другое дело, что в нашей сегодняшней реальности мы забыли о них. Потом опять вспомнили. А они-то продолжают жить, эти деревья» [13. С. 44].

Но это только один эффект, достигаемый соединением разнородного материала в рамках произведения. Григорианский хорал – не просто музыкальный жанр прошлых столетий. В качестве канонического пения он отсылает уже не только и не столько к культурно-историческому прошлому, но – к вечности. Это воплощенная в музыке трансценденция. Композитор не просто включил в текст симфонии элементы католической мессы. Скорее наоборот: симфония включена в мессу. Именно месса выступает здесь структурообразующим каркасом: последовательность частей католического богослужения полностью соблюдена. В этот заданный текст включаются оркестровые эпизоды, части симфонии. Таким образом, достигается выход из настоящего в вечность трансцендентного.

В истории музыки мы без труда можем найти прецедент сочетания жанров католической мессы и неканонической музыки. Это Месса си минор Баха. Здесь также все части мессы даны в строгой последовательности, хор и солисты исполняют латинский текст богослужения. Однако у Баха отсутствует контраст между вокальными и инструментальными компонентами. Кроме того, в баховской Мессе не воспроизводятся мелодии григорианского хорала. Все вокальные партии написаны в хорошо узнаваемом баховском стиле, это музыка барокко, а не Средних веков. У Баха – всепроникающая гармония, у Шнитке – борьба и внутренний раскол. У Баха – единство стиля, у Шнитке – соединение гетерогенного материала в полистилистике.

Оркестровые части Второй симфонии выстраиваются по характерному для большинства произведений композитора принципу: тема – трансгрессия темы. Трансгрессия в данном случае выступает в качестве особого, специфического способа разработки темы. Тема здесь не столько варьируется, сколько подвергается деструкции: пародируется, остраивается, хаотизируется, раз-

рушается. Наиболее характерна в этом отношении Пятая часть симфонии. Сначала идет вокальная часть. Организована она по следующему принципу: два солирующих голоса поют Sanctus, затем это же песнопение исполняется хором. Соло, а затем хор поют: «Pleni sunt caeli et terra gloria tua». Солисты поют Osanna, хор повторяет. К концу части происходит инверсия последовательности: Benedictus сначала исполняется хором, а затем уже солисты пропевают: «Benedictus, qui venit in nomine Domini». Сразу после этого звучит соло гобоя: «Мелодия гобоя д'амур содержит и лирическую сексту, и ламентозные секунды, и излюбленное Шнитке обыгрывание разных терций лада и в целом близка теме Lacrimosa из его же Реквиема» [11]. Соло гобоя продолжает вокальное Benedictus, непосредственно с ним сопрягаясь. Здесь тот же мотив просветленной скорби, но представленный уже исключительно музыкальными средствами, без словесного текста. Так вокальная партия переходит в оркестровую часть. После экспозиции начинается разработка. Тему гобоя подхватывают струнные. Это один из наиболее характерных для Шнитке приемов: соло (например, виолончели или альты в Виолончельном и Альтовом концерте, соответственно) дублируется группой струнных. Здесь, по сути, повторен принцип организации вокальной части: солирующие голоса подхватываются хором. Струнные соответствуют хору. Однако смысл соотношения соло–хор в оркестровой части существенно отличается от вокальной. В песнопении утверждается принцип соборности: это единство во множестве и множество в единстве. Сольные и хоровые эпизоды даны в гармоничном сочетании, между ними нет ни контрастов, ни противоречий. Это гармония горнего, трансцендентного мира. В оркестровой части эта гармония утрачивается. Уже сам факт дублирования солирующего голоса струнными имеет деструктивный смысл: индивидуальность растворяется во множественности. Мелодия вроде бы та и одновременно уже не та. В исполнении струнных уже не заметно просветляющей скорби, на первый план выходят оттенки тревоги, страха. Подключающиеся медные духовые усиливают эту атмосферу тревожности. Музыка то затихает, совсем перестает быть слышимой, то исполняется максимально громко. После очередного затишья начинают звучать колокола. Это еще один способ – наряду с вокальными песнопениями – включить в симфонию элементы церковной музыки. Кажется, что после мрачных и напряженных переживаний в исполнении струнных и духовых появляется надежда на утешение и примирение. Однако это еще не конец. На фоне колоколов звучит медитативная мелодия виброфона в сопровождении вновь тревожной мелодии струнных. Одновременное звучание разноплановых мелодических линий – также характерный прием Шнитке. Колокола исчезают, струнные и духовые вновь начинают вести свою партию, но провести ее до конца им не удастся: в момент кульминации тема начинает сбиваться (как будто музыканты стали заметно фальшивить), а затем происходит полное разрушение темы. Вместо стройной мелодии мы слышим «раздор и хаос», о котором писал Е.Н. Трубецкой, анализируя смысл иконы: «В иконописи мы находим изображение грядущего храмового или *соборного* человечества. Такое изображение должно быть поневоле символическим, а не реальным по той простой причине, что в действительности соборность еще не осуществлена: мы видим только несовершенные ее зачатки на земле. В действительности в человечестве царствует раздор и хаос: оно не является

единым храмом Божиим; чтобы ввести его во храм и осуществить в нем подлинную соборность, нужен „пост и труд и теснота и всякие скорби“» [14. С. 208]. У Шнитке представлено то же соотношение грядущего соборного человечества и царствующего в действительности раздора и хаоса.

Трансгрессия музыкального материала достигла своего максимума. Оркестр на время замолкает. И вновь начинает звучать тема гобоя. Она как будто возрождается из мрака и хаоса, выходит на свет из бездны отчаяния и утверждается наперекор всему. На непродолжительное время струнные снова исполняют хаотические, диссонансные мотивы, но они звучат уже приглушенно и быстро исчезают. Соло гобоя звучит еще раз, завершая Пятую часть симфонии.

Исследователи-музыковеды часто указывают на драматический характер симфоний Шнитке: «Как и Достоевский, Шнитке склонен к „большой форме“, населенной множеством „персонажей“, рождающейся в сложном переплетении и взаимодействии драматургических линий. Для Достоевского такой формой был роман, для Шнитке – концерт и симфония. На просторе крупных инструментальных композиций Шнитке чувствует себя всего естественнее, и хотя он работает практически во всех музыкальных жанрах, центральными в его творчестве, несомненно, являются масштабные циклические произведения» [10]. Драматизм симфоний Шнитке позволяет провести некоторые аналогии с греческой трагедией, а точнее, с музыкальной драмой Вагнера в интерпретации Ницше. Как мы уже отмечали в начале настоящего исследования, Ницше увидел греческую трагедию сквозь призму эстетики Шопенгауэра и Вагнера. Это означает, что подлинным предметом «Рождения трагедии» является не античный театр, но музыка. Причем речь идет о современной музыке. Музыкант в Ницше победил филолога. Вагнерианец восторжествовал над эллинистом. По этой причине профессор Ричль как настоящий филолог не воспринял книгу своего ученика.

Аналогия с учением Ницше об аполлоническом и дионисийском особенно уместна в отношении Второй симфонии Шнитке с ее чередованием вокальных (в том числе хоровых) и оркестровых частей. Сразу отметим: Шнитке не был ницшеанцем. Но это обстоятельство не имеет в данном случае никакого значения, поскольку сам Ницше никогда не был ницшеанцем.

Напомним, как соотносятся аполлоническое и дионисийское в музыке: «Аполлоническими являются судьбы и характеры отдельных фигур, их речи и действия, их конфликты и конкуренция. Звучащая же подоснова – это дионисийское. В нем, правда, тоже есть свои различия – вагнеровская техника лейтмотива внятно подчеркивает их, но все различия то и дело погружаются в звучащее море. Дионисийский гул музыки отменяет маски характеров в пользу симпатического чувства всеобщего и единого» [15. С. 114]. Попробуем применить эту концепцию к симфонии Шнитке. С одной стороны, симфония не является музыкальной драмой в прямом смысле этого слова. Характеры и их судьбы не даны здесь непосредственным образом, как в опере. Однако, с другой стороны, присущий симфониям Шнитке драматизм предполагает вычленение этих характеров в самой музыкальной ткани произведения. В симфониях, а также в концертах Шнитке этот момент прослеживается особенно четко. Солирующий голос (виолончель, альт или, как в Пятой части Второй симфонии, гобой) воплощает индивидуальное, личностное начало.

Это – герой со своими чертами характера, со своей судьбой. Герой находится в ситуации конфликта с внешними силами, со средой: солирующему голосу противостоят партии струнных, духовых, ударных. Это – коллективное, родовое начало. На этом противостоянии основан конфликт в симфониях Шнитке. Индивидуальное начало пытается утвердиться, пробиться сквозь мрак коллективной неразличенности к свету личностного бытия. Коллективное, стихийное начало стремится поглотить, растворить в себе индивидуальное, вернуть его в лоно праосновы: «Как при всяком диссонансе, на сцене возникает напряжение, герои отдельными голосами выделяются из хора, затевают свою диссонантную игру, чтобы затем снова исчезнуть в унисоне хора. Диссонантный индивид не может продержаться долго, и когда он гибнет, он возвращается в лоно музыки, хор снова принимает его в себя. Персонажи с их поступками поднимаются из музыки, как острова посреди моря. Хор и его музыка остаются вездесущим» [15. С. 64].

В большинстве произведений Шнитке индивидуальное начало растворяется. В этом проявляется присущий музыке композитора трагизм. Можно выделить два основных варианта гибели индивидуальности в сочинениях Шнитке. Либо солирующий голос оказывается не в силах перебороть натиск трансгрессии и исчезает в дионисийском потоке музыки, либо он уходит в трансцендентное измерение, где растворяется в вечности. Первый вариант представлен, например, в *Concerto grosso № 2*, где в каждой части барочная тема после экспозиции неизбежно исчезает в дионисийском хаосе оркестра. Пример второго варианта мы находим в финале Первого виолончельного концерта, где тема виолончели посредством повышения регистра уходит в бесконечность, так что под конец уже совсем перестает быть слышимой.

В рассматриваемой нами Второй симфонии представлены оба эти варианта. Возьмем в качестве примера эпизод из Четвертой части: «Солирующие скрипка и контрабасы заводят вариации на мотив креста. К шествию на Голгофу присоединяются постепенно остальные инструменты, и лишь после *tutti*, после кульминации хор наконец произносит *Crucifixus*» [11]. В этом кульминационном разделе в оркестровой части представлено последовательно нарастающее заглушение солирующей партии, ее растворение в бушующем море дионисийского хаоса. Тема исчезает. Однако сразу после этого звучит возвышенный хор *Crucifixus* (который с другими интонациями уже звучал в конце Третьей части). После этого солисты и хор допевают оставшиеся части *Credo* (Символа веры). Действие, таким образом, переносится в измерение вечности. На фоне вокального раздела предшествующая драма гибели солирующей партии кажется далеким сновидением.

Стихийное, доиндивидуальное, трансгрессивное начало одерживает, таким образом, лишь временную победу во временном измерении бытия. В вечности происходит возвышение индивидуального до сверхиндивидуального. Греческая трагедия не дошла до этого уровня. Она остановилась на моменте растворения индивидуальности в коллективном, родовом начале. В музыке Шнитке искусство достигает уровня подлинного умозрения – умозрения в звуках.

Список источников

1. Лосев А. Ф. Фр. Ницше // Ницше: Pro et Contra / ред. Ю.В. Синеокая. СПб. : РХГИ, 2001. С. 960–971.

2. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1/1: Рождение трагедии. Из наследия 1869–1873 годов. М. : Культурная революция, 2012. 416 с.
3. Nietzsche F. *Gesammelte Werke*. Köln : Anaconda Verlag GmbH, 2012. S. 88.
4. Флоренский П.А. Обратная перспектива // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.* / общ. ред. Н.К. Гаврюшина. М. : Прогресс, 1993. С. 247–265.
5. Фаритов В.Т. Онтология трансгрессии: Г.В.Ф. Гегель и Ф. Ницше у истоков новой философской парадигмы. СПб. : Алетейя, 2017. 442 с.
6. Фаритов В.Т. Перспективизм Ницше, философская теория дискурса и трансгрессия // *Философия и культура*. 2015. № 7. С. 962–968. doi: 10.7256/1999-2793.2015.7.14895
7. Шпенглер О. Закат Европы. Минск : Харвест ; Москва : АСТ, 2000. С. 351–352.
8. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 3: Утренняя заря. Мессинские идиллии. Веселая наука. М. : Культурная революция, 2014. 640 с.
9. Фаритов В.Т. Философские аспекты музыкальных произведений А. Шнитке (музыка и философия) // *Культура и искусство*. 2017. № 3. С. 292–303. doi: 10.7256/2454-0625.2017.3.19417
10. Савенко С. Все симфонии Альфреда Шнитке // Аннотация к концерту в Большом зале консерватории от 27 февраля 1989 года. URL: http://newmuz.narod.ru/st/Shnit_Sav02.html
11. Пантелеев Г. Пять симфоний Альфреда Шнитке // *Советская музыка*. 1990. № 10. URL: http://newmuz.narod.ru/st/Shnit_Pan01.html
12. Чigareва Е. Альфред Шнитке: на пересечении прошлого и будущего // *Музыкант-классик*. 2014. № 11–12. С. 28–31.
13. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М. : Классика XXI века, 2003. 320 с.
14. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.* / общ. ред. Н.К. Гаврюшина. М. : Прогресс, 1993. С. 195–220.
15. Сафрански Р. Ницше: биография его мысли. М. : Дело, 2016. 456 с.

References

1. Losev, A.F. (2001) Fr. Nitsche [Fr. Nietzsche]. In: Sineokaya, Yu.V. (ed.) *Nitsche: Pro et Contra* [Nietzsche: Pro et Contra]. St. Petersburg: RChSl. pp. 960–971.
2. Nietzsche, F. (2012) *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 t.* [Complete Works: in 13 vols]. Vol. 1. Translated from German. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya.
3. Nietzsche, F. (2012) *Gesammelte Werke*. Köln: Anaconda Verlag GmbH.
4. Florenskiy, P.A. (1993) Obratnaya perspektiva [Reverse Perspective]. In: Gavryushin, N.K. (ed.) *Filosofiya russkogo religioznogo iskusstva XVI–XX vv.* [Philosophy of Russian Religious Art of the 16th–20th Centuries]. Moscow: Progress. pp. 247–265.
5. Faritov, V.T. (2017) *Ontologiya transgressii: G.V.F. Gegel' i F. Nitshe u istokov novoy filosofskoy paradigmi* [Ontology of Transgression: G.W.F. Hegel and F. Nietzsche at the Origins of a New Philosophical Paradigm]. St. Petersburg: Aleteyya.
6. Faritov, V.T. (2015) Perspektivizm Nitshe, filosofskaya teoriya diskursa i transgressiya [Nietzsche's Perspectivism, Philosophical Theory of Discourse, and Transgression]. *Filosofiya i kul'tura*. 7. pp. 962–968. DOI: 10.7256/1999-2793.2015.7.14895
7. Spengler, O. (2000) *Zakat Evropy* [The Decline of Europe]. Minsk: Kharvest; Moscow: AST. pp. 351–352.
8. Nietzsche, F. (2014) *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 t.* [Complete Works: in 13 vols]. Vol. 3. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya.
9. Faritov, V.T. (2017) Filosofskie aspekty muzykal'nykh proizvedeniy A. Shnitke (muzyka i filosofiya) [Philosophical Aspects of Musical Works by A. Schnittke (Music and Philosophy)]. *Kul'tura i iskusstvo*. 3. pp. 292–303. DOI: 10.7256/2454-0625.2017.3.19417
10. Savenko, S. (1989) *Vse simfonii Al'freda Shnitke* [All Symphonies of Alfred Schnittke]. [Online] Available from: http://newmuz.narod.ru/st/Shnit_Sav02.html
11. Panteleev, G. (1990) *Pyat' simfoniy Al'freda Shnitke* [Five symphonies of Alfred Schnittke]. *Sovetskaya muzyka*. 10. [Online] Available from: http://newmuz.narod.ru/st/Shnit_Pan01.html
12. Chigareva, E. (2014) Al'fred Shnitke: na peresechenii proshlogo i budushchego [Alfred Schnittke: at the intersection of the past and the future]. *Muzykant-klassik*. 11–12. pp. 28–31.
13. Ivashkin, A.V. (2003) *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow: Klassika XXI veka.
14. Trubetskoy, E.N. (1993) Umozrenie v kraskakh [Speculation in colors]. In: Gavryushin, N.K. (ed.) *Filosofiya russkogo religioznogo iskusstva XVI–XX vv.* [Philosophy of Russian religious art of the 16th–20th centuries]. Moscow: Progress. pp. 195–220.

15. Safranski, R. (2016) *Nitsshe: biografija ego mysli* [Nietzsche: A Biography of His Thought]. Translated from German. Moscow: Delo.

Сведения об авторе:

Фаритов В.Т. – доктор философских наук, профессор кафедры «Философия и социально-гуманитарные науки» Самарского государственного технического университета (Самара, Россия). E-mail: vfar@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Faritov V.T. – Samara State Technical University (Samara, Russian Federation). E-mail: vfar@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 18.07.2021;
одобрена после рецензирования 23.08.2022; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 18.07.2021;
approved after reviewing 23.08.2022; accepted for publication 15.05.2024.*