

Postmoderne hinter dem Eisernen Vorhang g. Werk und Rezeption Alfred Schnittkes im Kontext ost- und mitteleuropäischer Musikdiskurse / Hrsg. von Amrei Flechsig und Stefan Weiss // *Ligaturen. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.* Hrsg. von Susanne Rode-Baumann und Stefan Weiss. Band 6. Georg Olms Verlag, Hildesheim – Zürich – New York. 2013. 280 S.

В ноябре 2009 года, к 75-летию со дня рождения Шнитке, Ганноверская высшая школа музыки, театра и СМИ организовала международный симпозиум «Постмодерн за железным занавесом». В мае 2013-го по материалам симпозиума был выпущен сборник статей, среди участников которого нет ни одного специалиста из России и других стран бывшего СССР. Заглавие симпозиума и, соответственно, сборника может показаться как старомодным (в специальной литературе термин «постмодерн» и его производные, кажется, выходят или уже практически вышли из употребления ввиду неопределенности их содержания), так и исторически некорректным (в период, когда разворачивалась творческая деятельность Шнитке, никакого «железного занавеса» уже не существовало), но включенные в него тексты во многих отношениях представляют серьезный научный и познавательный интерес.

Языки сборника – немецкий и английский. Статьи делятся на три блока. В первый входят тексты теоретического характера, трактующие о «постмодерне» вообще и в применении к советской музыке в частности; во второй – тексты о Шнитке и его музыке; в третий – о средне- и восточноевропейских параллелях и контрастах.

Первый блок носит следующее заглавие: «Пересекая границу»? Концепт “постмодерн” и возможности его интерпретации». Открывающая его статья Йёрна Петера Хикеля (Hiekel) «“Постмодерн” в музыкальном дискурсе» представляет собой обзор немецкоязычной литературы на данную тему. Известный историк русской музыки Доротея Редепеннинг (Redepenning) предлагает развернутый обзор постмодернистских тенденций в советской музыке. Во вводной части статьи она разъясняет смысл термина «постмодерн[изм]» в применении к музыке и предсказуемо выдвигает «Симфонию» Берио на роль ключевого произведения музыкального постмодерна в мировом, а Первую симфонию Шнитке – в советском масштабе. Ее характеристика музыкального постмодернизма и уточнение его советской специфики (в частности, указание на то, что «советская музыка никогда не была элитарной», «не мыслилась в терминах прогресса», а «советские композиторы всегда думали о “меседже” музыки, а не только о чисто эстетических материях» – с. 45–46) могут быть полезны для иностранного читателя, имеющего лишь смутные представления о советском контексте. Не столь очевидна польза, которую могла бы принести такому читателю работа Грэма Фримена (Freeman) «Альфред Шнитке и язык травмы», где творчество Шнитке толкуется как результат опыта жизни под тоталитарным прессом. Разъясняя влияние обстоятельств такой жизни на психологию художественного творчества, автор ссылается на труды Славоя Жижека, Мишеля Фуко, Жака

Деррида, Шошаны Фелман и других западных кабинетных интеллектуалов и психоаналитиков, большей частью не имеющих ни малейшего представления о духовной атмосфере советской эпохи. Конечный вывод автора, гласящий, что «музыка Альфреда Шнитке – это язык [...] человеческой травмы и психологической усталости; она явилась [...] подлинным “свидетельством” народа» (с. 60 – термин «свидетельство» здесь явным образом отсылает к названию пресловутой книги Соломона Волкова), рискует дезориентировать читателя, поскольку при таком взгляде искусство Шнитке предстает изолированным феноменом, островком художественной истины, противостоящим стихии «неподлинности». Мы, однако же, хорошо знаем, что дело обстояло совершенно иначе.

Второй блок озаглавлен еще более вычурно, чем первый: «Модерн, постмодерн, “пост-постмодерн”? Творчество Шнитке и его непосредственный идейный контекст». Между тем входящие в него тексты посвящены достаточно конкретным проблемам, их авторы в основном не выказывают склонности «растекаться мыслию по древу». Кристиан Шторх (Storch) напоминает о тексте Шнитке «Развивать науку о гармонии», посланном в редакцию «Советской музыки» и опубликованном в № 10 номере журнала за 1961 год; автор усматривает в этом письме, вызвавшем беспримерный резонанс в последующих номерах «СМ», одно из первых реальных проявлений «второго советского авангарда». Нина Нёске (Noeske) подробно анализирует масштабную, насыщенную контрастами партитуру к «сюрреалистическому мультфильму» (определение автора статьи) «Стеклянная гармоника». Фредерик Дёль (Döhl) рассматривает биографические и жанрово-исторические аспекты Фортепианного квинтета. Один из соредакторов сборника, Штефан Вайс (Weiss), обращается к Фортепианному концерту Шнитке, усматривая в его структуре наличие некоей «сокровенной иконы»; под ней имеется в виду мотив b-a-c-h, фигурирующий не только в основном, но и в обращенных и транспонированных видах, и пути к этой «иконе» ведут сквозь «джунгли» нарочито разнородных тематических элементов. Перу другого соредактора, Амрай Флексиг (Flehsig), принадлежит обзор деятельности Шнитке в качестве педагога Гамбургской ВМШ; сменив на посту профессора композиции ушедшего на пенсию Дьёрдя Лигети, Шнитке, по мнению Флексиг, стал идеальным продолжателем традиций этого заведения. На общем фоне, пожалуй, выделяется статья Жана-Бенуа Трамбле (Tremblay) «Альфред Шнитке и музыкальный постмодернизм. Первая симфония как образец»: предлагаемая автором герменевтика Первой симфонии, направленная на то, чтобы отделить творчество Шнитке в целом от постмодернизма и приписать его «пост-постмодернизму», кажется не слишком продуктивной и не открывает новых горизонтов.

Наконец, третий блок текстов именуется «Шнитке как прототип? Центрально- и восточноевропейские параллели и контрасты». Он открывается обзором Бориса Бельге (Belge) «Между полистилистикой и соцреализмом. Рецепция Шнитке в СССР, 1974–81». Здесь достаточно подробно разбирается то, что публиковалось о Шнитке в течение данного периода, но почему-то ничего не сказано о памятном скандале 1978 года с парижской «Пиковой дамой». Работа Богумилы Мики (Mika) также посвящена рецепции Шнитке, но уже не в СССР, а в Польше, где отдельные опусы Шнитке время от времени звучали на фестивалях «Варшавская осень». Далее следует несколько статей, имеющих к Шнитке скорее косвенное отношение, но, по-видимому, менее знакомых для нашего читателя по материалу. Лоренц Люйкен (Luyken) посвящает свой текст поразившей его в свое время Четвертой симфонии Имманта Калныньша (1972); он усматривает в симфонии латышского автора параллели с современными ей Пятнадцатой симфонией Шостаковича и Первой симфонией Шнитке и приходит к выводу, что партитура Калныньша – такая же «не-симфония», что и Первая Шнитке: оба произведения ярко свидетельствуют о том, что эрозия симфонического жанра в СССР проходила так же драматически и болезненно, как на Западе. Петер Лаки (Laki) пишет о «музыкальных приношениях» Дьёрдя Куртага Шнитке (György Kurtágs Schnittke-Hommagen). Согласно автору, между композиторами существуют биографические параллели (влияние Дармштадта, особенно Шток-

хаузена и Ноно, и отдаление от него; «железный занавес»; проблемы с национальной идентичностью), однако никаких письменных свидетельств о личных отношениях между Куртагом и Шнитке не найдено. Тем не менее в творчестве Куртага обнаруживаются явные «реверансы» в сторону младшего коллеги: «Вальс для шарманки» из вокального цикла «Сцены из романа» (1975), «Апокрифический гимн» из «Игр» для фортепиано (1985; в редакции 1990 года эта пьеса переименована в «Апокрифический гимн в стиле Альфреда Шнитке»). Статья Нины Эрмлих-Леман (Ermlich-Lehmann), озаглавленная «Что есть истина? Пиво», трактует об интертекстуальности в «плюралистической» по музыкальному языку опере классика музыки ГДР Пауля Дессау «Эйнштейн» (создавалась в 1963–73 годах, поставлена в 1974-м) и содержит обзор различных форм проявления интертекстуальности. О музыке Восточной Германии речь идет и в статье Беате Кучке (Kutschke) «Коллажи, вариации и “оммажи”. Техника музыкального цитирования в ГДР после разгрома Пражской весны». Из названия статьи нетрудно сделать вывод, что в ней разбираются политические коннотации «музыкального цитирования», однако опусы, послужившие основным материалом для анализа, – Battaglia alla Turca Тило Медека (1967) и «Багатели для Б.» Райнера Бредемайера (1970) – насколько можно судить по описанию, не претендуют на какую-то особенную концептуальность и во всяком случае не содержат серьезных политико-идеологических «вызовов».

Сборник завершает текст Ульрике Бёмер (Böhmer) «Под влиянием Шнитке? Опрос композиторов из стран немецкого языка». Это не первый опыт в данном жанре: похожий опрос немецкоязычных композиторов с целью выяснить их отношение к Шостаковичу был осуществлен в начале 2000-х (результаты см. в: Thomas Schipperges, „Wie Botschaften einer fremden Kultur“. Šostakovič und sein Spätwerk im Blickwinkel der Avantgarde“, in: *Dmitri Schostakowitsch. Das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext*, hrsg. von M. Gervinck und J. P. Hiekel. Dresden: Sandstein, 2006. S. 132–147). Что касается Шнитке, то ответы были получены примерно от 70 композиторов, включая таких достаточно известных, как Зигфрид Маттус, Фридрих Церха и Штеффен Шлейермахер. Вместе с тем среди респондентов нет таких знаменитостей, как Хайнер Гёббельс, Х. К. Грубер, Хельмут Лахенман, Маттиас Пинчер, Ариберт Райман, Вольфганг Рим, Беат Фуррер, Клаус Хубер, Ганс Цендер; между тем мнение каждого из них о Шнитке по тем или иным причинам было бы очень любопытно узнать. Результат опроса, по правде говоря, оказался предсказуемым: критически о Шнитке отозвались 10 его коллег, позитивно – 27, более или менее нейтрально – 33. Это значит, что композиторы из стран немецкого языка (если только выборку респондентов можно считать представительной) не имеют особых оснований для резкой критики нашего композитора, но его творчество не обладает для них животрепещущей актуальностью. Характерен отзыв Михаэля Амана, который, оценивая музыку Шнитке в целом положительно, считает Бернда Алоиса Циммермана – чей «плюралистический» подход к музыкальной композиции явился важнейшим источником «полистилистики» – более глубоким художником (с. 262). Возможно, с определенной точки зрения так оно и есть; с другой стороны, трудно отрешиться от мысли, что «глубина» в данном случае понимается главным образом как наличие ясно выраженной философской или гуманистической идеи, которая для Циммермана – в отличие от Шнитке – была безусловно важнее соображений, связанных с архитектуроникой, вкусом, чувством меры и артистизмом.

В целом – солидный, удачно составленный, хорошо изданный и превосходно отредактированный сборник, предоставляющий информацию к размышлению о том, какой видится не только фигура конкретного отечественного композитора, но и вся музыка и культура советской эпохи с современной западной точки зрения.

Л. О. Акопян