

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ: ПОИСКИ ЖАНРА В ЭПОХУ НОВЕЙШЕЙ МУЗЫКИ¹

Коробова Алла Германовна

УДК: 78.072.3:78.03(075.8)Шнитке, А.

Уральская государственная
консерватория имени М.П. Мусоргского,
кафедра теории музыки
г. Екатеринбург, Российская Федерация
E-mail: 2011korobova@mail.ru

Оригиналан научни чланак

Резюме доклада: Первая симфония Шнитке рассматривается в ракурсе «симфонических исканий» (выражение Арановского) композитора. Это сочинение возникало у него в контексте напряжённых размышлений о судьбе и жизнеспособности самого симфонического жанра в Новейшую эпоху. Для автора статьи опорой при исследовании принципов «аргументации» симфонии, специфики творческого решения стало положение В.Н. Холоповой о многоуровневой «разгерметизации» академической музыки как основной тенденции в развитии музыкальной культуры второй половины столетия. Одно из направлений «разгерметизации» жанра в Симфонии Шнитке обусловлено влиянием «инструментального театра», акционизма, но особенно – техники и эстетики современного кинематографа. Кинематографичность взрывает у Шнитке линейность музыкального дискурса академического жанра симфонии и апеллирует к новому способу её бытия и понимания.

Ключевые слова: А.Г. Шнитке, жанр симфонии, современная композиция, полистилистика, «разгерметизация» академической музыки.

Первую симфонию Альфреда Шнитке (1969–1972) можно назвать «иконой полистилистики», – прозвучав, она сразу стала буквально культовой для этого направления и, вместе с тем, одним из артифициальных знаков эпохи, когда время культуры специализируется, настраивая на панорамное восприятие возникающих в результате пространственного напластования и уплотнения «ландшафтов».

Свой звуковой ландшафт культуры разворачивается и в названной симфонии. Это музыкальное полотно отличает масштабность, многослойность, многомерность. Заявив о себе как неординарном явлении, опус Шнитке сразу инициировал его активное осмысление, которое не теряет своей актуальности и по сей день, как, собственно, и всё творчество композитора. Уже в 1974 (год горьковской премьеры симфонии) журнал «Советская музыка» разместил целую подборку заметок под общим заголовком «Обсуждаем симфонию А. Шнитке» (Обсуждаем симфонию А. Шнитке, 1974: 12–26). Были отклики «по горячим следам» в зарубежной прессе (См. об этом: Холопова, Чигарева, 1990: 73). В дальнейшем к исследованию Симфонии в том или ином ракурсе обращались С.И. Савенко (Савенко, 1981), А.Б. Вобликова

¹ Статья посвящается 90-летию со дня рождения Альфреда Гарриевича Шнитке (1934–1998).

(Вобликова, 1989; Вобликова, 1991), В.Н. Холопова (Холопова, Чигарева, 1990), А.В. Ивашкин (Ивашкин, 1995), Д. Тиба (Тиба, 2003), Е.В. Бараш (Бараш, 2003), С.А. Михеев (Михеев, 2017), С.В. Пономарёв (Пonomарёв, 2017) и многие другие.

Глубокий анализ Симфонии Шнитке был дан в монографии М.Г. Арановского «Симфонические искания» (Арановский, 1979: 152–170). Развёрнутый фрагмент об этом сочинении содержится в наиболее масштабном разделе книги – во Втором очерке «В поисках альтернативы канону». Сам Шнитке выделял свою Первую симфонию как наиболее экспериментальное сочинение – «самый “левый” опус», по его словам (Беседы с Альфредом Шнитке, 1994: 109).² Знаменательно, что появление у Шнитке его термина «полистилистика»³ и теоретическая разработка этого понятия в ряде статей и докладов приходится на время написания Первой симфонии (как и статьи о третьей части Симфонии Берио (Шнитке, 2004: 88–91), с которой нередко сравнивают произведение Шнитке).⁴ Это было общее поле рефлексии, и в вербальных текстах у композитора отражались, конечно, размышления о симфоническом жанре. Арановский помещает своё исследование сочинения Шнитке, по сути, в тот же проблемный контекст: социально-культурологическое⁵ осмысление феномена полистилистики, этого, по словам учёного, осознанного «оперирования стилями» как «структурами с заданным значением» (Арановский, 1979: 154–155), и художественного «метода цитирования».

Первую симфонию Шнитке, как и ряд других «альтернативных», по его словам, симфоний советских композиторов, Арановский рассматривает в соотношении с выявленным им «семантическим инвариантом» жанра (Арановский, 1979: 25), вариант которого реализуется в каждом из конкретных новаторских опусов. Вывод, к которому подводит исследователь: произведение Шнитке – это «одна из самых интересных попыток решить проблему симфонии, опираясь на нетрадиционные принципы звуковой организации» (Арановский, 1979:

² А также – как «центральное» произведение, поскольку «туда включено всё, что когда-либо было у меня или было сделано мной в моей жизни, даже плохое и китчевое, <...> но также и самое серьёзное. Всё это имеется в этом произведении, а все мои дальнейшие сочинения являются его продолжением, и им предопределены» (цит. по: Бараш, Урбах, 2009: 16).

³ Первая публикация: Шнитке А.Г. Полистилистические тенденции в современной музыке // Музыкальная культура народов. Традиции и современность. М.: Сов. композитор, 1973. С. 26–34.

⁴ Свой опыт сравнения был предложен и автором настоящей статьи (Коробова, 2020: 56–69).

⁵ Арановский вообще называет данную симфонию Шнитке «культурологической», «поражающей не только профессиональным мастерством, но и социальной чуткостью композиторского слуха», поскольку она «воссоздаёт многогранный звуковой портрет современной Цивилизации» (Арановский, 1979: 161).

157), но с точки зрения «семантического инварианта» жанра она «является подлинной симфонией в традиционном значении этого слова» (Арановский, 1979: 165). В рамках концепции Арановского данный вывод убедителен и обоснован. Но произведение Шнитке столь объёмно и многомерно, что допускает исследование с различных точек зрения, которые в целом формируют стереоскопическое его видение.

Можно заметить, что во многих работах, как и у Арановского, акцентирован и проблематизирован (*pro et contra*) жанровый подход в оценке Первой симфонии Шнитке, и это представляется научно оправданным. В настоящей статье предлагается свой поворот темы: взгляд на Первую симфонию Шнитке с точки зрения феномена «разгерметизации» данного жанра в контексте современной музыкальной культуры.

Тенденцию многоуровневой «разгерметизации» академической музыки (*E-Musik*) как основную в развитии музыкальной культуры во второй половине XX века выделяет В.Н. Холопова. Поясняя тезис, она пишет: «в концертный зал проникли элементы театра, иногда и ритуального действия, слушатели стали вовлекаться в ход исполнения, традиционные инструменты начали дополняться техническими средствами (магнитная лента, динамики), благодаря глобальному характеру культуры тесно сблизилась мировые регионы, полистилистика осуществила тотальный синтез современного и исторического, стала стираться грань между творчеством композитора и исполнителя, произведением законченным (*res facta*) и незаконченным (*non res facta*), музыкальный язык приобрёл полипараметровость, а сами параметры вышли из своих прежних границ» (Холопова, 1999: 445–446). Интересующий нас опус Шнитке стал ярким примером «разгерметизации» *E-Musik* и одного из её ключевых жанров – симфонии.

Как было отмечено выше, Симфония Шнитке возникла в контексте напряжённых размышлений композитора о судьбе и жизнеспособности этого жанра в Новейшую эпоху. Жанра, который к XX веку приобрёл статус высшего достижения «чистой музыки», формы отображения в искусстве композиторского видения «картины мира». Внутренняя полемика Шнитке сказалась и в первой его симфонии. Недаром одним из её рабочих наименований было «*K(eine) Symphonie*».⁶ В.Н. Холопова, автор раздела о данном опусе в указанной монографии, приводит этот факт (Холопова, Чigareва, 1990: 74) и подчёркивает в концепции сочинения оппозицию «симфонии» и «антисимфонии», трактуя весь

⁶ Как известно, у Шнитке есть и другие произведения, в авторских определениях которых отражается антитетичность неким прототипам – жанровым, стилевым и т. п. Это, например, «*Quasi una sonata*» (1968) – отсылка к «Лунной» Бетховена («*Sonata quasi una fantasia*»); «*(K)ein Sommernachtstraum (Not after Shakespeare)*» (1985) – отсылка к опусу Мендельсона; антипассины в кантате «История доктора Иоганна Фауста» (1983).

внутренний «сюжет» произведения как движение от одного к другому. Автор выявляет при этом сквозную «линию отрицания», которая «очень развита и глубокопроникающая». «Она включает в себя, – пишет исследователь, – и хаос настройки оркестра как часть музыкального контекста, и режущие эффекты стилистической конфронтации ведущих тем, и последовательную замену классической сонатной формы, и разрыв замкнутости концертного исполнения хождением музыкантов по сцене. Неожиданные и сильно действующие эффекты “линии отрицания” выбивают слушателя из привычной настройки на меломанское поглощение любой музыки, предлагаемой концертным залом, и заставляют активно размышлять над смыслом самого происходящего эстетического акта, подводя к крайним вопросам: что такое музыка? что такое искусство?»⁷ (Холопова, Чигарева, 1990: 76). Возводя замысел Симфонии Шнитке к «типу мышления русских художников-философов – Толстого, Чайковского, Достоевского», Холопова обобщает: «исток философской идеи, охватывающей симфонию Шнитке, – спор о гармонии в мире, в человеке, в искусстве, в музыке» (Холопова, Чигарева, 1990: 74).

Одним из проявлений этой концептуальной внутренней «дискуссии» стала многоаспектная диалогичность, лежащая, как представляется, в основании всей композиции опуса и прорастающая в различных её слоях и измерениях, способствующая «разгерметизации» жанра.

Диалогичность проступает уже на уровне самого звукового материала, во взаимодействии звуков музыкальных и немusических («приготовленного» и «сырого», по Клоду Леви-Строссу), тембрики акустических инструментов и электронного звучания (электроинструменты и звукозапись); диалогична и структура звуковысотной организации материала, в которой ведут свои «партии» модальность, тональность и атональность, серийность и сонористика.

Композиция симфонии также не «монологична»: она строится в диалоге детерминированности и индетерминированности (импровизация, алеаторика), централизации и расфокусированности, замкнутости и разомкнутости (чего только стоит последняя ремарка «Sinfonia da saro»!). В композиции диалогически взаимодействуют также различные исторические модели и традиции. Например, модель *concerto grosso* во 2 части Симфонии вперемешку с моделью джазовой импровизации. Современная техника коллажа и цитатно-полистилистического монтажа перекликается с историческими техниками *quodlibet* или *incatenatura* (Ренессанс) и «готового слова» (Барокко).

Помимо сказанного, на следующих уровнях концептуально-семантической структуры Симфонии разворачивается диалог более

⁷ В.Н. Холопова приводит и ответ самого Шнитке на подобные ключевые вопросы: «Музыка – это мысль о мире, отношение к миру, выраженное в звуковой форме» (Холопова, Чигарева, 1990: 74).

общего характера: музыкального и немusicalного начал, артифициального и нонартифициального, «хроникальности» и «неомифологичности», интертекстуальности и автодескриптивности художественного текста. Сакральное (представленное грегорианикой, оркестровым воспроизведением звучаний колокола и органа) и приземлённо-будничное, мрачная фантазмагория и пронзительное откровение ошеломляющим образом стыкуются в контрастном монтаже, как в романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова.

Наиболее репрезентативен с точки зрения диалогичности тематический параметр, поскольку в Симфонии активно и разнообразно взаимодействуют «своё» и «чужое» (в виде цитат, стилизаций, аллюзий), а также «чужое» и «чужое» в широком потоке импликаций «преэзистентной музыки» (по выражению В. Виоры).

Цитатность и полистилистика музыкального текста сочинения Шнитке в современной ему научной и общекультурной рецепции были в своё время восприняты фактически как творческий манифест. Недаром, как пишет А.С. Соколов, полистилистику в современной музыке называют «техникой техник», «техникой, поднятой на уровень идеи» (Соколов, 2004: 107). Полистилистика Первой симфонии, подытоживая искания композитора предыдущего десятилетия, вместе с тем выводила их на новый уровень: техника концептуализируется, формирует новую эстетику. Как написал Л.О. Акопян, «под пером Шнитке полистилистика превратилась в средство для воплощения серьёзных мировоззренческих идей», и среди наиболее показательных в этом плане опусов композитора назвал Первую симфонию (Акопян, 2010: 667).

«Чужое слово» (к нему можно отнести цитату, стилизацию, коллаж и т. п.), размыкает, по мысли Ю.М. Лотмана, развивавшего идеи М.М. Бахтина, монологизм текста (Лотман, 1972: 109), привнося не только прямое содержание цитаты, но и содержание её первоначального контекста. В сплетении новой текстовой ткани возникают свои синтаксические и семантические связи, акценты, резонансы и краски. И дело не только собственно в технике работы с «киновключениями», но и в специфике художественного целого, детерминированного, в конечном счёте, особенностями творческого мышления.

В жанровом пространстве опуса Шнитке тоже разворачиваются разнообразные «диалоги» – причём не только в плане жанровых видов, но и родов. Так, если «заглавным» жанром здесь является симфония, то в эстетическую полемику с ней вступают «встраиваемые» жанры театрализованной музыки. В скрытом, «подводном» жанровом слое проступает, как представляется, даже религиозная – пассионная – модель с её чередованием сюжетно-повествовательных и обобщающих моментов, «прямой речи» *turbae* и молитвенной хоральности, внутренне объединяемых трагическим чувством утраты: пассионы по Культуре. Многомерно в семантической структуре произведения Шнитке взаимодействие жанров музыки «преподносимой» и «обиходной» (по терминологии Бесселера-Сохора), академической и неакадемической,

серьёзной и китчевой.

Таким образом, «разгерметизация», размыкание жанра симфонии у Шнитке происходит в различных аспектах. В рамках данной статьи остановимся далее лишь на одном из них, но быть может, ключевом для понимания этого опуса, – на кинематографичности. Сам Шнитке неоднократно подчёркивал влияние техники и эстетики кинематографа на свой музыкальный язык и композицию, чему впервые в его «серьёзной» музыке – смело, почти программно – он позволил проявиться именно в Первой симфонии.

О формах театрализации и, конкретнее, об «инструментальном театре» в Симфонии Шнитке писали и пишут многие, начиная с первых рецензий. Центральным этот вопрос делает в своей статье С.В. Пономарёв, который считает, что именно «яркая театральность музыки обусловила обращение композитора к законам полистилистики и инструментального театра» (Пономарёв, 2017: 87). В связи с этим автор пишет, что «инструментальный театр требует освобождения от условностей симфонической музыки: драматургической (и композиционной) свободы композитора, режиссёрской свободы дирижёра (если он есть), актёрской свободы инструменталистов (оркестрантов)» (Пономарёв, 2017: 83). Всё это автор находит в Первой симфонии Шнитке, которая, по его словам, «являет собой яркий пример сочинения, где сценография играет значительную роль в его концепции» (Пономарёв, 2017: 84). Действительно, с «инструментальным театром» произведение в отдельных его фрагментах роднит акционизм (не полная фиксация текста ради более свободной реализации авторских идей непосредственно в процессе исполнения), режиссёрски заданные композитором передвижения музыкантов по сцене, визуализация слышимого (важнейшие признаки, по определению автора понятия «инструментальный театр» М. Кагеля). Но Симфония как художественно-эстетическое целое не ограничено, конечно, рамками данного направления.

Что касается проявлений именно кинематографичности, то о ней упоминает Холопова, а конкретнее, – пишет о созвучности образного строя Симфонии Шнитке «советской кинодокументалистике 60-70-х гг.» XX века (Холопова, Чигарева, 1990: 75), ссылаясь на автокомментарии композитора. В частности, Шнитке не раз указывал на значение во время написания Симфонии параллельной работы над музыкой к последнему фильму М.И. Ромма «Мир сегодня» («И всё-таки я верю»). Соответственно, средством почти наглядной конкретизации исследователь считает принцип цитатности, когда «метод художественного воплощения идеи в симфонии Шнитке зримо конкретен, цитатно документален» (Холопова, Чигарёва, 1990: 76). Средством служит, прежде всего, воспроизведение бытовой и китчевой музыки: «Автор не чурается вовлечь в высший музыкальный жанр – симфонию – музыку улицы, дома, ресторана, плохих концертов, представив всё с документальной точностью» (Холопова, Чигарёва,

1990: 86).

Собственно, сам метод коллажной полистилистики⁸ провоцирует ассоциации с техникой киномонтажа. Так, Арановский, не проводя прямых параллелей с кино, пишет, тем не менее, о следующем «первом впечатлении слушателя» от опуса Шнитке: «в причудливом калейдоскопе меняющихся звуковых “кадров” мелькают обрывки классических произведений, ритмы бытовых жанров, популярных песен» (Арановский, 1979: 159–160). Ту же ассоциацию проводит Шнитке в отношении «суперколлажной» (по его выражению) Симфонии Берио, которую в те годы подробно изучал и над которой много размышлял в поисках «аргументации» симфонического жанра в современную эпоху. В статье «Полистилистические тенденции в современной музыке» композитор в связи с опусом Берио пишет как об ассоциации с «кинопублицистикой 70-х годов», так и о том, что «сочность коллажной полифонии здесь сродни смешению звуков улицы в фонограммах итальянских неореалистических кинофильмов» (Шнитке, 2004: 100).

Важно, однако, сразу подчеркнуть, что, при всей близости полицитатной «техники» в симфониях Шнитке и Берио, её качество существенно различно. В вокально-инструментальном опусе Берио наблюдается некое непрерывное «ветвление» смыслов, ассоциаций, коннотаций, создающееся различными средствами (тембровыми, ритмическими, словесными, мотивно-тематическими и т. д.). Такого рода «техника» автором настоящей статьи в упомянутой выше публикации была обозначена как «деривативная» – в духе литературы «потока сознания» (Коробова, 2020: 64). У Шнитке характер коллажной полистилистики иной. Обратимся для примера к знаменитому финалу Симфонии, наиболее показательному в этом отношении, а также в плане «разгерметизации» академического жанра.

Надо сказать, что финалу Симфонии сам Шнитке придавал особое значение. Из авторского комментария: «по ощущению моему финал, занимая достаточно много места в сочинении, является его безусловным центром. В предыдущих частях возникает только подготовка к нему: всё, что в них есть, проходит потом в финале как бы в осмысленном виде – все три части – это три состояния, три разрозненных ощущения, – скажем, драматизм, жанр и лирические переживания – они разрознены, оторваны друг от друга, – а в финале есть попытка дать всё это параллельно, как единое состояние» (Шульгин, 2004: 68).

Начало финала у Шнитке, казалось бы, весьма сходно с началом центральной (третьей) части Симфонии Берио: это тоже конгломерат цитат. Но функционируют они явно по-другому. Шнитке в своих комментариях перечислял все эти цитаты, поясняя, что брал их «частично из нот, частично “из памяти”», с юмором добавляя: «это была

⁸ Знаменательно, что Шнитке позднее назвал своё сочинение «Коллаж-симфонией» (см.: Бараш, Урбах, 2009: 40).

огромная «бухгалтерская» работа» (Шульгин, 2004: 66). Вступление поначалу создаёт впечатление звукового «балагана» (часто используемое Шнитке выражение). Партитура, однако, в тембровом отношении чётко дифференцирована. Из-за кулис возвращаются ушедшие со сцены в конце 2-й части духовики (элемент «инструментального театра»), играя одновременно четыре фрагмента траурных маршей – бытовых и композиторских (медная группа). Навстречу им взвизывается вальс «Сказки венского леса» Штрауса (струнные), затем врываются мощные аккорды I Концерта Чайковского (фортепиано). На всю эту звуковую «сумятицу», ещё более усиливая её, накладывается эстрадно-танцевальная «Летка-енка» (саксофоны и электрогитары). Эта какофония перекрывается аккордом на *fff*, – начинается основная часть финала, композицию которого сам Шнитке определил как «две цепи вариаций на “Dies irae”» с вторжением ряда эпизодов: жанровых (джазового и маршевого), с материалом из 1-й части, хорального (контрапунктическое проведение 14 напевов «Sanctus» из книги «Graduale»); после этого – выход на последнюю кульминацию, «которая сменяется развалом всего построенного» (Шульгин, 2004: 66).

Завершается Симфония апокалиптическим символом: на фоне выдержанного диссонирующего аккорда звучат в магнитофонной записи последние четырнадцать тактов «Прощальной симфонии» Гайдна. Так культурологический эксперимент, предпринятый средствами музыки, начавшись «балаганом», заканчивается прощанием с симфонией как знаком высокой культуры, сохраняющейся лишь в резервациях музейных фонозаписей. Г.Н. Рождественский предложил другое окончание: повторный выход музыкантов, как в начале первой части, и их «разыгрывание» до дисциплинирующего унисона «до». Это предложение Шнитке воспринял охотно, внося в партитуру фантазмагорическую ремарку «Sinfonia da capo al %».

Как можно видеть, концепция и сама «идеология» в рассматриваемых симфониях Берио и Шнитке весьма разнятся. Различается и «облик» применяемой полицитатности. Самое существенное отличие у Шнитке – то, что привлекаемые им цитаты персонифицированы в художественном мире, выстраиваемом автором. Так, создаваемая в начале финала «разноголосица» составлена из знаков общеузнаваемой музыки, бытующей в реальной звуковой среде, и буквально репрезентирующих её отдельные слои и сегменты. Имена композиторов и контекст их произведений уходят при этом на второй план, а на первый выступает контекст сегодняшнего (на время написания Симфонии) бытия. При этом все эти персонифицированные музыкальные знаки монтируются буквально с кинематографической наглядностью.

В этой «разгерметизированной» музыке Шнитке вполне правомерно проводить параллели с киномонтажом в его разнообразных видах. Здесь есть монтаж встык и «внакладку», горизонтальный и вертикальный,

«монтаж аттракционов». Идею последнего разрабатывал автор теории киномонтажа С.М. Эйзенштейн, начиная со статьи «Монтаж аттракционов» (1923). Само понятие аттракциона (*фр.* attraction от *лат.* attraho – притягивать, вовлекать) апеллирует к площадному театру и цирку – к тому же балагану, о котором упоминал Шнитке. «Аттракционом, – писал Эйзенштейн, – <...> в нашем понимании является всякий демонстрируемый факт (действие, предмет, явление, сознательная комбинация и т. д.), известный и проверенный как нажим определённого эффекта на внимание и эмоцию зрителя» (цит. по: Кемарская, 2018: 19). Позднее понятие было творчески переосмыслено М.И. Роммом (статья «Возвращаясь к “монтажу аттракционов”»), который активно использовал данный метод в своём фильме «Обыкновенный фашизм» (1965), а затем и в киноленте «Мир сегодня», о которой говорил Шнитке.

Парадоксальное сочетание сиюминутной «документальности» и обобщённой аллегории, преломлённых через призму кинопоэтики, подтолкнуло молодого тогда исследователя А.Б. Вобликову к оригинальному и весьма удачному, на наш взгляд, интерпретационному ходу. Вобликова, исследуя *Первую симфонию* Шнитке, называет её даже «“кино”-симфонией», в которой «монтаж контрастных звуковых пространств, различных хронотопов <...> уподобляется смене ракурсов или планов на экране» (Вобликова, 1991: 256, 255), и выходит на параллель с фильмом Ф. Феллини «Репетиция оркестра» (1978).

Сравнивая «симфонию-хронику» Шнитке и «фильм-репортаж» Феллини, исследователь выделяет ряд сходных черт: оба опуса представляют собой «полилог культуры и монолог созерцающей личности» (Вобликова, 1989: 215), пронизаны ощущением кризисности культурной ситуации, «творят противоречиями», когда взаимно усиливают друг друга ирония и жажда гармонии, полюса карнавальная свободы и продуманного порядка. Они ярко театральны, в обоих есть «идея контраста двух типов оркестра – академического и джазового», из которых первый репрезентирует демиургическое начало (в лице дирижёра), второй – «царство Homo Ludens» (Вобликова, 1989: 215). Общее также – «в трагическом пафосе барочного сопряжения конфликтных миров» (Вобликова, 1989: 213).⁹ В обоих произведениях внешняя комическая калейдоскопичность, «балаган» (по выражению Шнитке), «кошмарная мешанина» (по собственным словам Феллини) к концу, по законам мифо-игровой логики, уступает место серьёзному осознанию внутреннего онтологического пространства, воспринимаемого в том и другом случае трагически.

Общим оказывается элемент формы «non finito»: если Симфония Шнитке в конце символически закольцовывается со своим началом, то

⁹ О «кинематографическом барокко фильмов Феллини» писал ещё Ю.М. Лотман в статье 1981 года, о которой упоминает Вобликова (Вобликова, 1989: 216).

фильм Феллини заканчивается внезапным появлением на тёмном экране титра «кадр № 1» и звучащей за кадром фразой дирижёра «Всё начнём сначала». Исследователь выявляет также сходные «лейтсимволы». Так, она сопоставляет «магический» унисон оркестра – «макроаккорд “До”» – с феллиниевским образом гигантского стального шара. Они подобны по функции в общей композиции, привнося своим вторжением «нечто сверхъестественное, таинственное – энергию разрушения и объединения одновременно» (Вобликова, 1989: 218).

В обоих опусах перед зрителем и слушателем предстаёт фрагментированный и хаотичный мир, и оба произведения возвышаются до притчи в своём мужественном исследовании «культурного хаоса» – притчи, опирающейся на одну и ту же аллегория «мир как оркестр» (если перефразировать Шекспира). Этим во многом обусловлено, добавим к сказанному Вобликовой, ещё одно проявление параллелизма, связанное с особенностями образно-композиционной структуры. Это приём персонификации: у Феллини герои репортажа – оркестранты – выступают как живая персонификация образа своего инструмента, у Шнитке разные «музыки» (цитаты и стилизации) – как персонифицированные герои некой музыкальной хроники.

Итак, в «разгерметизированной» Симфонии Шнитке, как можно видеть, действительно выстраиваются особого рода диалоги (чаще всего антитетические), взрывающие линейность музыкального дискурса, испытывающие «на прочность» симфонический жанр и апеллирующие к новому способу слышания. Это дерзкий «монтаж» времён и культур, в ходе которого парадоксальным образом достигается впечатление концептуального единства эклектичной мультипанорамной (с разными точками схода) картины мира, разомкнутой в своих границах для вариативности восприятия и толкования».

Использованная литература

- Акопян Л.О. (2010). Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: «Практика». 855 с.
- Арановский М.Г. (1979). Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор. 287 с.
- Бараш Е.В. (2003). Драма композиторских техник в Первой симфонии Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 3. М.: Композитор. С. 40-47.
- Бараш Е.В., Урбах Т.С. (2009). Симфонии Альфреда Шнитке. Мысли композитора и аналитический комментарий. М.: Композитор. 248 с.
- Беседы с Альфредом Шнитке (1994) / Сост. А.В. Ивашкин. М.: РИК Культура. 304 с.
- Вобликова А.Б. (1991). Первая симфония Шнитке и «Репетиция оркестра» Феллини: параллели и контрапункты // Мир искусств: Альманах. ГИТИС, ВНИИ искусствознания, Москва. С. 253-264.
- Вобликова А.Б. (1989). Симфонические концепции А. Шнитке как явление современной художественной культуры: дис. ... канд. иск. М.: ВНИИ искусствознания. 258 с.
- Ивашкин А.В. (1995). Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии // Музыкальная академия, 1995 № 1. С. 1-8.
- Кемарская И.Н. (2018). Атракцион как элемент экранной драматургии // Вестник Моск. университета. Серия 10. Журналистика. 2018 № 3. С. 17-30.
- Коробова А.Г. (2020). «Симфония» Л. Берио и I Симфония А. Шнитке: диалоги в пространстве постмодернизма // Музыкальная культура России и Италии: из XX в XXI век: сб. науч. статей по материалам Междунар. научной конференции в Неаполе, 19-27 сентября 2019 г. / отв. ред. О.В. Синельникова, Е.В. Клочкова. Москва: ЦПРСИ имени Алемдара Караманова; Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры. С. 56-69.
- Лотман Ю.М. (1972). Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение. 271 с.
- Михеев С.А. (2017). Оркестр Альфреда Шнитке (на примере Первой симфонии) // Альфред Шнитке: На пересечении прошлого и будущего: Сб. статей / Ред.-сост. Е.И. Чигарёва. М.: НИЦ Московская консерватория. С. 70-79.
- Обсуждаем симфонию А. Шнитке (1974) // Сов. музыка. 1974 № 10. С. 12-26.
- Пономарёв С.В. (2017). Полистилистика Альфреда Шнитке в условиях инструментального театра // Альфред Шнитке: На пересечении прошлого и будущего: Сб. статей / Ред.-сост. Е.И. Чигарёва. М.: НИЦ Московская консерватория. С. 80-105.
- Савенко С.И. (1981). Портрет художника в зрелости // Сов. музыка. 1981 № 9. С. 35-42.
- Соколов А.С. (2004). Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС. 231 с.
- Тиба, Дзюн. (2003). Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: Опыт интертекстуального анализа: дис. ... канд. иск. М.: Московская консерватория. 226 с.
- Холопова В.Н. (1999). Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. СПб.: Изд-во «Лань». 496 с.

- Холопова В.Н., Чигарева Е.И. (1990). Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор. 350 с.
- Шнитке А.Г. (2004). Статьи о музыке / Ред.-сост. А. Ивашкин. М.: Композитор. 408 с.
- Шульгин Д.И. (2004). Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. 2-е изд., испр. М.: Композитор. 108 с.

РЕЗИМЕ

ПРВА СИМФОНИЈА АЛФРЕДА ШНИТКЕА: ПОТРАГА ЗА ЖАНРОМ У ЕРИ МОДЕРНЕ МУЗИКЕ

Коробова Ала Германовна

Прва Шниткеова симфонија разматра се из перспективе композиторове *симфонијске потраге* (израз Арановског). Ово дјело је настало у контексту интензивног размишљања о судбини и одрживости самог симфонијског жанра у модерној ери. За аутора чланка, позиција В.Н. постала је подршка проучавању принципа *аргументације* симфоније и специфичности креативног рјешења Холопова о вишестепеној *декомпресији* академске музике као главном тренду у развоју музичке културе у другој половини вијека. Један од праваца *декомпресије* жанра у Шниткеовој симфонији је због утицаја *инструменталног театра*, акционизма, али посебно технологије и естетике савремене кинематографије. Кинематографија у Шниткеу експлодира линеарност музичког дискурса академског жанра симфоније и позива на нови начин постојања и разумијевања.

Кључне ријечи: А. Г. Шнитке, симфонијски жанр, савремена композиција, полистилистика, *декомпресија* академске музике.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву" (6 ; 2024 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 6 :
зборник радова са научног скупа одржаног 12-14. децембра
2024. године / [главни уредник Мирадет Зулић]. - Источно
Сарајево : Музичка академија, 2025 (Источно Сарајево :
Копикомерц). - 186 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - На насл.
стр.: Дани Војина Комадине. - Текст ћир. и лат. - Текст на срп. и
рус. језику. - Тираж 100. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-99976-064-5-7

COBISS.RS-ID 143400705