



# АУСТ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ: «ОСТАВШЕЕСЯ ВРЕМЯ» ЕВРОПЕЙСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

УДК 78.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-4108-55-64>

**В. Т. Фаритов**

Самарский государственный технический университет  
 e-mail: vfar@mail.ru

*Аннотация:* Статья посвящена анализу философских мотивов в кантате Альфреда Шнитке «История доктора Иоганна Фауста». Осуществляется экспликация моделей времени в музыкальном творчестве Шнитке. Выявляются три основные хронологические модели: полихрония («лес времён»), эсхатологическое время и «оставшееся время». Основное внимание в статье сосредоточено на исследовании специфики художественной репрезентации феномена «оставшегося времени» в кантате «История доктора Иоганна Фауста». Опираясь на концептуальные разработки Дж. Агамбена, М. М. Бахтина, О. Шпенглера и Ф. Ницше, автор раскрывает в кантате Шнитке мотив «оставшегося времени» европейской цивилизации. В заключение исследования осуществляется сравнительный анализ темы времени в кантате Шнитке и в фильме А. Сокурова «Фауст».

*Ключевые слова:* Фауст, Шнитке, «оставшееся время», европейская цивилизация, трансгрессия.

*Для цитирования:* Фаритов В. Т. Фауст Альфреда Шнитке: «оставшееся время» европейской цивилизации // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. №4 (108). С. 55-64. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-4108-55-64>

## FAUST BY ALFRED SCHNITTKE: THE «REMAINING TIME» OF EUROPEAN CIVILIZATION

**Vyacheslav T. Faritov**

Samara State Technical University  
 e-mail: vfar@mail.ru

*Abstract:* The article is devoted to the analysis of the philosophical motives of Alfred Schnittke's cantata «The History of Dr. Johann Faust». Explication of time models in Schnittke's musical creativity is carried out. Three main chronological models are identified: polychrony («forest of times»), eschatological time and «remaining time». The main attention in the article is focused on the study of the specifics of the artistic representation of the phenomenon of «remaining time» in the cantata «The History of Dr. Johann Faust». Based on the conceptual developments of J. Agamben, M. M. Bakhtin, O. Spengler and F. Nietzsche, the author reveals the

ФАРИТОВ ВЯЧЕСЛАВ ТАВИСОВИЧ – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии и социально-гуманитарных наук Самарского государственного технического университета

FARITOV VYACHESLAV TAVISOVICH – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy and Social Sciences and Humanities, Samara State Technical University

© Фаритов В.Т., 2022

motif of the «remaining time» of European civilization in Schnittke's cantata. At the end of the study, a comparative analysis of the theme of time in Schnittke's cantata and in A. Sokurov's film «Faust» is carried out.

**Keywords:** Faust, Schnittke, «remaining time», European civilization, transgression.

*For citation:* Faritov V. T. Alfred Schnittke's Faust: the «remaining time» of European civilization. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 4 (108), pp. 55-64. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-4108-55-64>

Существует распространенное заблуждение, что музыка представляет собой преимущественно искусство, предметом которого выступает сугубо эмоциональная сфера человеческого существования. Музыка воспринимается в качестве искусства, которое направлено на выражение «чувств». Однако это лишь популярное и во многом профанное понимание музыки. Музыка представляет собой наиболее универсальный и одновременно наиболее сложный язык мысли. На это указывал Андрей Белый: «...музыку отмечают, как преимущественно *«искусство чувств»*; в этом ее популярность; и – кажущаяся *«доступность»*; ...как таковой, дух музыки отражается, во-первых, в самосознании, во-вторых, в силах самосознания: в мысли самосознания, в критических силах самой способности рассуждения; поэтому ... сфере музыки ... ближе и свойственнее музыкальная мысль, чем музыкальное чувство» [3, с. 152].

Особая притягательность музыки для философского осмысления заключается в том, что она по преимуществу есть искусство времени [6]. В художественном творчестве сложно найти другую такую сферу, которая носила бы сугубо внепространственный и исключительно временной характер. Музыкальное искусство оперирует различными формами и моделями времени, разворачивает разнообразные конфигурации временных пластов. Каждый жанр, стиль или направление в музыке, конкретная музыкальная форма, – все это есть не что иное, как различные способы и формы конфигурации времени. Фуга и сонатное аллегро представляют собой вполне определенные и отличающиеся друг от друга конструкции времени. Концерт и симфония –

также специфические формы презентации времени в сфере эстетического.

Обратимся к конкретному предмету. Для художественного мира Альфреда Шнитке характерна особая концепция времени. Как композитор-философ он обращается к феномену времени в аспекте исторического бытия. Время для Шнитке – это, прежде всего, история, а история, в свою очередь, – это сфера культуры. Для творчества Шнитке не приемлема ни линейная, ни циклическая модель времени. Композитор мыслит время как сферу сосуществования гетерогенных временных и культурно-исторических пластов. Разнообразные пласты прошлого не исчезают с течением времени (линейная модель) и не повторяются в будущем («вечное возвращение»), но продолжают существовать в настоящем. Культурно-исторические пласты не изолированы друг от друга, но находятся в постоянном взаимодействии, которое носит не диалектический, но диалогический характер. Время истории и культуры – это непрекращающийся диалог, это полифония гетерогенных бытийно-смысловых перспектив. Данная модель времени выступает в качестве онтологического основания полистилистики – наиболее характерного приема композитора. Соответственно, модель времени, характерная для музыкальной вселенной Шнитке, может быть определена как полихрония. Сам Шнитке разъясняет свою полихронологическую конструкцию с помощью пространственной метафоры леса времён: «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 времен, 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» [4, с. 44].

Такова основная модель времени в музыке Шнитке. Однако художественный мир композитора не исчерпывается этой одной, пусть и наиболее универсальной и всеохватывающей, конструкцией. Философская и музыкальная концепция времени Шнитке сложна и многообразна. В его сочинениях представлен такой феномен, как разрушение времени: нормальное, привычное течение времени сбивается, обнаруживаются разрывы и временные лакуны. В отдельных случаях время приостанавливается, замирает – происходит обвал всех временных пластов разом, наступает обморок бытия, провал в мировое ничто. Это один из крайних полюсов художественного освоения времени в музыке Шнитке. Другой, противоположный, полюс – это выход из времени в вечность, устремленность всех гетерогенных временных пластов к трансцендентному. Оба этих полюса входят в состав концепции *эсхатологического времени* – представления о конце времени. Христианская эсхатология (сторонником которой является Шнитке) и предполагает эти два противоположных варианта завершения времени: переход в вечность и переход в небытие. Это время апокалипсиса или апокалипсическое время.

В христианстве наряду с эсхатологическим или апокалипсическим временем существует еще и модель мессианического времени. Как показывает Дж. Агамбен, в данном

случае речь идет не о конце времени, но о *времени конца*: «Если бы потребовалось в одной сжатой формуле уловить различие между мессианизмом и апокалипсисом, между апостолом и визионером, то думаю, можно было бы... сказать, что мессианическое – не конец времен, но *время конца*. Апостола интересует не последний день, не момент, когда время заканчивается, но время, которое сжимается и начинает кончаться, – или, если угодно, время, остающееся между временем и его концом» [1, с. 86]. Агамбен выделяет три модели времени: хронологическое – обычное течение времени до мессианического события; мессианическое – время от мессианического события до апокалипсиса; апокалипсическое – конец времени. Мессианическое время характеризуется как сжимающееся или оставшееся – время, которое осталось до конца времени: «Поэтому мы можем дать первое определение мессианического времени: это *время, которое требуется времени, чтобы прийти к концу*, – или, точнее, время, которое мы задействуем, чтобы довести до конца, завершить наше представление времени. Оно не является ни линией (представимой, но немыслимой) хронологического времени, ни моментом (также немыслимым) его конца; но оно не является и простым отрезком хронологического времени, между воскресением и концом времен: скорее, оно есть оперативное время, подгоняющее время хронологии, прорабатывающее и трансформирующее его изнутри, время, требующееся нам, чтобы довести время до конца, – и в этом смысле: *время, которое нам остается*» [1, с. 92].

Это мессианическое или оставшееся время также представлено в творчестве Шнитке. Наиболее характерным в этом плане сочинением выступает кантата «История доктора Иоганна Фаустуса» (1983). Здесь, как и в большинстве сочинений композитора, также представлена доминирующая в творческом сознании Шнитке модель «леса времён», выражающаяся в полистилистике. Жанр сочинения – кантата – отсылает к эпохе барокко, к творчеству И. С. Баха, композитора,

выступавшего для Шнитке в качестве главного ориентира в истории музыки. В целом Кантата Шнитке представляет собой барочную стилизацию. Стилизаций этого рода в наследии композитора немало – взять хотя бы знаменитые концерто грассо. Шесть сочинений этого типа строятся примерно по одной схеме: задается барочная тема, которая затем не столько разрабатывается, сколько подвергается де-струкции – главным образом посредством введения чужеродного материала [8]. Принцип организации Кантаты несколько иной. Здесь жанр выдержан более последовательно, большая часть произведения представляет собой достаточно чистую стилизацию под барочную музыку. Но в отдельных частях жанровое и стилистическое единство нарушается. В кульминационном эпизоде – гибели Фауста – звучит нарочито грубое и вульгарное танго. Здесь сразу же вспоминается Концерто грассо № 1, где барочная музыка также перемежается эстрадным танго. И в Кантате и в Концерто грассо, таким образом, посредством поли-стилистики создается пространство диалога контрастных друг по отношению к другу эпох, жанров и стилей. Танго – самый яркий, бросающийся в глаза эпизод нарушения жанрового и стилистического единства Кантаты. Менее заметно, но не менее значимо это нарушение в эпизоде молитвы и ложного утешения Фауста. Исполняемая хором молитва выбивается по своему звучанию из общего строя Кантаты: в кульминации она звучит чересчур громко и жестко, что для музыки барокко не характерно. Духовые и ударные начинают буквально реветь, что опять-таки нарушает ровный и гармоничный строй барочной стилизации. Ложное утешение содержит двойную транс-грессию жанра и стиля. Линия сладкоголосого Мефистофеля (контратенор) поется чересчур приторно и – как следствие – фальшиво. Здесь мы вспоминаем лирическую партию из Альтового концерта (в исполнении Ю. Башмета), которой дается следующая характеристика: «Слишком сладкая гармония, слишком лирическая мелодия..., возникает ощущение неустойчивости, двусмысленности» [9, С. 248].

Пародирующая линия Мефистофеля насмехающегося (контральто) и вовсе создает впечатление диссонанса и дисгармонии.

Но в Кантате есть и другой – не менее значимый – пласт. Это модель оставшегося времени. Данная тема задается уже в начале первой части произведения: «*Folget nun von Doctor Fausti greulichem und erschrecklichem Ende, ob welchem sich jedes Christenmensch genugsam zu spiegeln und dafür zu hüten hat*» («Теперь следует рассказ об ужасной, устрашающей кончине доктора Фауста, который пусть послужит зеркалом и предостережением для каждого христианина») [5, с. 98]. Ключевой момент здесь: Ende, конец. Текст взят с последних страниц Народной книги о Фаусте. Кантата, таким образом, начинается с конца книги и описывает конец Фауста. В истории музыки подобный композиционный прием уже использовался: речь идет о «Страстях» Баха. Здесь также берется текст не всего Евангелия, но только последних глав, посвященных Страстям Христа. Соответственно, в «Страстях по Матфею» представлен не весь жизненный путь Христа, но лишь последние эпизоды, связанные с предательством, страданиями, смертью и воскресением. В Кантате Шнитке представлен тот же самый сюжетно-организационный принцип. Но героем является продавшийся дьяволу чернокнижник. Шнитке, таким образом, написал «антистрасти».

Вслед за вступлением хора идет речитатив рассказчика (Erzähler): «*Die vierundzwanzig Jahre des Doctor Fausti waren vergangen*» («Истекли 24 года, отпущенные доктору Фаусту») [5, с. 98]. Снова вводится мотив завершения, исчерпанности времени: произведение начинается с конца, когда все события хронологического времени (хроноса) уже минули, остались позади. Время прошло. Теперь остается только рассказать о конце, смерти доктора Фауста. Собственно говоря, исходя из такой завязки, Кантата могла бы тут же и закончиться, не успев начаться. Однако устрашающая кончина доктора Фауста описывается только в четвертой части. До этого момента представлено «оставшееся время»:





не конец времени, но время конца. После истекших 24 лет Фаусту *остается* еще 24 часа перед его гибелью. Именно это оставшееся, сжимающееся время и становится предметом музыкально-драматического изображения в Кантате Шнитке.

После того, как доктор Фаустус получил известие о предстоящем скором и ужасном конце, следуют сцены пира и исповеди. Это характерный пласт народно-смеховой или карнавальной культуры, анализ которой дал М. М. Бахтин [2]. Пир накануне смерти в сочетании с предсмертной исповедью заставляет нас вспомнить «Федон» Платона и Тайную Вечерю. Но здесь снова следует удерживать в поле зрения уже указанную выше инверсию: у Шнитке на вечере не Спаситель и даже не добродетельный и мудрый Сократ, но заключивший договор с дьяволом чародей и чернокнижник. В исповеди Фауста центральное место также занимает тема оставшегося времени: «Nun sind solche Jahre bis auf diese Nacht zum Ende gelaufen, und steht mir das Stunden-glas vor den Augen, daß ich gewärtig sein muß, wann es ausläuft, und er mich diese Nacht holen wird» («Ну вот, срок этот приходит к концу в эту ночь, и часы, стоящие перед моими глазами, указывают, что скоро наступит мгновение, когда он заберет меня в эту ночь») [5, с. 99]. И снова отсылка к событиям Тайной Вечери: «Darum habe ich euch, [freundliche, günstige, liebe Herren,] vor meinem Ende zu mir berufen und mit euch einen Johannestrunk zum Abschied tun wollen» («Поэтому-то я и созвал вас, любезные мои друзья и милостивые господа, к себе перед кончиной, чтобы осушить вместе поминальную чару») [5, с. 99]. Исповедь завершается формулировкой, раскрывающей амбивалентный характер положения доктора Фаустуса: «Ich sterbe als ein böser und guter Christ, ein guter Christ, warum weil ich eine Reue habe; ein böser, weil ich weiß, dass der Teufel den Leib will haben» («Ибо я умираю как дурной и как добрый христианин: как добрый христианин, ибо я покаялся; как дурной христианин, ибо я знаю, что дьявол хочет взять мое тело») [5, с. 100].

Характерной особенностью оставшегося времени является то, что оно не принадлежит полностью ни хроносу, ни вечности, но вместе тем соотнесено и с тем и с другим. Это время «между», время, которое начинает кончаться, но еще не кончилось. Оставшееся время представляет собой, таким образом, феномен незавершенного перехода: время земной жизни уже почти закончилось, но есть еще некий остаток перед окончательным переходом в вечность. Соответственно, оставшееся время – это время резюмирующего подытоживания: «в мессианическом подытоживании люди готовятся к окончательному прощанию с прошлым в вечности, которая не знает ни прошлого, ни повторения. <...> подытоживание... представляет собой сжатие прошлого и настоящего, ... что, разумеется, не означает ни привязанности, ни ностальгии – напротив, подытоживание прошлого является «суммарным решением в его отношении»» [1, с. 105]. Именно это подытоживающее сжатие прошлого и настоящего и представлено в Кантате Шнитке. В этой связи можно отметить, что оставшееся время есть зона предопределенной неопределенности или неопределенной предопределенности. С одной стороны, все уже предрешено, поскольку время истекло и осталось только ждать конца, являющегося закономерным следствием и результатом уже прожитой жизни. Но, с другой стороны, сохраняется еще остаток времени перед концом, который подобен точке бифуркации: все еще может быть изменено, окончательный смысловой итог еще не сформулирован и его только предстоит определить в это оставшееся время. Чаши весов уже вышли из равновесия, подытоживающее взвешивание уже началось, но итог еще не виден, хотя вполне прогнозируем. Отсюда и характерная для оставшегося времени двусмысленность, являющаяся следствием сопряжения «памяти и надежды, прошлого и настоящего, полноты и нехватки, начала и конца» [1, с. 9]. Мы бы добавили сюда еще и сопряжение обусловленности и свободы. Выбор уже сделан, оставшееся «теперь» является следствием этого выбора, и оно же

детерминирует грядущее положение в вечности. И выбор еще не сделан, в оставшееся время сохраняется возможность изменения результата или, по крайней мере, некоторая неопределенность в отношении результата.

Все эти аспекты оставшегося времени наиболее полно проявляются в следующей после пира и исповеди части Кантаты – в «Молитве и ложном утешении Фауста». Характерно, что и молитва, и ложное утешение составляют одну часть (в источнике, в «Народной книге», эти фрагменты находятся на разных страницах и даже в разных главах). Ложное утешение предшествует исповеди Фауста, и только затем следует молитва студентов и друзей. При всей противоположности молитвенного воззвания к Богу дьявольской лжи, оба эти феномена структурно объединены в одно целое. Здесь снова происходит смещение смысловых перспектив, а именно: текст и музыка расходятся между собой. Исповедь колдуна и чернокнижника в предыдущей части звучала благородно и возвышенно, в то время как исполнение молитвы и утешения полно двусмысленности и пародийных оттенков. И в молитве, и в утешении речь идет о будущем души и тела Фауста. Это две модели уже приближающегося окончательного решения судьбы Фауста в вечности. С позиции хора, поющего молитву, судьба тела уже предрешена, но для души еще остается надежда на спасение: «Wiewohl ich dem Teufel den Leib muß lassen, so rette doch die Seele» («Хоть я и должен оставить дьяволу свое тело, быть может, ты убережешь мою душу») [5, с. 100]. С позиции Мефистофеля, и тело, и душа Фауста принадлежат дьяволу, который, впрочем, обещал, что Фауст в аду будет избавлен от страданий: «Hat dir doch der Teufel verheißen, er wolle dir einen stählern Leib und Seele geben, und sollst nicht leiden wie andere Verdammte» («Ведь обещал же дьявол дать тебе стальное тело и душу, чтобы ты не страдал, как другие грешники») [5, С. 99]. Фауст не примет ни тот, ни другой вариант. Он не может молиться, поскольку «грехи его превышают меру того, что может ему про-

ститься» («seine Sünden wären größer, denn daß sie ihm möchten verziehen werden»). Про утешение Мефистофеля сказано, что оно ложно и противоречит Писанию («falsch und der Heiligen Schrift zuwider»). Фауст оказывается взвешен в пустоте между Богом и дьяволом. Он не примыкает ни к Тому, ни к другому. Раскаиваясь и осуждая свою греховную и дьявольскую жизнь в прошлом, в оставшемся еще настоящим он не решается обратиться к Богу. Но дело не только в Фаусте и его малодушном неверии. Не следует забывать, что в рассматриваемой нами части Кантаты не только утешение звучит ложно и фальшиво, но и сама молитва исполняется с доходящими до гротеска перегибами. Такое тутти фортиссимо, сопровождаемое ревом духовых и громоыханием ударных, не характерно для строгой молитвенной возвышенности баховских хоралов. Образ религии и церкви в Кантате Шнитке неоднозначен и амбивалентен. Дьявольское начало обнаруживается в самой молитве. Современный слушатель, в той или иной степени удаленный от уровня религиозности баховской эпохи, может быть очарован религиозным настроением молитвы из Кантаты Шнитке. И по этой причине искажающие и гротескные мотивы этой молитвы в исполнении хора могут быть им просто не замечены. На этом основании может возникнуть соблазн ошибочно и упрощенно истолковать структуру данной части как оппозицию добра и зла: хор – добро, двухголосый Мефистофель – зло. В действительности у Шнитке все более сложно и менее однозначно. Двухголосие проникает в саму молитву, приводя к ее искажению и одвусмысливанию. Все становится зыбким и неоднозначным.

Не менее двусмысленный характер носят завершающие части Кантаты. Рассказ об ужасной смерти Фауста представлен в виде танго. Эстрадная, «шлягерная» музыка является для Шнитке наиболее подходящим музыкальным символом зла, «всякой чертовщины». Танго выступает здесь в качестве культурного кода пошлости, грубой вульгарности, банальной доступности. Это символ разложения высокой



культуры, падения искусства и наступления эпохи торжества массовой культуры. И это подлинный лик дьявола: «эстрадно-страстный голос, доходчивая мелодия, чувственно-развязный синкопический ритм аккомпанемента, явная тональность (соль-минор), танцевальные квадраты структуры, под стать всему – солирующие саксофоны и томные глассандо у солистки. И на эту музыку кладутся самые ужасающие, какие-то средневековые слова, каких не встретишь, скажем, в классическом «Фаусте» Гёте» [9, с. 181].

Эффект контраста создает финальный эпизод – хорал, написанный на текст Первого Послания апостола Петра (1 Послан. Петра, 5: 8–9): «Seid nüchtern und wachet, denn euer Widersacher, der Teufel, geht umher wie ein brüllender Löwe und suchet, welchen er verschlinge: Dem widerstehet fest im Glauben» («Бодрствуйте и бдите, ибо дьявол, ваш супостат, бродит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить. Противоборствуйте ему твердою верою»). Во-первых, здесь задается стилистическая и жанровая оппозиция, достаточно отчетливо воспринимаемая на слух: эстрадное танго – хорал в баховском стиле. Как уже отмечалось выше, Шнитке часто использовал данную оппозицию в своих сочинениях, самым известным примером чему выступает Концерто grosso № 1, где барочная тема контрастирует с танго. Средствами полистилистики достигается эффект полихронии – соприсутствия и взаимопроникновения гетерогенных временных и культурно-исторических пластов. Во-вторых, противопоставление Послания апостола Петра эстраднему танго создает дополнительный символический эффект: после погружения в бездну зла утверждается устремленность к вечности. Наконец, в-третьих, следует обратить внимание, что заключительный и возвышенный хорал исполняется четырьмя солистами, в числе которых Фауст и два Мефистофеля. Получается, что глубоко религиозный текст поется в основном голосами, исполнявшими дьявола и злодея-чернокнижника... Это обстоятельство не может не вызывать некоторых подозрений. Если

внимательно прислушаться, то и в исполнении финального хорала можно заметить некоторый перегиб, перебор: слишком уж преувеличенно нравоучительно звучит здесь цитата из Послания апостола Петра, слишком высокий регистр берется солистами, слишком громко, оглушающе звучит оркестр, слишком мощно ревут трубы и гремят ударные... Мы уже сталкивались с таким приемом в Кантате: в Молитве, в кульминационной части, хор также поет чрезмерно громко и – в дополнение ко всему – заглушается ревом духовых и громыханием ударных. И в финальном эпизоде композитор снова сознательно создает эффект несоответствия текста и музыки. Все это порождает оттенок двусмысленности, амбивалентности, семантической и символической зыбкости. Эпизод, который по своему текстовому содержанию должен был бы выражать устремленность к трансцендентному, на деле носит трансгрессивный характер. Границы между «добром» и «злом», дьявольским и божественным не то чтобы совсем стираются, но постоянно колеблются, обнаруживая тенденцию к взаимопереходу. В этом плане значимо завершения финального хорала (и одновременно – всей Кантаты): после кульминационного, максимально громкого исполнения темы звучит простая, состоящая из нескольких тактов мелодия, сопровождаемая метрономом. Мелодия постепенно затихает, остается один отсчитывающий такты метроном. Данный тип окончания – достаточно часто применяемый Шнитке – осуществляет нейтрализацию музыкального материала. Грандиозная и одновременно двусмысленная хоральная концовка сводится на нет, перечеркивается звучанием последних нескольких секунд. Остающийся метроном напоминает звук механических часов, которые, в конце концов, тоже затихают. Часы стоят. Die Uhr steht still.

Часы – базовая метафора западной культуры. Так же, как центральная для Кантаты проблема души и тела, – фундаментальная оппозиция европейской, «фаустовской» культуры. В своей книге о Шнитке музыковед



В. Н. Холопова отмечает: «Шпенглер в «Закате Европы» представил Фауста в качестве прототипа западного человека, с его стремлением к деятельности, технике и завоеваниям. «У каждого художника должен быть свой «Фауст», – такова аксиома европейского искусства. Альфред Шнитке с молодых лет был заморожен образом Фауста, и это достаточно свидетельствует о коренном его европеизме. Сама полнота его мышления – видишь хорошее, ищи плохое, видишь плохое, ищи хорошее (что он распространил даже на церковь), – философская диалектика добра и зла в его музыке уже давно вылепили в нем образы фаустовских противоположностей» [9, с. 176].

Создавший термин «фаустовская культура» Освальд Шпенглер в сопоставительной таблице периодов различных культур указывает приблизительное время завершения, гибели европейской цивилизации: после 2200 года. Вспомним здесь также Ницше, который возвестил «восхождение нигилизма как историю двух ближайших столетий». Этот период – с 2000 по 2200 гг. – может быть охарактеризован как «оставшееся время» фаустовской цивилизации. Для этого времени характерен «распад организмов народов и превращение в аморфную людскую массу» [10, с. 86]. Затем, после 2200 г., последуют «окончание и распад империалистического механизма: империя становится добычей юных народов и завоевателей» [10, с. 86]. Ницше так описывает опыт *оставшегося времени* западной цивилизации: «Вся наша европейская культура давно уже, в муке напряжения (растущего век от века), движется словно к катастрофе: тревожно, неволей, очертя голову; рекою, стремящейся к своему исходу, уже не помнящей себя, которой страшно опомниться» [7, с. 31]. В Кантате Шнитке показано как это движение фаустовской культуры к катастрофическому финалу, так и сам финал.

В завершение интересно будет сопоставить Фауста Шнитке с другой современной, на этот раз, кинематографической версией – с «Фаустом» А. Сокурова (2011). У Шнитке

Фауст физически гибнет, и некоторая неясность и недоговоренность остается только в отношении судьбы его души. У Сокурова Фауст избегает даже физической смерти. После убийства матери Маргариты и соблазнения Маргариты происходит трансформация пространства: обычное, земное пространство преобразуется в область загробного мира, населенного чудовищами-мертвецами. Там Фауст встречает убитого им Валентина. Трансформация происходит и с самим Фаустом: из меланхоличного, потерявшего смысл жизни средневекового доктора он превращается в самоуверенного, жаждущего действий и свершений человека Нового времени. Одновременно происходит еще одна трансформация времени. Первая трансформация связана с пробуждением Фауста в доме Маргариты. Здесь время останавливается: «Часы стоят. Упала стрелка». «Die Uhr steht still. Der Zeiger fällt». Фауст оказывает вне времени. Однако после того, как Фауст объясняет загадку фонтана и покидает Мефистофеля (Маврикия), опыт времени снова меняется. Теперь переживание времени характеризуется с помощью слова «vorbei»: «Vorbei! Vorbei, als nie gewesen» («Прошло! Прошло, как не бывало!»). Мефистофель не приемлет этот новый временной модус, отвергая его скептически: «Прошло... Какое глупое слово!». «Vorbei... Ein dummes Wort». Сразу после этого Фауст слышит вопрошающий призыв Маргариты с неба, повторяемый дважды: «Куда ты идешь?» («Wo hin gehst du?»). Вопрос Маргариты в данном случае – это не вопрос о конкретном месте («куда ты собрался?»). Это метафизический вопрос, вопрос о смысле пути. Этот вопрос подобен вопросу Бога к Адаму после грехопадения: «Где ты?». Это также не вопрос о месте, но вопрос о положении по отношению к бытию, об изменившемся положении Адама в бытии. Так же и вопрос Маргариты адресован фаустовской душе, фаустовской цивилизации в целом: «Куда ты идешь? Каков смысл твоего пути?». Этот вопрос призывает остановиться и задуматься. Но Фауст не останавливается. Он дает на этот вопрос харак-





терный фаустовский ответ: «Dahin! Weiter! Immer weiter!» («Туда! Дальше и дальше!»). Это путь ради самого пути. Движение ради движения. Бесконечность ради бесконечности. Таким образом, обновленный и изменившийся Фауст отклоняет как безвременность Мефистофеля, так и вечность, к которой его зовет Маргарита. Фауст отвергает как вечную смерть, так и вечную жизнь. В финале представлено зарождение фаустовской души, пробуждение характерной для нее устремленности в бесконечные дали. Мрачное Средневековье остается позади: *vorbei*. Впереди – столетия новой фаустовской культуры с ее открытиями и завоеваниями. Но это начало, в котором уже содержится указание на его конец. Устремлению в абстрактную и пустую беспредельность («Weiter! Immer weiter!») со-

ответствует понимание времени как бесконечного и абстрактного течения сменяющих друг друга «теперь». Это время, которое постоянно проходит, это перманентное *vorbei*. И в такой конструкции времени содержится установка на его неизбежную самоисчерпанность. У Гете Мефистофель замечает по этому поводу: «*Vorbei und reines Nicht, vollkommnes Einerlei*» [11, р. 204]. («Прошло и чистое Ничто совершенно равнозначны»). Здесь уже заложен исток грядущего европейского нигилизма.

В целом фильм Сокурова изображает «оставшееся время» европейского Средневековья. В Кантате Шнитке представлено «оставшееся время» европейской цивилизации. Проблема времени выступает здесь в качестве основного содержания художественного произведения.

### Список литературы

1. Агамбен Дж. Оставшееся время: Комментарий к Посланию к Римлянам. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. 224 с.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Эксмо, 2015. 640 с.
3. Белый А. Душа самосознающая. Москва: Канон+, 1999. 560 с.
4. Беседы с Альфредом Шнитке. / Ред. А.В. Ивашкин. Москва: Классика XXI века, 2003. 320 с.
5. Легенда о докторе Фаусте. / Ред. В.М. Жирмунский. Москва: Наука, 1978. 424 с.
6. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. Из ранних произведений. Москва: Правда, 1990. С. 195–393.
7. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. Москва: Культурная революция, 2016. 824 с.
8. Фаритов В.Т. Философские аспекты музыкальных произведений А. Шнитке (музыка и философия) // Культура и искусство. 2017. № 3. С. 292–303.
9. Холопова В.Н., Чigareва Е.И. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаим, 2003. 256 с.
10. Шпенглер О. Закат Европы. Минск: Харвест; Москва: АСТ, 2000. 1376 с.
11. Goethe J.W. Faust. Der Tragödie Zweiter Teil. Stuttgart: Reclam, 2001.

### References

1. Agamben J. Remaining Time: A Commentary on the Epistle to the Romans. Moscow: New Literary Review, 2018. 224 p. (In Russ.)
2. Bakhtin M. Creativity of Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and the Renaissance. Moscow: Eksmo, 2015. 640 p. (In Russ.)
3. Bely A. Self-conscious soul. The soul is self-conscious. Moscow: Kanon+, 1999. 560 p. (In Russ.)
4. Conversations with Alfred Schnittke. A.V. Ivashkin. Moscow: Classics of the XXI century, 2003. 320 p. (In Russ.)



5. The legend of Dr. Faust. ed. V.M. Zhirmunsky. Moscow: Nauka, 1978. 424 p. (In Russ.)
6. Losev A.F. Music as a subject of logic. From early works. Moscow: Pravda, 1990. S. 195-393. (In Russ.)
7. Nietzsche F. Will to power. The experience of reassessing all values. Moscow: Cultural Revolution, 2016. 824 p. (In Russ.)
8. Faritov V.T. Philosophical aspects of A. Schnittke's musical works (music and philosophy). Culture and Art. 2017. No. 3. P. 292–303. (In Russ.)
9. Kholopova V.N. Composer Alfred Schnittke. V.N. Kholopova, E. Chigareva. Chelyabinsk: Akraim, 2003. 256 p. (In Russ.)
10. Spengler O. Decline of Europe. Minsk: Harvest, Moscow: AST, 2000. 1376 p. (In Russ.)
11. Goethe J.W. Faust. Der Tragödie Zweiter Teil. Stuttgart: Reclam, 2001.

\*

Поступила в редакцию 24.06.2022