

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»

На правах рукописи

半谷 愛

ХАНЬЯ Мэгуми

**Музыка А. Г. Шнитке в анимационном кино:
значение в эволюции творчества**

Специальность 5.10.3. — Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
доктор искусствоведения, доцент

Т. В. Шабалина

Санкт-Петербург

2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава 1. Музыка А. Г. Шнитке в анимационном кино: принципы диалогичности.....	22
1.1. Система диалога с эпохами и стилями прошлого в музыке Шнитке к анимационному кино	25
1.1.1. Цитирование	28
1.1.1.1. Точная цитата	28
1.1.1.2. Переработанная цитата.....	29
1.1.1.3. Виртуальная цитата.....	32
1.1.2. Имитация стиля	33
1.1.2.1. Квазицитата	33
1.1.2.2. Стилизация.....	35
1.2. Кинематографическая и музыкальная драматургия: взаимосвязь и взаимовлияния	40
Глава 2. «Стеклянная гармоника» (1966–1968) как ключевое произведение в становлении полистилистики в творчестве Шнитке	44
2.1. Режиссерский замысел Хржановского и история создания фильма	44
2.2. Полистилистическая концепция Шнитке	52
2.3. Использование монограммы ВАСН.....	58
2.4. Применение современных композиторских средств.....	76
2.5. Значение монограммы ВАСН в эволюции творчества Шнитке	98
Глава 3. «В мире басен» (1972–1973): развитие приемов полистилистики, их связь с концепцией и драматургией фильма.....	107
3.1. Графическая партитура режиссера и изобразительный ряд фильма	107
3.2. Особенности музыки к фильму «В мире басен»: противостояние стилей и эпох	117

Глава 4. Трилогия по рисункам А. С. Пушкина (1974–1982): диалог с прошлым как принцип драматургии.....	141
4.1. История создания	141
4.2. Киномузыка к трилогии как высшее достижение в сотрудничестве с режиссером	145
4.2.1. Особенности музыки к трилогии как кульминация художественного диалога с прошлым	145
4.2.2. Рукописные источники сочинений Шнитке к трилогии по рисункам Пушкина.....	148
4.2.3. Кинематографическая и музыкальная драматургия трилогии.....	151
4.2.4. Имитация стиля как средство музыкальной драматургии.....	161
4.2.4.1. «Болдино» как пример стилизации музыки И. С. Баха.....	161
4.2.4.2. «Тема творчества».....	167
4.2.4.3. «Брамсовская тема»	189
4.2.4.4. Стилизация русских народных песен	205
4.2.5. Цитирование как средство обогащения содержания трилогии.....	218
4.2.5.1. Точное цитирование и его новаторский характер в киномузыке трилогии	218
4.2.5.2. Переработанная цитата в трилогии: синтез стилей и смыслов	223
4.2.5.3. Виртуальное цитирование: создание нового звукового пространства в пушкиниане.....	237
Заключение.....	242
Список принятых сокращений.....	251
Список литературы	252
Список аудио- и видеоматериалов	308
Список нотных изданий.....	310
Список архивных источников.....	317
Приложение 1. Анимационные и мультипликационные фильмы, к которым А. Г. Шнитке создал музыку.....	322

Приложение 2. Цитаты произведений изобразительного искусства в фильме «Стеклянная гармоника»	323
Приложение 3. Сочинения Шнитке с использованием монограммы ВАСН.....	332
Приложение 4. Пьесы в автографе партитуры Шнитке к пушкинской трилогии (нотная библиотека Российского государственного симфонического оркестра кинематографии, № 4681)	335
Приложение 5. Хронометраж и порядок музыкальных номеров в трилогии.....	339

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы диссертации. Известно, что область киномузыки играла значительную роль в развитии композиторского стиля Альфреда Гарриевича Шнитке (1934–1998)¹. В ней откристаллизовывались темы и важнейшие приемы, нашедшие затем отражение во многих других его сочинениях.

С 1960-х до середины 1980-х годов, в период наиболее интенсивного творчества в академических жанрах, композитор создал музыку более чем для шестидесяти фильмов². Шнитке относился к работе в данной сфере с высокой степенью отдачи и рассматривал ее не менее значимой, чем другие области своей деятельности. Сочинение киномузыки никогда не было для него «проходным», подсобным или прикладным занятием. Показательно, что он сотрудничал со многими выдающимися режиссерами, написав музыку для художественных, документальных, телевизионных и анимационных фильмов, среди которых: «Вступление» (1963), «Дневные звезды» (1966), «Выбор цели» (1974), «Отец Сергей» (1978) И. В. Таланкина, «Вызываем огонь на себя» (1964) С. Н. Колосова, «Похождения зубного врача» (1965), «Спорт, спорт, спорт» (1970), «Агония» (1974), «Прощание» (1981) Э. Г. Климова, «Комиссар» (1967) А. Я. Аскольдова, «Ангел» (1967), «Белорусский

¹ Актуальность настоящей темы была представлена в следующих статьях: *Ханья М.* Музыка А. Г. Шнитке для фильма А. Ю. Хржановского «В мире басен»: к проблеме полистилистики // *Временник Зубовского института.* 2023. № 2 (41). С. 9–31; *Ханья М. А.* Шнитке — А. Хржановский: синтез музыки и кинематографии в фильме «В мире басен» // *Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы: по материалам XVII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «Scienceforum Pan-Art XVII».* 28 сентября 2024 года / ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов, 2024. Т. 74. С. 42–62. Дальнейший текст Введения, включая разделы «Степень разработанности темы диссертации» и «Материал исследования», основан на вышеуказанных статьях, а также на публикациях: *Ханья М. И. С. Бах — А. Г. Шнитке: цитата как форма диалога в музыке анимационного кино // Opera musicologica.* 2024. Т. 16. № 1. С. 76–97; *Ханья М. И. С. Бах в киномузыке А. Г. Шнитке: цитирование как форма диалога // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам международных научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому «Проблемы художественного творчества: к 90-летию со дня рождения А. Г. Шнитке».* 22–24 ноября 2024 года / отв. ред.-сост. И. В. Полозова. Саратов, 2024. С. 236–248.

² В конце 1980-х и в 1990-е годы Шнитке написал также музыку для нескольких фильмов, но преимущественно в соавторстве с другими композиторами.

вокзал» (1970), «Осень» (1974) А. С. Смирнова, «Шестое июля» (1968), «Чайка» (1970) Ю. Ю. Карасика, «Дядя Ваня» (1970) А. С. Михалкова-Кончаловского, «Ты и я» (1971), «Восхождение» (1976) Л. Е. Шепитько, «Мир сегодня» / «И все-таки я верю...» (1971/1974) М. И. Ромма, завершенный Э. Г. Климовым, М. М. Хуциевым и Г. Н. Лавровым, «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» (1976), «Клоуны и дети» (1977), «Экипаж» (1979), «Сказка странствий» (1982) А. Н. Митты, «Фантазии Фарятьева» (1979) И. А. Авербаха, «Маленькие трагедии» (1979), «Мертвые души» (1984) М. А. Швейцера и т. д.

Режиссеры, работавшие с А. Г. Шнитке над своими картинами, отмечали большое значение его музыки для их фильмов. А. Н. Митта подчеркивал: «<...> В киномузыке Шнитке спрятано гораздо больше, чем нужно для кино. <...> Например, для “Экипажа” им создана по-настоящему драматическая музыка, дающая картине психологическую глубину»³. Э. Г. Климов рассказывал: «Во ВГИКе музыка считалась прикладным элементом в кино. Альфред — это совсем другое»⁴. Он также указывал, что при создании фильма «Похождения зубного врача» музыкальное решение композитора способствовало развитию проекта: «<...> Как было выразить тот образ, который задумал и написал Володин [Александр Моисеевич, сценарист. — М. Х.]? — Я мучился. Альфред мне очень помог. Он вдруг понял, что музыку надо делать не современную по тем временам, а какие-то мотивы из прежней, давней музыки — парафразы Боккерини, Вивальди вошли в этот фильм, и в нем сразу появился другой масштаб»⁵.

Для Шнитке, композитора, чьи академические произведения на протяжении долгих лет редко исполнялись в концертах, работа в кинематографии становилась особенно важной, предоставляя возможность слышать свои сочинения в живом исполнении сразу после их написания. Шнитке отмечал: «<...> Кино дает компози-

³ Митта А. Н. О музыке Шнитке для кино // Альфреду Шнитке посвящается / ред.-сост. А. В. Богданова. М., 2001 (Из собраний «Шнитке-центра»; вып. 2). С. 189.

⁴ Климов Э. Г., Фрид Г. С., Полянский В. К. Говорят участники конференций в МГИМ им. А. Г. Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается / отв. ред. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. М., 2003 (Из собраний «Шнитке-центра»; вып. 3). С. 253.

⁵ Там же.

тору возможность экспериментировать — пробовать различные сочетания инструментов, необычные звучания, и, главное, тут же слышать результаты <...>»⁶. В другом интервью Шнитке признавался, что в своих «автономных» композициях ему «неоднократно доводилось перенимать у киномузыки нечто искомое или найденное случайно»⁷. Используя слова самого Шнитке, можно сказать, что работа в данной области являлась для него творческой «лабораторией», где он расширял свои художественные горизонты и проводил эксперименты с новыми музыкальными идеями⁸.

Показательно, что симфонические, камерные и вокальные произведения Шнитке нередко рождались из сочинений для фильмов. В Симфонии № 1 (1969–1972) он использовал фрагменты из музыки для кинолент «И все-таки я верю...» и «Похождения зубного врача»⁹. Из слов композитора следует, что это произведение концептуально связано с первой из указанных картин: «Сочиняя симфонию, я параллельно 4 года работал над музыкой к последнему фильму М. Ромма “Я верю” (“Мир сегодня”). Вместе со съемочной группой я просмотрел тысячи метров документального материала. Постепенно они складывались во внешне хаотическую, но внутренне строго организованную хронику XX в. <...> Симфония не имеет программы. У меня не было также намерения координировать две параллельные работы (хотя некоторые фрагменты симфонии вошли в фонограмму фильма). Однако если бы в моем сознании не отпечатались трагическая и прекрасная хроника нашего

⁶ Цит. по: *Троицкая Г. Я.* Несколько страниц из личного архива // Советская музыка. 1999. № 2 (667). С. 97. Согласно утверждению автора статьи, цитируемое высказывание Шнитке относится к концу 1960-х годов.

⁷ *Шнитке А. Г., Петрушанская Е. М.* Изображение и музыка — возможности диалога // Искусство кино. 1987. № 1. С. 68. Петрушанская пояснила, что беседа состоялась за три года до публикации материала.

⁸ Термин «лаборатория» взят из высказывания Шнитке 1984 года: «С самого начала работа в некоторых фильмах была для меня лабораторией: сегодня я написал что-то, завтра я это услышал в оркестре, мне не понравилось, я тут же изменил, но проверил прием, оркестровую фактуру или еще что-нибудь. В этом смысле кино мне много дало» (цит. по: *Беседы с Альфредом Шнитке* / сост. А. В. Ивашкин. М., 2024. С. 107).

⁹ См.: *Schmelz P. J.* Sonic Overload: Alfred Schnittke, Valentin Silvestrov, and Polystylism in the Late USSR. New York, 2021. P. 150; *Dixon G.* The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke. Abingdon; New York, 2022. P. 105.

времени, я никогда бы не написал этой музыки»¹⁰. Помимо этого, «Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано (1971) была составлена также из киномузыки композитора для двух картин Э. Г. Климова «Похождения зубного врача» и «Спорт, спорт, спорт»: из первого фильма были взяты пьесы «Пастораль», «Балет» и «Пантомима», а из второго — «Менуэт» и «Фуга»¹¹. Материал Concerto grosso № 1 был по большей части заимствован из музыки к следующим кинолентам: «Стеклянная гармоника» (1966–1968) и «Бабочка» (1971–1972) А. Ю. Хржановского, «Агония» Э. Г. Климова, «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» А. Н. Митты и «Восхождение» Л. Е. Шепитько¹². Танго из музыки к фильму «Агония» затем повторялось и в опере «Жизнь с идиотом» (1990–1991)¹³. Примеры можно умножить.

При этом, особое значение, как будет показано в настоящей диссертации, имеет музыка Шнитке к анимационным картинам, прежде всего, к фильмам Андрея Юрьевича Хржановского (род. 1939)¹⁴. Именно этот режиссер наиболее тесно и часто работал со Шнитке в данном жанре. Композитор говорил, что, за исключением

¹⁰ Цит. по: *Холопова В. Н., Чигарева Е. И.* Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. М., 1990. С. 75.

¹¹ См., к примеру: *Шульгин Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М., 2014. С. 59; *Демченко А. И.* Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М., 2009. С. 91; *Dixon.* The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke. P. 208; *Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке: монография. 6-е изд. СПб., 2023. С. 148.

¹² См., к примеру: *Холопова.* Композитор Альфред Шнитке. С. 152–153. *Tremblay J.-B.* Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke: thesis ... Doctor of Philosophy. Vancouver, 2007. P. 157; *Schmelz P. J.* Alfred Schnittke's Concerto Grosso No. 1. New York, 2019. P. 42–43; *Dixon.* The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke. P. 150–151.

¹³ См., к примеру: *Flehsig A.* «Der Idiot ist unsere Wirklichkeit»: das Grotteske in der russischen Kultur und Alfred Schnittkes Oper *Leben mit einem Idioten*. Hildesheim, 2018 (Schnittke-Studien; Bd. 2). S. 304–308; *Демченко.* Альфред Шнитке. С. 173; *Schmelz.* Sonic Overload. P. 299; *Dixon.* The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke. P. 28.

¹⁴ Понятие «анимация» на протяжении длительного времени не имело устойчивого и общепринятого определения. На заседании совета Международной ассоциации анимационного кино (ASIFA) в рамках «Animafest Zagreb» была предложена следующая формулировка: «Искусство анимации — это создание движущихся изображений с использованием любых техник, кроме методов живой съемки». Однако она не устранила существующих разночтений в понимании жанра (*Giżycki M.* Animation since 1980: a Personal Journey // *Global Animation Theory: International Perspectives at Animafest Zagreb* / ed. by F. Bruckner, N. Gilić [et al.]. New York; London, 2020. P. 3–4; *Кривуля Н. Г.* Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2009. С. 6). Более обоснованным представляется определение Н. В. Лукиных: согласно нему анимационное кино трактуется как «синтетическое аудиовизуальное искусство, в основе которого лежит иллюзия оживления созданных художником объемных и плоских изображений или объектов предметно-реального мира, запечатленных покaдрово на кино- и видеопленке или на цифровых носителях» (*Лукиных Н. В.* Анимационное кино // Большая

двух фильмов Л. К. Атаманова, небольшой картины В. М. Угарова, вся его музыка к анимационному кино была написана в сотрудничестве с Хржановским¹⁵. Полный список анимационных и мультипликационных фильмов, к которым Шнитке создавал музыкальное оформление и которые удалось выявить автору настоящей диссертации, приведен в Приложении 1.

Степень разработанности темы диссертации. Неудивительно, что киномузыке Шнитке уделялось внимание практически во всех монографиях о его жизни и деятельности¹⁶. В последнее десятилетие вышли специальные исследования, посвященные данной области. В качестве примеров можно привести работы А. В. Богдановой, А. Ф. Мирошкиной и Т. Ф. Шак. Монография Богдановой основана на

русская энциклопедия. URL: https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4226108 (дата обращения: 01.05.2025)). Исследовательница также подчеркивала, что в русскоязычной традиции долгое время было распространено обозначение «мультипликация», преимущественно связанное с рисованным кино, в котором «анимация (мультипликат, иллюзия движения) создается посредством размножения и фазовки рисунка (перерисовки персонажа в последовательных фазах движения)» (там же). В настоящей диссертации автор отдает предпочтение термину «анимация» в том его значении, как дано в приведенном определении. Хотя в автографах партитур к картинам Хржановского Шнитке обозначал жанр как «мультифильм», а не «анимационный фильм», это отражало терминологическую практику того периода.

¹⁵ *Нейман М. Ф.* История одного интервью // Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / [авт.-сост. А. Ю. Хржановский]. М., 2014. С. 374–375. Шнитке говорил: «В мультипликации я работал еще с Л. Атамановым. Сделал с ним два фильма: “Балерина на корабле”, а вот названия второго я не помню... Еще я делал небольшой фильм с В. Угаровым <...>. Все остальные фильмы я делал с Хржановским <...>» (цит. по: там же). Помимо этого, была работа в фильме Ф. Хитрука и Э. Назарова, где, по словам Шнитке, использовался «некий набор электронных звуков», которые режиссер смонтировал. Ввиду не столь значительной художественной ценности музыкального оформления данных картин, как в фильмах Хржановского, в настоящей диссертации они специально не рассматриваются. Конечно, музыка к кинолентам Л. К. Атаманова (особенно к мультифильму «Балерина на корабле») обладает признаками «почерка» композитора, но тем не менее именно в сотрудничестве с Хржановским сформировался индивидуальный стиль Шнитке в области анимационного кино и созданы такие высочайшие образцы этого жанра, как музыка к картинам «Стеклянная гармоника», «В мире басен» и трилогия по рисункам Пушкина.

¹⁶ См.: *Холопова, Чigareва.* Альфред Шнитке. С. 38–39, 45–46, 48, 72, 75, 93 и т. д.; *Холопова.* Композитор Альфред Шнитке. С. 115–119, 148–149, 152–167 и т. д.; *Чigareва Е. И.* Художественный мир Альфреда Шнитке: очерки. СПб., 2015. С. 32, 163, 208; *Демченко.* Альфред Шнитке. С. 70–71, 87–88, 91, 112–116, 119 и т. д.; *Burde T.* Zum Leben und Schaffen des Komponisten Alfred Schnittke. Kludenbach, 1993 (Musikgeschichtliche Studien; Bd. 1). S. 48–53 etc.; *Ivashkin A.* Alfred Schnittke. London, 1996. P. 108–118 etc.; *Schmelz P. J.* Such Freedom, If Only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw. New York, 2009. P. 305–309 etc.; *Schmelz.* Alfred Schnittke’s Concerto Grosso No. 1. P. 5–24, 42–48 etc.; *Schmelz.* Sonic Overload. P. 48–51, 148–150, 152 etc.; *Medić I.* From Polystylism to Meta-pluralism. P. 25–27, 44–45, 47, 52, 59, 80–81, 90 etc.; *Dixon G.* The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke. P. 9, 24–25, 28–31, 51, 76, 105–106, 257–271 etc.

материалах о создании художественных фильмов (хранящихся в Госфильмофонде), анализе музыки Шнитке к кинолентам А. Н. Митты, Л. Е. Шепитько, А. С. Михалкова-Кончаловского, А. С. Смирнова и Э. Г. Климова, а также на интервью автора с композитором Ю. С. Каспаровым о киномузыке Шнитке¹⁷. В книге рассматриваются история работы Шнитке с указанными режиссерами и значение использованных им композиционных средств в сюжетах картин, но без детального музыкального анализа. Мирошкина дает более подробный анализ партитур Шнитке к художественным фильмам режиссеров И. В. Таланкина, Э. Г. Климова, Ю. Ю. Карасика, А. С. Михалкова-Кончаловского¹⁸. Исследовательница указывает, что Шнитке использовал лейтмотивную систему письма (лейтмотивы лирические — «надежды», «мечтаний», «ожидания», «прощания» и «любви»; драматические — «смерти», «войны», «судьбы»¹⁹; а также лейтмотивы определенных персонажей) и что для выражения разных психологических образов композитор применял многие приемы авторов эпох барокко и романтизма, обращался к бытовым жанрам, использовал современную музыкальную технику.

Наиболее комплексным исследованием области киномузыки является монография Т. Ф. Шак²⁰. Автор рассматривает звуковое оформление фильмов, созданное разными композиторами, в том числе и Шнитке, причем анализирует «медиа-текст» как синтетическую структуру, объединяющую визуальные и звуковые элементы, включая вербальные, музыкальные и шумовые компоненты. Основное внимание исследовательница уделяет аудиовизуальной природе медиатекста и изучает музыку не изолированно, а в связи с визуальными и вербальными параметрами. Среди произведений, рассмотренных в этой монографии, — картина «Сказка

¹⁷ Богданова А. В. О киномузыке Шнитке. Художественные фильмы. М., 2015. 164 с.

¹⁸ Мирошкина А. Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования: дис. ... канд. искусствоведения. Оренбург, 2016. 256 с.; Мирошкина А. Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования: монография. Оренбург, 2020. 244 с.

¹⁹ См.: Мирошкина. Киномузыка Альфреда Шнитке. 2016. С. 155; Мирошкина. Киномузыка Альфреда Шнитке. 2020. С. 146.

²⁰ Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): дис. ... д-ра искусствоведения. Краснодар, 2010. 461 с.; Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: учебное пособие. 5-е изд. СПб., 2022. 384 с.

странствий» А. Н. Митты, а также телевизионные ленты «Маленькие трагедии» и «Мертвые души» М. А. Швейцера, к которым Шнитке создал музыку. В статье, написанной в соавторстве с О. В. Масич, Шак исследует систему автоцитат определенных тем Шнитке и их интонационную трансформацию в разных произведениях, включая киномузыку²¹. Наряду с академическими композициями, рассматривается музыка Шнитке к таким художественным фильмам, как «Агония» Э. Г. Климова, «Восхождение» Л. Е. Шепитько, «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» и «Сказка странствий» А. Н. Митты, а также сочинения к анимационным лентам «Стеклянная гармоника» и «Бабочка» А. Ю. Хржановского.

Эти исследования выявили методы композиции Шнитке и стилевые черты его сочинений в основном для художественных фильмов. Благодаря им в последние годы киномузыка Шнитке стала рассматриваться как область творчества с самостоятельной ценностью. Вместе с тем, многие ее аспекты изучены еще недостаточно и нуждаются в дальнейшем анализе. Наименее исследованная сфера в этом отношении — музыка Шнитке к анимационным фильмам, чему и посвящена настоящая диссертация.

Из всех анимационных кинолент, музыку к которым писал Шнитке, наибольшее внимание в исследованиях было уделено «Стеклянной гармонике» А. Ю. Хржановского²². В вышеупомянутых монографиях А. В. Богдановой и А. Ф. Мирошкиной указывалось, что написание музыки к данному фильму стало существенной вехой в развитии композиторского стиля Шнитке²³. Хотя в монографии Мирошкиной музыка к другим работам Хржановского упоминалась, тем не менее ее особенностям не уделялось большого внимания²⁴. То же можно сказать о

²¹ Шак Т. Ф., Масич О. В. О некоторых принципах структурирования музыкального тематизма в музыке кино // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 1 (60). С. 55–61.

²² См.: Холопова, Чигарева. Альфред Шнитке. С. 39; Чигарева. Художественный мир Альфреда Шнитке. С. 32; Ivashkin. Alfred Schnittke. P. 110–111; Schmelz. Such Freedom, If Only Musical. P. 272–273.

²³ Богданова. О киномузыке Шнитке. С. 64; Мирошкина. Киномузыка Альфреда Шнитке. 2016. С. 20; Мирошкина. Киномузыка Альфреда Шнитке. 2020. С. 15–16.

²⁴ Мирошкина. Киномузыка Альфреда Шнитке. 2016. С. 25; Мирошкина. Киномузыка Альфреда Шнитке. 2020. С. 21.

монографиях В. Н. Холоповой и Г. Диксона²⁵. В работе П. Дж. Шмельца рассматривалась музыка к фильмам «Стеклянная гармоника» и «Бабочка» Хржановского, однако, кроме баховской монограммы из первого фильма и темы бабочек из второго, которые использовал композитор и в Concerto grosso № 1, подробных обсуждений сочинений Шнитке в данной области не содержится²⁶. Вышли также специальные статьи о его музыке к фильмам Хржановского, хотя недостаток анализа в них и преимущественное внимание к «Стеклянной гармонике» сильно ощущаются²⁷.

Недавно опубликованные статьи Е. М. Шабшаевич, посвященные сочинениям Шнитке к трилогии фильмов по мотивам рисунков А. С. Пушкина (1974–1982)²⁸, внесли дальнейший вклад в развитие этой темы. Основное внимание в них было уделено системе лейтмотивов и драматургии, однако без детального музыкального анализа на основе автографов партитур композитора. Теме творчества режиссера посвящались многие исследования в области киноведения²⁹. Тем не менее,

²⁵ Холопова. Композитор Альфред Шнитке. С. 106–107, 115–119, 154–160; Dixon. The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke. P. 24, 150, 202, 257–259, 261–263.

²⁶ См.: Schmelz. Alfred Schnittke's Concerto Grosso No. 1. P. 38, 41–43, 69, 70, 85, 86, 88.

²⁷ См.: Кагарлицкая А. В., Хржановский А. Ю. Стеклянная гармоника. (О киномузыке Альфреда Шнитке) // Музыкальная жизнь. 1987. № 17. С. 17–19; Noeske N. Gläserne Harmonien hinter dem Eisernen Vorhang: eine sur-realistische Zeichentrickfilmmusik von Alfred Schnittke // Postmoderne hinter dem Eisernen Vorhang: Werk und Rezeption Alfred Schnittkes im Kontext ost- und mitteleuropäischer Musikdiskurse / hrsg. von A. Flechsig, S. Weiss. Hildesheim, 2013 (Ligaturen: Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover; Bd. 6). S. 77–92; Клишина Е. Из истории стеклянной гармоники // Альфреду Шнитке посвящается / ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. М., 2014. Вып. 9. С. 242–245; Ковалевский Г. В. Киномузыка Альфреда Шнитке в контексте эволюции его творчества // Музыка в культурном пространстве Европы — России. События. Личность. История / отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб., 2014. С. 299–311; Бараин Е. В. Альфред Шнитке: «...То, что для других было гибелью, для меня оказалось благом». Музыка для кино в творчестве композитора // Вестник МГИМ им. Шнитке. 2018. № 3–4. С. 33–41. URL: <https://www.schnittke-mgim.ru/upload/files/vestnik-mgim/2018/Vestnik-MGIM-2018-3-4.pdf> (дата обращения: 01.05.2025).

²⁸ Шабшаевич Е. М. Лейтмотивная система в анимации: метод Шнитке // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2019. № 18. С. 56–63; Шабшаевич Е. М. Драматургия музыкального ряда «Пушкинианы» А. Хржановского — А. Шнитке // Музыкальные миры Альфреда Шнитке: сборник научных статей / отв. ред. А. И. Щербакова; ред.-сост. А. Г. Алябьева, И. А. Корсакова, Е. М. Шабшаевич. М., 2021. С. 125–132.

²⁹ В качестве примеров см.: Асенин С. В. Мир мультфильма: идеи и образы мультипликации социалистических стран. М., 1986. С. 68–70; Бородин Г. Н. В борьбе за маленькие мысли (неадекватность цензуры) // Киноведческие записки. 2005. № 73. С. 281–282, 289–292 и т. д.; Pontieri L. Soviet Animation and the Thaw of the 1960's: Not Only for Children. New Barnet, 2012. P. 54, 65, 123–

сочинения Шнитке и его вклад в создание указанных фильмов не изучались в этих работах подробно³⁰.

Кроме того, в научной литературе недостаточно рассмотрены полистилистические приемы композитора в области анимационного кино и взаимодействие музыкальных средств выразительности с кинематографическими замыслами режиссера. Данный пробел частично восполняется настоящим исследованием, которое опирается прежде всего на автографы партитур Шнитке, архивные источники, отражающие процесс создания фильмов, а также на воспоминания композитора и режиссера, интервью с Хржановским, анализ музыки в тесной связи с драматургией картин.

Объект исследования — музыка Шнитке к анимационным фильмам А. Ю. Хржановского.

Предмет исследования — становление и развитие полистилистики в творчестве композитора в связи с кинематографическими замыслами режиссера.

Цель настоящего исследования — всесторонне и детально представить музыку Шнитке к анимационному кино и показать ее взаимосвязь с сочинениями академических жанров в наследии композитора.

В соответствии с целью работы были поставлены следующие **задачи**:

124, 139–167; *Малюкова Л. Л.* Сверхкино. Современная российская анимация. Девяностые/нулевые. СПб., 2013. С. 106–121; *Горшкова Д. В.* История российской мультипликации. XX век. М., 2016. С. 247, 249, 254–255, 258–259; *Венжер Н. Я.* Кажется, это было совсем недавно // *Экран и сцена*. 2021. № 4 (1197). С. 7; *Кривуля Н. Г.* Аниматология: эволюция мировых аниматографий. В 2 частях. М., 2012. Ч. 2. С. 252–253; *Кривуля Н. Г.* Лабиринты анимации. Исследование художественного образа российских анимационных фильмов второй половины XX века. М., 2002. С. 75–78, 82–85 и т. д.; *Евтеева И. В.* «Пушкиниана» А. Хржановского (изо-вербальные отношения текстов в анимации) // *Современный экран. Теория. Методология. Процесс: сборник научных трудов / сост. и отв. ред. Н. Б. Вольман.* СПб., 2002. Вып. 2. С. 74–92; *Евтеева И. В.* Кинодраматургия и строение фильма: учебное пособие. СПб., 2020. С. 129–132, 191–207 и т. д.; *Евтеева И. В.* О взаимодействии киновидов: монография. СПб., 2011. С. 47–57, 67–84; *Ямпольский М. Б.* Пространство мультипликации // *Искусство кино*. 1982. № 3. С. 84–91, 99 и т. д.

³⁰ Кроме перечисленных выше трудов, опубликована также статья Ю. В. Михеевой, посвященная музыке Шнитке к трилогии по рисункам А. С. Пушкина (*Михеева Ю. В.* Звукоразительные образы анимационной пушкинианы Хржановского-Шнитке в ракурсе художественного полилога // *Музыка в пространстве медиакультуры: сборник статей по материалам Одиннадцатой Международной научно-практической конференции 16 апреля 2024 года / под ред. Т. Ф. Шак, О. Н. Безниско.* Краснодар, 2024. С. 7–18). Однако музыкальный анализ, проведенный в данной работе, недостаточно детализирован.

— выявить композиторские приемы, включая полистилистические, а также иные драматургические средства, использованные Шнитке при создании музыки к картинам Хржановского;

— показать становление полистилистики в творчестве Шнитке в области музыки для анимационного кино — и в первую очередь в фильме «Стеклянная гармоника»;

— представить эволюцию творчества Шнитке в данной сфере;

— выявить взаимовлияние произведений композитора, написанных для анимационного кино, и его полистилистических сочинений в других жанрах;

— определить значение сотрудничества с Хржановским для формирования и эволюции творческих методов композитора;

— выявить взаимодействие музыкального, визуального и словесно-поэтического аспектов музыкально-кинематографической драматургии анимационных лент, а также роль звукового оформления в создании новых смысловых пластов кинокартин.

Материал исследования включает следующие группы источников:

1. Нотные рукописи:

— автографы партитур Шнитке для анимационных фильмов Хржановского («Стеклянная гармоника», «Бабочка», «В мире басен» и трилогия по рисункам Пушкина), которые хранятся в нотной библиотеке Российского государственного симфонического оркестра кинематографии в Москве;

— копии-списки сочинений Шнитке в области киномузыки, находящиеся в нотной библиотеке Российского государственного симфонического оркестра кинематографии;

— фотокопии, сделанные с автографов партитур композитора для картины «В мире басен» и других художественных фильмов разных режиссеров (находятся в издательстве «Sikorski»)³¹;

³¹ В 2019 году издательство «Sikorski» объединилось с издательством «Boosey & Hawkes» и вошло в состав музыкального издательского подразделения концерна «Concord».

— фотокопия нотного автографа «Менуэта» Шнитке для скрипки, альты и виолончели, хранящаяся в архиве Лондонского университета Голдсмит («Ivashkin-Schnittke Archive»);

— нотные автографы студенческих сочинений композитора, включая черновые наброски, которые находятся в архиве Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке;

— фрагменты автографа партитуры композитора для трилогии по Пушкину, выставленные на продажу в антикварном магазине в США³².

2. Кинематографические материалы:

— видеозаписи анимационных фильмов Хржановского с музыкой Шнитке³³;

— видеозаписи художественных, документальных, телевизионных лент, а также телепостановок, телеспектаклей и фильмов-концертов с музыкой Шнитке;

— литературные и режиссерские сценарии перечисленных картин, их раскадровки, приказы киностудии «Союзмультфильм» и Госкино, ответные письма авторов, договоры, протоколы заседаний и другие документы, отражающие этапы их создания и завершения (хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства, а также в Государственном центральном музее кино в Москве).

3. Другие источники:

— воспоминания режиссера и композитора о процессе работы над указанными фильмами, представленные в различных изданиях³⁴;

— опубликованные беседы Шнитке с современниками;

³² На фотографиях, представленных на сайте продавца, можно рассмотреть весь нотный текст детально.

³³ Все семь фильмов являются доступными в формате DVD в следующем собрании: Фильмы Андрея Хржановского. [Москва]: Школа-Студия анимационного кино «Шар»; Киновидеообъединение «Крупный план», 2015. 7 DVD-ROM.

³⁴ Используются в основном воспоминания и интервью из сборника, составленного Хржановским и опубликованного в 2014 году (Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / [авт.-сост. А. Ю. Хржановский]. М., 2014. 508 с.). Необходимо отметить, что существуют более ранние версии воспоминаний режиссера (*Хржановский А. Ю.* «Он прилетал лишь однажды...» // *Семья и школа.* 1998. № 9–10. С. 51–53; *Хржановский А. Ю.* Продолжение жизни // *Искусство кино.* 1999. № 2. С. 72–85; *Хржановский А. Ю.* Продолжение жизни // Альфреду Шнитке посвящается / ред.-сост. А. В. Богданова. М., 2001 (Из собраний «Шнитке-центра»; вып. 2). С. 190–203). Автор настоящей диссертации учитывает все варианты статьи.

— интервью с Хржановским, проведенные автором диссертации в Тель-Авиве (Израиль) 26–30 января 2023 года;

— литературные источники: тексты басен И. А. Крылова, послужившие основой для сценария киноленты «В мире басен», а также рисунки, стихи, проза, очерки, наброски, письма и дневники А. С. Пушкина, использованные в трилогии;

— живописные материалы: произведения изобразительного искусства, представленные в фильме «Стеклянная гармоника» (работы художников от эпохи Возрождения до XX века), а также в киноленте «В мире басен», включая картину «Парад на Марсовом поле» и групповой портрет А. С. Пушкина, И. А. Крылова, В. А. Жуковского и Н. И. Гнедича, созданные Г. Г. Чернецовым, «Вступление животных в Ноев ковчег» Яна Брейгеля Старшего.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней *впервые*:

— выполнен комплексный анализ произведений Шнитке к анимационным фильмам Хржановского за весь период творческого сотрудничества двух мастеров;

— подробно изучено содержание ранее неисследованных рукописных партитур музыки Шнитке к картинам Хржановского;

— уточнена периодизация сочинений композитора в анимационном кино, что позволяет более детально выявить этапы формирования и развития его индивидуального стиля;

— введен в научный оборот обширный корпус архивных материалов, связанных с историей создания указанных кинолент, включая сценарии (в том числе их ранние варианты, не утвержденные Главной сценарно-редакционной коллегией), протоколы заседаний, требования цензуры и перечни изменений в сценариях, составленные авторами;

— детально исследована взаимосвязь звукового оформления Шнитке с видеорядом и словесно-поэтическим содержанием рассматриваемых фильмов;

— разработан метод анализа, направленный на изучение творческого усвоения и переосмысления композитором музыки прошлых эпох в контексте анимационных картин, с определением роли этих приемов в создании драматургии каждого произведения;

— предложена система соотношения различных видов цитирования сочинений других мастеров и имитации их стиля в творчестве Шнитке.

Теоретическая и практическая значимость работы. Теоретическая значимость диссертации заключается в формировании целостного представления о вкладе Шнитке в анимационное кино как существенной части его творческого наследия. Выявление процесса становления и развития полистилистики композитора в ходе его работ в кинематографических проектах позволяет полнее раскрыть ключевые этапы эволюции его художественного языка. Комплексное исследование композиторских средств, использованных в данной области, включая приемы цитирования и стилизации музыки предшественников, создает основу для дальнейшего изучения подходов Шнитке к творческому осмыслению традиций и претворению их в своих сочинениях. Анализ взаимодействия композиторских и режиссерских замыслов в создании кинолент открывает новые перспективы для исследования драматургических особенностей музыки Шнитке в других жанрах.

Практическая значимость состоит в том, что материалы и результаты исследования могут быть использованы в рамках курсов музыкально-исторических и теоретических дисциплин, преподаваемых в высших учебных заведениях, таких как «История русской музыки» (вторая половина XX века) и «История зарубежной музыки». Они могут найти также применение в кинематографических, театральных и культурологических дисциплинах, включая курсы «История отечественного кино» и «История киномузыки».

Представленные в исследовании материалы и выводы имеют ценность не только для музыковедов, но и для исполнителей, дирижеров, режиссеров и других творческих деятелей, обращающихся к музыке Шнитке в разных жанрах. Они могут быть полезны и современным композиторам, занимающимся созданием музыки для анимационных фильмов, а также кинорежиссерам в различных областях современной кинематографии.

Методология и методы исследования основаны на комплексном подходе, который включает:

— метод анализа музыкальных произведений, с особым вниманием к полистилистическим сочинениям А. Г. Шнитке, изложенный в работах М. Г. Арановского, В. Н. Холоповой, Е. И. Чигаревой, А. В. Ивашкина, А. И. Демченко, С. И. Савенко, Д. Тибы, Е. М. Акишиной, П. Дж. Шмельца, Г. Диксона и Ж.-Б. Трембле;

— принципы анализа музыкально-звукового ряда фильмов и взаимосвязи композиторской и кинематографической драматургии, представленные в трудах Т. Ф. Шак, А. В. Богдановой, Е. М. Шабшаевич, А. Ф. Мирошкиной, Т. К. Егоровой, Ю. В. Михеевой, М. Шиона и Т. Понтары;

— методы полифонического анализа, разработанные в исследованиях А. П. Милки, К. И. Южак, С. С. Богатырева, Е. В. Вязковой, И. К. Кузнецова, Т. В. Франтовой и Ю. Е. Николаевой;

— текстологические методы, сформулированные в баховедческих работах Р. Л. Маршалла, А. П. Милки и Т. В. Шабалиной, которые применяются в настоящем исследовании для анализа автографов партитур А. Г. Шнитке и сопоставления их с рукописями И. С. Баха;

— классификацию и терминологию приемов творческого освоения композиторами музыкального наследия других авторов (различных видов цитирования и имитации стиля), представленные в трудах А. В. Денисова, М. С. Высоцкой и К. Е. Яськова;

— подходы к изучению символики в музыке И. С. Баха, разработанные А. Швейцером, Б. Л. Яворским, С. Н. Рязовым и Р. Э. Берченко;

— методы и терминологию анализа русских народных песен, сформулированные в работах Ф. А. Рубцова, Т. С. Бершадской, М. А. Енговатовой, Б. Б. Ефименковой, А. В. Рудневой и В. М. Щурова;

— принципы киноведческого анализа анимационных фильмов, изложенные в работах А. Ю. Хржановского, С. В. Асенина, Г. Н. Бородина, Н. Я. Венжер, Н. Г. Кривули, И. В. Евтеевой, М. Б. Ямпольского, Л. Понтъери, Л. Л. Малюковой, Д. В. Горшковой и Н. В. Лукиных;

— исследовательские подходы к изучению наследия А. С. Пушкина в литературоведческой области, представленные в трудах Ю. М. Лотмана, Н. Я. Эйдельмана, Д. Д. Благого, М. Н. Виротайнен и Т. Г. Цявловской, а также результаты работы по периодизации и расшифровке рукописных материалов поэта, отраженные в монографиях А. М. Эфроса, Т. Г. Цявловской, П. Е. Щеголева и в издании его рисунков под редакцией С. А. Фомичева.

Положения, выносимые на защиту:

1. Музыка Шнитке, созданная для анимационного кино, занимает важное место в его творческом наследии и играет ключевую роль в эволюции его композиторских методов. Именно в данной сфере он разработал принципы полистилистики, нашедшие впоследствии отражение в его симфонических, камерно-инструментальных, вокальных сочинениях, а также в произведениях для театра и кино.

2. Сотрудничество с Хржановским явилось для Шнитке значимым художественным опытом, в рамках которого он не только освоил множество технических приемов своих предшественников, но и активно экспериментировал с различными формами переосмысления музыкального языка мастеров прошлого³⁵.

3. Музыка Шнитке внесла значительный вклад в развитие анимационного кино, существенно расширив его драматургические возможности и обогатив выразительные средства данного жанра.

4. В рассматриваемой сфере творчества композитора сложилась стройная система использования различных видов цитат и способов имитации стиля других мастеров.

5. Художественные проекты Шнитке — Хржановского и их воплощение можно рассматривать как одно из высших проявлений синтеза музыкальных и кинематографических достижений в искусстве второй половины XX века.

³⁵ Этот аспект, в частности обращение Шнитке к сочинениям и композиторскому стилю И. С. Баха, подробно рассмотрен в следующих публикациях: *Ханья*. И. С. Бах — А. Г. Шнитке. С. 76–97; *Ханья*. И. С. Бах в киномузыке А. Г. Шнитке. С. 236–248; *Ханья М.* «Бах <...> стоит для меня в центре всего»: диалог эпох и стилей в киномузыке А. Г. Шнитке // *Opera musicologica*. 2024. Т. 16. № 3. С. 28–51.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность результатов исследования обеспечивается использованием обширного комплекса архивных материалов, интервью, проведенных автором, а также опубликованных в России и за рубежом научных трудов по теме диссертации. Системный подход к анализу, а также применение музыкально-исторических, теоретических, текстологических методов исследования гарантируют корректность и обоснованность сформулированных выводов.

Диссертационная работа проходила поэтапное обсуждение на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Результаты исследования были представлены в докладах: на XIV и XV Международных научно-практических конференциях «Научные чтения в музыкальном доме Альфреда Шнитке» (Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке, ноябрь 2022 и 2023); на VI и VII Ежегодных конференциях аспирантов и соискателей Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова «Аспирантские чтения» (апрель 2023 и 2024); на Международной молодежной научно-практической конференции «Театромания: актуальные вопросы истории, теории, практики театра» (Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, октябрь 2023); на Международной научной конференции «British Association for Slavonic and East European Studies (BASEES) Annual Conference 2024» (Кембриджский университет, апрель 2024); на Международной научной конференции «Наследие А. Шнитке в контексте современной культуры» (Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, ноябрь 2024).

Кроме того, автор диссертации представил положения и выводы исследования в лекции, организованной Союзом композиторов Санкт-Петербурга в рамках Всероссийского фестиваля современной музыки «Эклектика Шнитке», посвященного 90-летию со дня рождения композитора (Дом композиторов, ноябрь 2024).

Научные результаты, содержащиеся в диссертации, опубликованы в шести статьях общим объемом 7,6 п. л., три из которых размещены в рецензируемых научных журналах, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации.

Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Списка принятых сокращений, Списка литературы (436 наименований, из которых 79 — на иностранных языках), Списка аудио- и видеоматериалов, Списка нотных изданий, Списка архивных источников (54 единицы) и пяти Приложений.

Глава 1.

Музыка А. Г. Шнитке в анимационном кино: принципы диалогичности

Как указывалось во Введении к настоящей диссертации и как далее будет подробно раскрыто, в области киномузыки — и главным образом, в музыке анимационного кино — сложились во многом те принципы полистилистики, которые Шнитке использовал в академических произведениях³⁶. Сам композитор не раз говорил о работе над музыкой для кинофильмов с точки зрения полистилистики³⁷. В беседе с виолончелистом А. В. Ивашкиным он рассказывал следующее: «Да, у меня от кино очень много пошло. Еще в 1965–67 годах, я помню, было много разговоров с Элемом Климовым и Андреем Хржановским, которые тогда пробовали обратиться к полистилистике, цитированию — в кино. Мультипликационный фильм Хржановского “Стеклянная гармоника” — это огромное количество процитированной живописи. И он сделал это в фильме, который был готов в 1968 году, то есть раньше, чем Симфония Берио. В то же самое время и Климов говорил о так называемой “гармонической эклектике”, то есть опять-таки о сочетании разного в одном качестве. Позднее, видимо, он от этого отказался. Но фильм, который он делал в 1965 году (“Похождения зубного врача”), как раз на этом и строился»³⁸. Характерно, что Шнитке сравнивал творческие подходы двух кинорежиссеров с сочинением итальянского композитора Лучано Берио.

В киномузыке Шнитке активно использовал приемы цитирования и стилизации творчества композиторов разных времен и стран, что позволяло ему создавать новые музыкальные миры, насыщенные историческими и культурными отсылками. Эти приемы стали одной из важнейших основ для его полистилистики, которая

³⁶ Материал данной главы основан на статьях автора диссертации: *Ханья*. И. С. Бах — А. Г. Шнитке. С. 76–97; *Ханья*. И. С. Бах в киномузыке А. Г. Шнитке. С. 236–248; *Ханья*. «Бах <...> стоит для меня в центре всего». С. 28–51. Текст доработан и дополнен новыми примерами.

³⁷ В качестве примера см.: Беседы с Альфредом Шнитке. С. 130; *Нейман*. История одного интервью. С. 372.

³⁸ Цит. по: Беседы с Альфредом Шнитке. С. 130.

предполагает смешение и сочетание разнообразных музыкальных стилей в одном сочинении. Обсуждая свою Вторую скрипичную сонату, созданную в 1968 году, он писал: «Здесь я впервые попробовал полистилистическое письмо, которое должно было определить многие мои последующие работы. Полистилистика для меня является намеренным противопоставлением стилевых различий, при помощи которого создается новое музыкальное пространство и восстанавливается динамическое формообразование, ставшее невозможным вследствие пересмотра тонального мышления в ходе авангардного развития»³⁹. Работа в кино давала Шнитке возможность экспериментировать, искать новые средства выражения, и найденные в киномузыке приемы воплощались затем в его симфонических, камерных и вокальных произведениях.

При этом сотрудничество с Андреем Юрьевичем Хржановским явилось особенно важным периодом в развитии творческих принципов Шнитке. Композитор говорил об этом следующее: «<...> И всегда, за исключением “Шкафа”, где был вот этот принцип дробной, посекундной музыкальной иллюстрации, всегда во всех остальных работах: и в “Бабочке”, и в трилогии по Пушкину, и в фильме “В мире басен” — это было интересно для меня не только как для кинематографиста, но и,

³⁹ Цит. по: Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag: eine Festschrift / hrsg. von den Internationalen Musikverlagen Hans Sikorski. Hamburg, 1994. S. 119. Перевод принадлежит автору диссертации. Оригинальный текст этого высказывания относится к периоду жизни композитора в Германии и опубликован на немецком: «Hier probierte ich zum ersten Mal eine polystilistische Schreibweise aus, die dann viele meiner späteren Werke bestimmen sollte. Polystilistik ist für mich eine bewußte Auspielung der Stilunterschiede, wodurch ein neuer musikalischer Raum entsteht und eine dynamische Formgestaltung wiederermöglicht wird, die durch die Überholung des tonalen Denkens im Laufe der Avantgarde-Entwicklung unmöglich geworden war». Необходимо пояснить выбор слова «противопоставление» в качестве перевода «Auspielung». Это слово происходит от глагола «ausspielen», который имеет разные смыслы: разыгрывать, использовать, доигрывать и противопоставлять (одно другому). Думается, в данном контексте лучше всего подходит именно «противопоставление». Об определении термина полистилистики см. также: Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции современной музыки // Музыка в СССР. 1988. Апрель–июнь. С. 22–24; Арановский М. Г. Симфонические искания: исследовательские очерки. Л., 1979. С. 152–157; Савенко С. И. Заметки о поэтике современной музыки // Современное искусство музыкальной композиции / отв. ред. Н. С. Гуляницкая. М., 1985 (Сборник трудов / ГМПИ им. Гнесиных; вып. 79). С. 6–10; Чигарева Е. И. Глава XIII. Полистилистика // Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М., 2005. С. 431–449; Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учебное пособие. 2-е изд. СПб., 2010. С. 376–386; Medić I. From Polystylism to Meta-pluralism: Essays on Late Soviet Music. Belgrade, 2017. P. 16–25 и т. д.

прежде всего, как для композитора: там всегда были какие-то задачи концепционные, а не иллюстративные, и была постоянная возможность некой игры стилями, чрезвычайно меня интересовавшая»⁴⁰. Выражение «игра стилями» наводит на мысль о полистилистике. Именно с этой точки зрения в данной диссертации будут рассматриваться анимационные фильмы, которые явились результатом совместной работы Хржановского и Шнитке.

Произведения данного режиссера принадлежат к области авторского кино. По причине авангардного и сатирического характера его фильмы с самого начала творческого пути вызывали критику со стороны цензуры: работа, представленная на окончание Всесоюзного государственного института кинематографии «Жил-был Козявин» (1966), и следующая картина, «Стеклянная гармоника», были запрещены к публичному показу в течение многих лет после их завершения. В результате их реабилитации в эпоху перестройки, произведениям Хржановского постепенно стали уделять более пристальное внимание. В последние годы вышел ряд передач по телевидению о жизни и деятельности режиссера, а также интервью и статьи о нем в различных журналах и сборниках. В связи с возросшим интересом к творчеству Хржановского обращение к музыке Шнитке, созданной в совместной работе с ним, представляется особенно актуальным.

Режиссер подчеркивал, что они всегда работали в тесном взаимодействии: «Альфред проявлял себя подлинным соавтором в создании фильмов и на любое предложение что-либо изменить, сократить или, наоборот, дописать реагировал необычайно мобильно. И в интеллектуальном, и в творческом, и в технологическом отношении. В принципе, работая с Шнитке, я могу пойти на самую серьезную операцию над его музыкой, — зная его широту»⁴¹. В соответствии с этим необходимо проанализировать музыку Шнитке в тесном единстве с замыслами режиссера.

Дадим в хронологическом порядке перечень всех картин Хржановского, к которым Шнитке написал музыку:

«Стеклянная гармоника» (1966–1968);

⁴⁰ Цит. по: *Нейман*. История одного интервью. С. 375.

⁴¹ *Кагарлицкая, Хржановский*. Стеклянная гармоника. С. 18.

- «Шкаф» (1971);
- «Бабочка» (1971–1972);
- «В мире басен» (1972–1973);
- «Я к вам лечу воспоминаньем» (1974–1977);
- «И с вами снова я...» (1974–1980);
- «Осень» (1974–1982).

Последние три фильма известны также с названием трилогии по мотивам рисунков А. С. Пушкина. Затем режиссер объединил их, озаглавив «Любимое мое время» (1987).

1.1. Система диалога с эпохами и стилями прошлого в музыке Шнитке к анимационному кино⁴²

В своем «программном» выступлении на авторском вечере 1984 года Шнитке говорил о «соединении элементов разных стилей в одном сочинении» и о необходимости расширения музыкального пространства и времени, из чего возникли его «идеи прогулки по эпохам музыкальной истории, идеи диалога с прошлым»⁴³. Можно сказать, что данная мысль, зародившаяся еще в 1960-е годы, привела Шнитке, в конце концов, к использованию полистилистики в своем творчестве. И очень важно, что именно в самом начале данного периода он познакомился с молодым и талантливым режиссером Хржановским и его работами. Вероятно, поиски композитором форм обращения к прошедшим эпохам музыкальной истории и художественного диалога с прошлым совпали с исканиями Хржановского в том же направлении.

Разумеется, любая схематизация живого творческого процесса условна, тем не менее в целях дальнейшего исследования необходимо выработать определен-

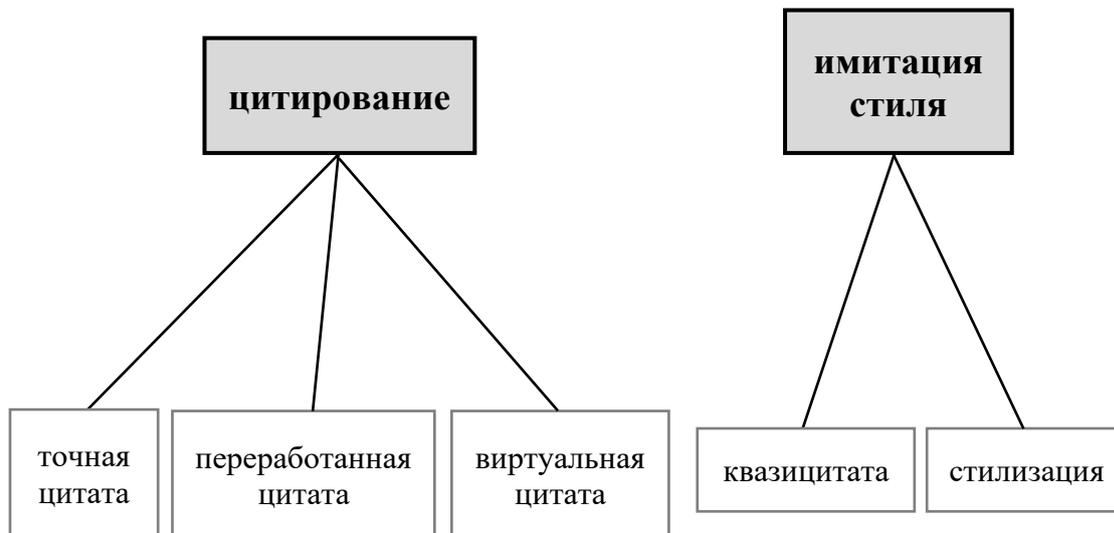
⁴² Текст раздела соответствует основным положениям статей автора диссертации: *Ханья*. И. С. Бах — А. Г. Шнитке. С. 76–97; *Ханья*. И. С. Бах в киномузыке А. Г. Шнитке. С. 236–248; *Ханья*. «Бах <...> стоит для меня в центре всего». С. 28–51.

⁴³ *Шнитке А. Г.* Из выступления на авторском вечере. Молодежный музыкальный клуб при ВДК (руководитель Г. С. Фрид). 13 декабря 1984 г. // *Беседы с Альфредом Шнитке* / сост. А. В. Ивашкин. М., 2024. С. 216.

ную классификацию приемов диалога с прошлым в музыке Шнитке и соответствующую терминологию⁴⁴. Поскольку в существующей научной литературе не удалось найти ту систему, которая в полной мере соответствовала бы специфике творчества Шнитке, автор настоящей диссертации разработал собственную, представленную ниже⁴⁵:

⁴⁴ В разработке приведенной далее системы автор данной диссертации опирался на работы М. С. Высоцкой, К. Е. Яськова и А. В. Денисова (см.: *Высоцкая М. С.* Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев: монография. М., 2012. 568 с.; *Яськов К. Е.* Метод полистилистики как системный объект: структура и элементы // Наука в современном мире: материалы V Международной научно-практической конференции (22 марта 2011 г.): сборник научных трудов / науч. ред. Г. Ф. Гребенщиков. М., 2011. С. 55–59; *Денисов А. В.* Метаморфозы музыкального текста: монография. 2-е изд., испр. и доп. М., 2018. 189 с.; *Денисов А. В.* Музыкальные цитаты: справочник. СПб., 2020. 224 с.; *Денисов А. В.* От пародии до абсурда. Музыкально-исторические курьезы: учебное пособие. СПб., 2021. 156 с.).

⁴⁵ Следует отметить недавнюю тенденцию в исследовании творчества Шнитке: применение теории интертекстуальности. Одним из представителей этого направления является японский музыковед Д. Тиба, опубликовавший на основе своей диссертации монографию на русском языке (см.: *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 226 с.; *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. М., 2004. 160 с.). Он рассматривает проявления полистилистики в симфониях Шнитке, выделяя методологию анализа на основе идей таких филологов и философов, как М. М. Бахтин, Ф. де Соссюр, Ю. С. Кристева, Р. Барт, М. Риффатер и Г. Блум. Затем некоторые исследователи стали трактовать сочинения Шнитке в таком же ключе (в качестве примеров см.: *Чинаев В. П.* В сторону «новой целостности»: интертекстуальность — поставангард — постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2014. Т. 4. № 1. С. 30–54; *Григорьева Г. В.* Интертекст в симфониях А. Шнитке (в интерпретации Дзюна Тибы) // Альфред Шнитке: на пересечении прошлого и будущего: сборник статей / ред.-сост. Е. И. Чигарева. М., 2017. С. 115–120; *Вартанова Е. И.* А. Шнитке. Четвертая симфония (еще один опыт интертекстуального анализа) // Альфред Шнитке: художник и эпоха: к 75-летию композитора: сборник статей по материалам научных чтений 12 декабря 2009 года / отв. ред. О. Б. Краснова. Саратов, 2010. С. 55–62; *Dixon G.* Polystylism as Dialogue: Interpreting Schnittke through Bakhtin // *Schnittke Studies* / ed. by G. Dixon. Abingdon; New York, 2019. P. 73–99). Тем не менее, автор настоящей работы решил не использовать данный метод анализа, поскольку обращается к рассмотрению конкретных примеров того, как Шнитке использовал наследие композиторов прошлого и развивал подобные приемы. Изучение эстетического восприятия, процесса преодоления «страха влияния» предшественников (по выражению Г. Блума) представляется иной проблемой, которая выходит за рамки данной диссертации.



Ил. 1. Схема композиторских приемов А. Г. Шнитке в диалоге с прошлым

В основу приведенной классификации и терминологии положен, главным образом, принцип работы автора с первоисточниками. Конечно, в основу классификации цитат мог быть положен другой принцип, основанный на антиномиях: цитирование «явное» и «неявное», «точное» и «неточное». Однако данный подход не отражает в полной мере специфику творческой работы Шнитке и вряд ли окажется полезным в дальнейшем исследовании. К примеру, неточная цитата может означать цитирование приблизительное, с ошибками по небрежности или из-за проблем с памятью. Однако у Шнитке цитата с изменением первоисточника всегда отражает сознательную переработку оригинала в связи с той или иной художественной задачей. Поэтому термин «переработанная цитата», в отличие от «неточной цитаты», гораздо более соответствует тому принципу работы композитора с первоисточником, который положен в основу предлагаемой в данной работе классификации. Термин «виртуальная цитата» также согласуется с указанным принципом, поскольку изменение оригинала в данном случае оказывается настолько радикальным, что цитата становится трудно определимой на слух. В то же время к «явному цитированию» можно было бы отнести почти все остальные цитаты, использованные Шнитке — точную, переработанную и квазицитату, — поэтому дефиниции «явная» и «неявная» цитаты также в предлагаемой классификации не используются.

1.1.1. Цитирование

1.1.1.1. Точная цитата

Точное цитирование означает буквальное воспроизведение фрагмента из сочинения другого автора без какого бы то ни было изменения. Можно согласиться со следующими наблюдениями А. В. Денисова: «Точная цитата предполагает сохранность фрагмента другого текста в неизменности — автор подчеркивает значимость его исходного облика. Цитата неточная может приближаться к контексту, в котором она оказывается, либо, наоборот, резко контрастировать с ним — в любом случае ее смысл попадает в новое для него пространство. Цитата перестает быть закрытой, вступая в диалог с авторским текстом, ее смысл оказывается разомкнутым, подвластным изменениям. Возможно, по этой причине абсолютно точная цитата в музыке — явление, относительно редкое»⁴⁶.

Тем не менее Шнитке использовал точную цитату в своем творчестве. Яркий ее пример — звуковое оформление к фильму «Шкаф» Хржановского. По предложению режиссера были использованы звукозаписи произведений Антонио Вивальди и Иоганна Себастьяна Баха⁴⁷. Как удалось установить автору диссертации, в фильме звучат следующие сочинения: первая часть из Концерта № 2 для флейты с оркестром *g-moll RV 439* и третья часть из Концерта для четырех скрипок, виолончели, струнных и баса континуо *h-moll RV 580 A. Вивальди*⁴⁸; фрагменты первой части из Сонаты для виолы да гамба и облигатного чембало *G-dur BWV 1027 И. С. Баха*.

⁴⁶ Денисов. Музыкальные цитаты. С. 32.

⁴⁷ Информация из устного интервью автора с А. Ю. Хржановским от 26 января 2023 года.

⁴⁸ В начале фильма (00:00:02–00:00:43) звучит фрагмент из первой части указанного Второго флейтового концерта Вивальди (16–22 такты), но, в отличие от оригинальной партитуры, партия клавесина содержит мерное движение, изложенное тридцать вторыми. Данная версия запечатлена в грамзаписи выступления Ансамбля солистов симфонического оркестра Московской государственной филармонии под управлением Д. Ф. Ойстраха с солистом-флейтистом А. Л. Гофманом (см.: Вивальди. Марчелло. Моцарт / исп. А. Гофман, С. Трубашиник, Ансамбль солистов симфонического оркестра Московской государственной филармонии под упр. Д. Ойстраха. М.: Мелодия, 1969. 1 LP. 33 Д 024359–60). Вероятнее всего, в фильме использовалась именно эта звукозапись.

Примечательно различие в подходах Шнитке к цитированию музыки Вивальди и Баха. Сочинения первого из упомянутых композиторов исполняются в обрамлении картины, то есть во вступительной заставке и во время финальных титров. А Соната Баха используется в ходе фильма и в развитии сюжета именно в виде цитат, которые включены в звуковое оформление Шнитке короткими фрагментами. Они звучат два раза, всего по несколько секунд, но по смыслу очень значимы.

Сюжет фильма заключается в том, что человек пытается отгородиться от жизни и замкнуться в своем мире. Он перемещает все те предметы, которыми обставлена комната, включая часы, одежду, картину, стол и диван, в большой шкаф, в котором он дальше будет жить. В тот момент, когда он останавливает часы и снимает их со стены, начинается звучать музыка Баха, символизируя ход времени, который остановить невозможно (исполняются такты 4–5 из первой части Сонаты, 00:03:31–00:03:41⁴⁹). Сразу после этого человек входит с этими часами в шкаф, и опять слышна та же Соната (такт 6, 00:03:50–00:03:54). Никаких изменений и попыток связать цитируемые фрагменты с тем, что звучит до и после них, в тексте баховского сочинения не сделано.

Таким образом, перед нами в данной киноленте предстает пример точной цитаты, редкий не только для музыкального искусства в целом, о чем шла речь выше, но и для творчества самого Шнитке. «Значимость <...> исходного облика» избранного фрагмента (по выражению Денисова) и конкретная отсылка к творчеству величайшего композитора в истории музыки несут в себе особый смысл «вечных ценностей» и их относительной независимости от смен эпох и вкусов. Другие точные цитаты будут рассмотрены в следующих главах настоящей диссертации.

1.1.1.2. Переработанная цитата

Термин «переработанная цитата» употреблялся самим Шнитке: «Принцип цитирования проявляется в целой шкале приемов, начиная от цитирования стереотипных микроэлементов чужого стиля, принадлежащего иной эпохе или иной

⁴⁹ Здесь и далее подобные цифры в скобках означают хронометраж эпизодов фильмов, о которых идет речь.

национальной традиции (характерные мелодические интонации, гармонические последовательности, кадансовые формулы), и кончая точными или переработанными цитатами или псевдоцитатами»⁵⁰.

Под данным термином будет подразумеваться то, что в исследовании Денисова сформулировано под понятием измененной цитаты: материал модифицируется в одном или нескольких параметрах, которые касаются метрики и ритма, синтаксиса, фактуры и тембра; одновременно один или несколько компонентов сохраняются относительно неизменными, тем самым материал остается на уровне, при котором более или менее слышна разница между чужим и авторским текстами⁵¹.

В качестве примера переработанной цитаты можно привести пьесу «Соловей», написанную Шнитке к фильму Хржановского «В мире басен» (пример 1). Она открывается ре-минорной мелодией, вызывающей ассоциации с темой солирующей флейты из оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика» (имеется в виду балетная вставка в парижской редакции сочинения 1774 года, Wq 41/30) — причем в том же регистре, той же тональности и с той же мелодической основой, хотя с другим ритмом (пример 2)⁵². Шнитке расширил рамки темы, исполняемой флейтой, существенно переработал ритм (у Глюка — разнообразные и изысканные ритмические образцы, состоящие из шестнадцатых, тридцать вторых, фигур с пунктирным ритмом, восьмых и шестнадцатых, а у Шнитке — в основном последовательность триолей с остановками на выдержанных нотах с трелями); кроме того, он изменил инструментовку: ввел гlockenspiel и вибрафон.

⁵⁰ Шнитке. Полистилистические тенденции современной музыки. С. 22.

⁵¹ Денисов. Музыкальные цитаты. С. 29–32.

⁵² Впервые этот материал был представлен в статьях: Ханья. Музыка А. Г. Шнитке для фильма А. Ю. Хржановского «В мире басен». С. 21; Ханья. А. Шнитке — А. Хржановский. С. 52–53.

Moderato I

Пример 1. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «В мире басен». «Соловей». Т. 1–9. Флейта и гlockеншпиль

Пример 2. К. В. Глюк. Опера «Орфей и Эвридика» (версия 1774 года). Акт II, сцена 2. Балет. Wq 41/30. Т. 25–26. Флейта соло

Хотя прообраз сочинения Глюка в музыке Шнитке слышен и узнаваем, изменения темы и включенность ее в последующую секвенцию типично барочного склада (что далее будет детально рассмотрено) придают теме новые черты, важные в контексте фильма в целом.

Из трех видов цитирования переработанная цитата — это прием, наиболее часто использовавшийся Шнитке, причем не только в киномузыке, но и во многих академических произведениях. Самым известным примером данной разновидности цитирования у композитора служит, безусловно, применение монограммы ВАСН. Этот мотив звучит в фильме «Стеклянная гармоника», первом совместном проекте Хржановского и Шнитке (детальный анализ см. далее).

Однако Шнитке использовал переработанную цитату в отдельных случаях в совершенно ином смысловом ракурсе. К примеру, в фильме «Осень» из пушкинской трилогии он процитировал романс М. И. Глинки «Не искушай меня без нужды», заменив текст Е. А. Баратынского на стихи Пушкина. Композитор переработал также мелодическую основу, фактуру аккомпанемента, гармонический план и представил романс в обрамлении военного марша. С помощью этих средств Шнитке кардинально изменил смысл оригинального произведения, придав ему ярко выраженный пародийный характер. Переработанную цитату с ироническим подтекстом можно обнаружить также в фильме «В мире басен». В последующих главах эти цитаты, средства их создания и связь с драматургией фильмов будут подробно исследованы.

1.1.1.3. Виртуальная цитата

Особым видом цитирования является такой прием, в котором цитату трудно идентифицировать на слух, поскольку материал дается неявно или смешивается с другими фрагментами. Из всех обозначающих подобный прием терминов, с которыми автор данной работы встретился в литературе, наиболее убедительным представляется использованный в монографии М. С. Высоцкой, а именно — виртуальная цитата. Обсуждая сочинение Фараджа Караева «Der Stand der Dinge» (1991) для инструментального ансамбля и магнитной ленты, исследователь говорит о виртуальной цитате как о «выписанной, но неслышимой музыке»: в рассматриваемом ею произведении цитируются Пять пьес для оркестра соч. 10 Антона Веберна, но «цитаты наполовину “виртуальны”, скрыты паузами, выписанными в партии дирижера, и невидимы другим музыкантам»⁵³.

В вышеупомянутой картине «Шкаф» Шнитке использовал не только точную цитату, но и виртуальную. Сам композитор рассказывал об этом так: «Вместе с режиссером картины А. Хржановским мы обдумывали звуковое решение одного из эпизодов. В обычной комнате за окном — голубое небо с облаками, но окно это

⁵³ *Высоцкая*. Между логикой и парадоксом. С. 59, 217.

оказывается нарисованным на картине, которую снимают со стены, а за картиной — настоящее окно и настоящее голубое небо. На секунду врывается из этого окна в комнату свежий воздух. Вместе с воздухом в комнату должен был влететь шквал звуков. Мы с режиссером выписали фрагменты из различных клавишных сочинений, пустили их параллельно, но это не создало нужного впечатления. В конце концов звукорежиссер Г. Мартынюк оставил только три составляющие для фонограммы, три контрастирующих пласта»⁵⁴.

Судя по всему, речь идет о среднем эпизоде фильма (00:02:36–00:02:40). Из высказывания композитора следует, что смешиваются рассмотренные в разделе о точном цитировании три произведения: Вивальди и Баха. В данный момент, как в сцене с часами, голубое небо с облаками и врывающийся шквал звуков символизируют невозможность уйти, отгородиться от жизни, остановить ее.

Таким образом, именно в музыке к анимационному кино Шнитке разработал прием виртуальной цитаты на основе использования звукозаписей произведений разных композиторов, тем самым создав особый художественный эффект, способный передать ощущение пространства, небесных высот и приобщения к вневременным ценностям. Другие примеры виртуальной цитаты будут представлены в следующих главах.

1.1.2. Имитация стиля

1.1.2.1. Квазицитата

Принципиальное отличие имитации стиля от цитирования заключается в том, что источником приема становятся не столько конкретные произведения, сколько «стиль» как таковой. Что касается квазицитаты, используя существующие в литературе определения, можно сказать, что она будет пониматься как вставка в произ-

⁵⁴ Цит. по: *Петрушанская Е. М.* Изображение и музыка — возможности диалога // Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / [авт.-сост. А. Ю. Хржановский]. М., 2014. С. 393.

ведение контрастного фрагмента, имитирующего индивидуальный композиторский стиль или стиль определенной эпохи⁵⁵. Другой, широко принятый в литературе термин, — «псевдоцитата». Можно напомнить приведенное выше высказывание Шнитке, из которого ясно, что он сам пользовался этим термином⁵⁶. Однако автор диссертации решил отдать предпочтение термину «квазицитата», поскольку «псевдо-» имеет некоторый негативный оттенок смысла.

В создании квазицитат, как показывает исследование сочинений Шнитке, он опирался на основополагающие компоненты стиля того композитора или той эпохи, к которым обращался. Вспомним высказывание Альфреда Гарриевича, в котором он сам сформулировал, что понимал под «стереотипными микроэлементами чужого стиля, принадлежащего иной эпохе или иной национальной традиции»: типичные мелодические интонации, гармонические последовательности, кадансовые формулы⁵⁷.

Так, при создании квазицитат в духе музыки И. С. Баха он использовал характерные мелодические обороты (как, например, поступенное мелодическое движение по триолям, восходящее или нисходящее, с повтором последней ступени каждой группы), систему «изобразительных» мотивов (далее она будет подробно показана), принцип построения «золотой секвенции», изменение ее третьего (или последнего) звена, приемы имитации, остинатный бас, типичные для баховской музыки кадансы, пикардийскую терцию в завершающем аккорде произведения (или его раздела).

Характерно, что все подобные приемы, почерпнутые в творчестве И. С. Баха или других композиторов, Шнитке не просто заимствовал и повторял, а как бы «пропускал» через себя, переосмысливал, вводил в свою систему выразительных средств.

⁵⁵ Приведенное выше определение основано на формулировке К. Е. Яськова (*Яськов. Метод полстилистики как системный объект. С. 56*). Однако в связи со спецификой творческого метода Шнитке это определение пришлось модифицировать.

⁵⁶ См. с. 29–30 и сн. 50.

⁵⁷ См. сн. 50.

1.1.2.2. Стилизация

В соответствии с классификацией, предложенной в настоящей диссертации, стилизация будет пониматься как явление более широкого порядка, чем квазицитата. Можно сформулировать, что это — целое произведение или его крупный раздел, созданные с использованием стилевой системы другого автора либо эпохи. Следовательно, квазицитата является одной из форм имитации стиля и распространяется на более краткий фрагмент текста сочинения, в отличие от стилизации⁵⁸.

Поскольку и квазицитата, и стилизация являются формами более общего явления, а именно имитации стиля, в определении стилизации можно использовать те же приемы творческой работы композитора, что и в исследовании квазицитат. Мелодические и ритмические формулы, гармонический язык, типичные для того или иного стиля кадансы, фразировка, принципы построения и развития тем, типы фактуры и другие компоненты манеры письма определенного композитора (или характерные признаки господствующего направления в искусстве эпохи) могут служить определяющими критериями при установлении той или иной стилизации в творчестве Шнитке.

Некоторые пьесы и разделы, написанные им для фильмов Хржановского, основаны на танцевальных жанрах барокко и классицизма. В картине «Стеклянная гармоника» есть части, созданные с использованием стилистических образцов сарабанды и менуэта. Одну из пьес для фильма «Бабочка» Шнитке сочинил в манере, соответствующей барочному менуэту. Хотя, как удалось установить автору диссертации, Шнитке не раз обращался в своем творчестве к жанру менуэта, но далеко не

⁵⁸ Некоторые исследователи творчества Шнитке и сам композитор не проводили четкой границы между квазицитатой (либо псевдоцитатой) и стилизацией и нередко приравнивали их (в качестве примеров см.: *Холопова, Чигарева*. Альфред Шнитке. С. 79, 97, 135, 220, 223–224, 230; *Демченко*. Альфред Шнитке. С. 73; *Шульгин*. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 50, 52; *Чигарева*. Художественный мир Альфреда Шнитке. С. 28, 46, 239, 242, 244, 249; *Беседы с Альфредом Шнитке*. С. 125, 210, 212; *Холопова*. Композитор Альфред Шнитке. С. 202–203; *Денисов*. Музыкальные цитаты. С. 13 (сн. 24)). Однако в настоящем исследовании автор диссертации придерживается другой позиции. В то же время стилизация может пониматься и как метод композиции, основанный на использовании стилевой системы другого автора или эпохи. В этом случае те или иные приемы стилизации, конечно, применяются и при создании квазицитат. В таком контексте данный термин тоже будет использоваться в настоящей работе.

всегда называл сочинение таким образом, в данном случае пьеса названа «Менуэтом». В ней, за вступлением, написанным с применением приемов канонической имитации в партиях двух скрипок, начинается сам танец (см. пример 3).

В темпе менуэта

2 Fl.

2 Vni. I soli

1

2

3

4

pp

p

p

accelerando

p

Пример 3. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «Бабочка». «Менуэт». Т. 1–20. Флейты и скрипки

Композитор использовал типичные для этого жанра ритм, мелодику, гармонизацию, принцип построения темы, основанной на звене из четырех тактов с внутренней структурой 2 + 2⁵⁹, а также барочную орнаментику, артикуляцию, органн

⁵⁹ Движения менуэта и схема его исполнения подробно описаны в танцевальных трактатах первой половины XVIII века (см., к примеру: *Feuillet R.-A. Chorégraphie ou L'art de décrire la dance <...>. 2. éd., augm. Paris, 1701. P. 87 etc.*; *Taubert G. Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantz-Kunst <...>. Leipzig, 1717. S. 615–674 etc.*; *Rameau P. Le Maître à danser <...>. Paris, 1725. P. 76–109 etc.*; *Tomlinson K. The Art of Dancing, Explained by Reading and Figures <...>. London, 1735. P. 103–141 etc.*).

пункт, уменьшенный вводный септаккорд и неаполитанское трезвучие, создавая таким образом органичную стилизацию в духе музыки эпохи барокко. В смысловом отношении танец двух бабочек, изображенный в фильме во время звучания «Менуэта», играет очень важную роль. Символизируя красоту и гармонию природы, этот эпизод, несмотря на его краткость, создает образ возвышенного и прекрасного мира, противостоящего в контексте фильма насилию, жестокости и абсурдности современной реальности⁶⁰.

В данной пьесе характерно также использование приемов имитации (см. такты 1–7 в примере 3). Шнитке нередко обращался к полифоническим средствам в рамках стилизации музыки эпохи барокко. Помимо рассматриваемой пьесы, композитор активно применял имитационную фактуру в сочинениях для трилогии по рисункам А. С. Пушкина (см. пример 4).

⁶⁰ Следует отметить, что из танцев эпохи барокко Шнитке наиболее часто применял менуэт. Кроме двух указанных картин Хржановского, можно привести и другие примеры: «Менуэт» для фильма «Спорт, спорт, спорт» Э. Г. Климова, который, как отмечалось выше, Шнитке включил затем в «Сюиту в старинном стиле»; «Менуэт» к киноленте «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» А. Н. Митты, партитура которого опубликована в сборнике (см.: Пьесы советских композиторов: партитура / сост. Б. Аронович. М., 1979. Вып. 3. С. 157–162); а также «Менуэт» для скрипки, альты и виолончели, написанный для Г. М. Кремера, Ю. А. Башмета и М. Л. Ростроповича в 1994 году. По-видимому, поиски ясного, гармоничного и одухотворенного начала привели его к данному танцу, получившему особый расцвет в эпоху барокко и вобравшему в себя те качества, которые оказались востребованными в действительности XX столетия.

Andantino

Пример 4. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Поцелуй». Т. 1–5

Наряду с приемами имитации, в эту композицию Шнитке ввел и ряд других средств, характерных для произведений мастеров эпохи барокко, включая мелодику, орнаментику, артикуляцию, органнй пункт и гармонизацию⁶¹. Данная пьеса звучит в первом фильме трилогии, где Пушкин размышляет о друзьях, которые стали его постоянными спутниками, вдохновляли поэта и находили отражение в разных его сочинениях.

Кроме того, Шнитке использовал и стилизацию русских народных песен в своих вокальных сочинениях для той же трилогии. Помимо форм, основанных на повторе той или иной попеvки, он применял различные другие особенности, характерные для архаичного русского фольклора: специфические звукоряды, включая квартовый трихорд с расположением большой терции внизу, «тетрахорд в сексте» (по выражению Ф. А. Рубцова), а также принципы многоголосия и фактуры. Как

⁶¹ Примечательно, что в этой пьесе звучит ракоход монограммы ВАСН: в партиях солирующих скрипок (см. первые две восьмые ноты 2–3 тактов — НС/АВ) и виолончели (3–5 такты — НСААis).

отмечалось выше в разделе о квазицитате, Шнитке и в этой области не просто заимствовал отдельные обороты русского фольклора, а стремился постичь его дух, использовать систему его выразительных средств, каждый раз «пропуская» это всё через себя и переосмысливая данные приемы по-своему. Как будет показано в четвертой главе диссертации, в стилизации русских народных песен композитор вводил порой свои интонации, видоизменял структуру и ритм напева, а также использовал в некоторых эпизодах современный инструментарий. При этом мастерство Шнитке позволяло ему делать эту стилизацию узнаваемой, с соблюдением основ данного пласта музыки и каждый раз с усилением смысла происходящего в фильме.

Как будет выявлено в настоящем исследовании, в анимационном кино Шнитке нашел и развил основные приемы цитирования и стилизации музыки прошлого. В первых трех фильмах, в которых он сотрудничал с Хржановским, ярко проявился экспериментальный подход к созданию звукового оформления, поиски новых форм цитирования и имитации стиля предшественников. В картине «В мире басен» и трилогии по Пушкину композитор не только развил методы цитирования, но и разработал далее технику квазицитат и стилизаций. Применение стилистических приемов авторов эпох прошлого сквозь призму собственных композиторских средств, а также переосмысление их в соответствии с сюжетами и содержанием картин — характерные черты стилизации Шнитке, которые ярко проступают при анализе его сочинений и сопоставлении их с теми образцами, на которые он опирался. Как и в своих полистилистических сочинениях академического направления, в музыке к фильмам Хржановского Шнитке обращался к наследию композиторов разных времен и разных стран, от барокко до современности, от Западной Европы до России⁶². Среди них — А. Вивальди, И. С. Бах, К. В. Глюк, В. А. Моцарт, Ф. Шопен, И. Брамс, В. П. Титов, Д. С. Бортнянский, М. К. Огинский, А. С. Грибоедов, М. И. Глинка, М. П. Мусоргский, Д. Д. Шостакович, Д. Лигети и другие предшественники.

⁶² См.: *Ханья*. Музыка А. Г. Шнитке для фильма А. Ю. Хржановского «В мире басен». С. 9–31; *Ханья*. А. Шнитке — А. Хржановский. С. 42–62.

Важно отметить, что выбор композитором материала и форм его использования всегда был связан со смысловым содержанием каждого фильма и играл важную роль в кинематографической и музыкальной драматургии. Характерно, что цитаты и стилизация музыки мастеров эпохи барокко, в частности, И. С. Баха, начинали звучать в наиболее значимые по смыслу моменты фильмов Хржановского, — даже в тех произведениях, которые основаны на русском материале и связаны с русской литературой и русской историей. Можно сказать, что обращение к немецкому мастеру как к «далекому, недостижимому идеалу» проходило сквозной темой через многие произведения композитора и, в частности, сочинения к анимационному кино⁶³. Как будет показано далее, нередко это обращение к музыке Баха было идеей самого Шнитке.

1.2. Кинематографическая и музыкальная драматургия: взаимосвязь и взаимовлияния

Безусловно, в таком синтетическом жанре, каким является анимационное кино, взаимосвязь кинематографической и музыкальной драматургии чрезвычайно важна. Неслучайно проблеме такого взаимовлияния уделялось и уделяется внимание во многих исследованиях, посвященных киномузыке⁶⁴. Рассматривая проблемы кинематографической и музыкальной драматургии, обратимся к рассуждениям Т. Ф. Шак. По ее мнению, музыкальная драматургия определяется через взаимодействие трех уровней: концепционного, сюжетно-образного и музыкально-языкового⁶⁵. В оперном жанре данный феномен можно считать художественным воплощением идеи сочинения через развитие сюжета и персонажей посредством

⁶³ Цит. по: Беседы с Альфредом Шнитке. С. 36. Данная тема подробно исследуется в вышеупомянутых статьях автора настоящей работы: *Ханья*. И. С. Бах — А. Г. Шнитке. С. 76–97; *Ханья*. И. С. Бах в киномузыке А. Г. Шнитке. С. 236–248; *Ханья*. «Бах <...> стоит для меня в центре всего». С. 28–51.

⁶⁴ См., к примеру: *Chion M.* L'audio-vision: son et image au cinéma. 5. éd., rev. et augm. Paris, 2021. 286 p.; *Pontara T.* Andrei Tarkovsky's Sounding Cinema: Music and Meaning from *Solaris* to *The Sacrifice*. New York; Abingdon, 2021. 208 p.; *Егорова Т. К.* Музыка советского фильма: историческое исследование: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1998. 463 с.

⁶⁵ *Шак*. Музыка в структуре медиатекста. 2010. С. 151; *Шак*. Музыка в структуре медиатекста. 2022. С. 176.

музыкального текста. Исследовательница адаптировала это наблюдение к кинематографии и в конечном итоге предложила следующее определение: драматургия кинотворчества, как и в опере, осуществляется в синтетическом тексте и представляет собой «отображение идеи произведения через развитие сюжета и образов медийными средствами, которые включают три основных компонента: видеоряд, вербально-сюжетный ряд, звуковой ряд, представленный музыкой и шумовыми эффектами»⁶⁶.

Однако, данное определение, хотя и является убедительным для многих кинематографических концепций, требует существенной корректировки в отношении фильмов Хржановского в силу их специфики. В его работах часто отсутствуют единая линия повествования и последовательное развитие персонажей. Каждая сцена интерпретирует различные темы, связанные между собой не через сюжет, а через общие художественные идеи фильма. Соответственно музыкальная драматургия в таких произведениях складывается по другим закономерностям.

Шнитке рассказывал о музыкальной драматургии в кино следующее: «Когда музыка не просто вводится в какие-то эпизоды фильма, а составляет в нем определенную систему, дает опору для формы фильма, является драматургичной не только потому, что в кульминации что-то прозвучало, а охватывает весь динамический рельеф фильма — такие задачи являются для меня наиболее важными и интересными при работе в кино»⁶⁷. Важно, что композитор говорил о целостности музыкальной драматургии в фильме. В другом интервью Шнитке упоминал Хржановского среди тех кинематографистов, сотрудничество с которыми позволяло музыке достичь самостоятельной роли в драматургии: «Особенно интересно работать с режиссерами, которые понимают, что музыка может выражать форму, определять в каком-то смысле поэтику. Точная расстановка акцентов, кульминаций, эпизодов разной длительности — здесь очень сильна роль музыки. Все это может сообщить

⁶⁶ Шак. Музыка в структуре медиатекста. 2010. С. 151–152; Шак. Музыка в структуре медиатекста. 2022. С. 177. Выделение курсивом принадлежит Т. Шак.

⁶⁷ Шнитке А. Г. «Не надо заботиться о чистоте средств...» // Киноведческие записки. 1994. № 21. С. 113. Шак также представляет эту цитату Шнитке (Шак. Музыка в структуре медиатекста. 2010. С. 153; Шак. Музыка в структуре медиатекста. 2022. С. 178).

форме фильма напряженность, собранность. И в этом смысле я вспоминаю работу с Климовым, Шепитько, Хржановским, Таланкиным, Авербахом»⁶⁸.

Развитие идей музыкальной драматургии Шнитке можно проследить в тех фильмах, которые будут рассмотрены в следующих главах настоящей диссертации. В первом фильме, «Стеклянная гармоника», музыка Шнитке поддерживала и усиливала драматургические замыслы режиссера. Центральное место в звуковом оформлении картины занимала монограмма ВАСН, с помощью которой композитор передавал тему духовного очищения и освобождения людей. Уже в этой картине полистилистика стала важным компонентом музыкальной концепции.

В фильме «В мире басен» Шнитке развивал свои драматургические методы далее, представляя различные образы трех басен И. А. Крылова в максимально контрастных стилях. Важную роль играл кинематографический замысел режиссера, включая «графическую партитуру», подготовленную им специально для композитора и указывающую характеристики эпизодов и персонажей через изображения. Однако, включение в этот фильм, помимо двух пластов, задуманных режиссером — пушкинского и настоящего времени, — еще и реалий эпох западноевропейского барокко и раннего классицизма явилось нововведением Шнитке. Это придало фильму более сильный и, можно сказать, даже вневременной смысл. Таким образом, в данном случае музыкальная драматургия значительно обогатила кинематографическую и сообщила ей в чем-то новое содержание.

В пушкинской трилогии звуковое оформление композитора и режиссерский замысел тесно взаимодействовали, как в других проектах Хржановского и Шнитке. Однако, масштабность данной работы и насыщенность ее разными аспектами раскрытия духовного мира, художественного пути, обстоятельств жизни поэта ставили новые задачи и выдвигали новые сложности перед композитором, тем более если учесть, что музыку надо было создавать вместе с оживающими на экране рисунками А. С. Пушкина. К тому же, в отличие от предыдущих фильмов, в трилогии на всем протяжении звучит поэзия Пушкина в исполнении замечательных актеров,

⁶⁸ Шнитке А. Г., Баранкин Е. С. Соединя несоединимое // Искусство кино. 1999. № 2. С. 59. Интервью состоялось в 1979 году.

С. Ю. Юрского и И. М. Смоктуновского. Являясь последним совместным проектом Хржановского и Шнитке, эта работа как бы подытожила их искания и стала настоящим синтезом визуального, словесного и музыкального аспектов реализации многослойной режиссерско-композиторской драматургии.

Кроме того, можно подчеркнуть, что при создании музыки к трилогии Шнитке обратился к творчеству гораздо бóльшего количества своих предшественников, нежели это было в предыдущих работах с режиссером. В этот же фильм он включил, кроме того, и стилизацию русских народных песен. В четвертой главе настоящей диссертации будет показано, что к музыке некоторых авторов Шнитке прибегал по совету Хржановского, но сочинения многих других мастеров явились выбором самого композитора. Разумеется, каждый раз это вносило новые смыслы и новые краски в палитру кинематографической драматургии.

Таким образом, в сфере музыки к фильмам Хржановского можно проследить становление и развитие приемов полистилистики, эволюцию письма композитора и влияние данной области на творчество Шнитке в целом. В дальнейших главах диссертации все эти аспекты, включая режиссерско-композиторскую драматургию, раскрыты и представлены подробно.

Глава 2.

«Стеклянная гармоника» (1966–1968) как ключевое произведение в становлении полистилистики в творчестве Шнитке

2.1. Режиссерский замысел Хржановского и история создания фильма

«Стеклянная гармоника» явилась первой совместной работой Хржановского и Шнитке. Из истории их знакомства известно, что режиссер, услышав музыку Шнитке в радиопередаче, понял, что это именно тот композитор, которого он искал. По воспоминаниям режиссера, работа над картиной велась с весны 1967 года⁶⁹, однако архивные материалы свидетельствуют, что процесс был начат уже в 1966 году⁷⁰. Сценарием к этому фильму Хржановский занимался с Геннадием Шпаликовым. Режиссер извлек идею сценария из «газетной заметки про старинный чудо-инструмент»⁷¹. В другой статье о Шпаликове он рассказывал более подробно: «Замысел этого фильма возник из газетной заметки о существовании такого инструмента и о судьбе музыкантов, игравших на этом инструменте. Их игра облагораживала слушателей до такой степени, что они, попав под влияние искусства, освобождались из-под власти местных правителей. Гене очень понравилась эта идея, мы стали думать о сценарии»⁷². Среди рабочих материалов к фильму, хранящихся в архиве Государственного центрального музея кино, обнаружена вырезанная из газеты статья «Гармоника из стекла»⁷³. Автору диссертации удалось установить, что она была опубликована в газете «Неделя» 24–30 апреля 1966 года (см. ил. 2)⁷⁴.

⁶⁹ Хржановский А. Ю. Он прилетал лишь однажды // Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / [авт.-сост. А. Ю. Хржановский]. М., 2014. С. 356.

⁷⁰ В первых двух вариантах литературного сценария указан 1966 год (РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 605. Л. 1, 14), тогда как в третьем — 1967 год (там же. Л. 36).

⁷¹ Хржановский А. Ю. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 356.

⁷² Хржановский А. Ю. Дорогие мои... хорошие... М., 2020. С. 285.

⁷³ ГЦМК. Ф. 191. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 6.

⁷⁴ Кузьмин В., Черников Н. Гармоника из стекла // Неделя. 1966. 24–30 апреля (№ 18). С. 7.

В ОДНОЙ старой почтенной энциклопедии говорится: «Гармоника состоит из нескольких стаканов различной величины, поставленных на стол и настроенных в разные тоны вливанием в них воды. Смочив слегка водою пальцы, трут ими верхние края стаканов, чем и извлекают из них нежные звуки. Гармоникой называют также русский народный музыкальный инструмент гармонью».

Гармоника из обыкновенных стаканов? Это совсем не вяжется с нашим представлением о нынешних гармониях, гармошках и баках. Но существуют ли ныне музыкальные инструменты из стекла? Ни в консерватории, ни в филармонии концерты на них не устраиваются. Видимо, стеклянные гармоники давно окончили свой век. В таком случае интересно все же чайть их следы.

Где?
В Ленинграде, в Государственном научно-исследовательском институте театра, музыки и кинематографии на постоянно действующей выставке музыкальных инструментов. А вот и сама гармоника в виде продолговатого ящика, примостившаяся в углу одного из выставочных залов. Этот инструмент в 1760 году создала фантазия Бенжамин Френклина, великого американского физика и дипломата, изобретателя громозвона.

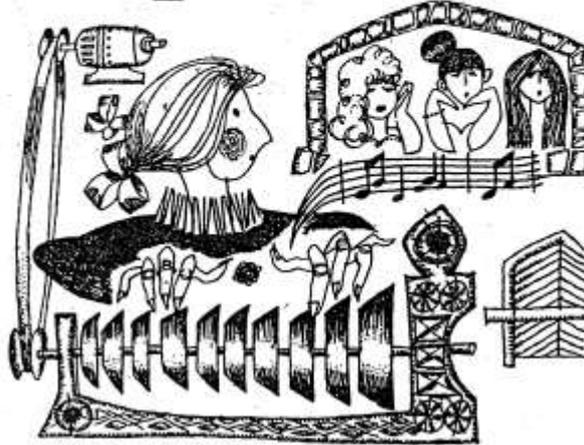
В «Гармонной книге для любителей музыки», изданной в 1795 году, сообщалось:

«Главнейшие свойства хорошей гармоники должны быть следующие: колокола должны быть в форме совершенного цилиндра, иметь звук чистый, и притом и стекло чтобы не было слишком толсто: дабы при легчайшем движении пальцев отдавало бы тон ясный».

Гармоника не была простой забавой. Моцарт написал для нее три произведения с участием флейты, гобоя, альта и виолончели. Френклинову стеклянную гармонику использовал в одном из своих произведений и Бетховен. А Глинка применил ее в четвертом действии оперы «Руслан и Людмила», где она заметно выделялась среди других инструментов, иногда солируя.

Как же играли на стеклянной гармонике?

Гармоника



из стекла

С помощью ножной педали вал с полусферыми, или «колоколами», вращался, «колокола» — писал зычаток игры на этом музыкальном чуде, — орошаются немоченой губкою, и посредством небольшой прижимки пальцев производится восхитительный и трогательный для сердца тон, свойственный одной только гармонике. Правда, некоторые приверженцы стеклянной гармоники в России считали, что особенно хорошо результаты дает смачивание краев полушарий не просто водою, а русским ивасом.

«Эфирный инструмент-гармоника очень редок, — продолжает «Гармонная книга для любителей музыки», — Одна из главных причин ее редкости есть почти всеобщее мнение, будто бы игра на этом инструменте вредит здоровью, слишком возбуждает

нервы, погружает в grisuzную глупую печаль, делает мрачным, меланхолическим и служит верным средством к развитию медленного изуренки. Мнение это неправильно. Однако некоторые предосторожности действительно следует соблюдать. Вот некоторые советы играющим на гармонике:

1. Лица, болеющие нервами, не должны до выздоровления играть на гармонике.
2. Тот, кто изходит в печальном настроении, либо вовсе не должен играть, либо должен выбирать песни, обладающие душою и оживляющие сердце.
3. Надлежит избегать игры в ночные часы, невзирая на то, что часто именно в это время нас сильнее всего к этому влечет.

Френклинову гармонику слушал Александр Сергеевич Пушкин. Сохранились воспоминания актера и режиссера Александринского театра Н. И. Куликова о том, как в Петербург «через Кроушгадт приехал музыкант с запрещенным инструментом вроде золотой арфы, а администрация распорядилась выслать его в 24 часа. Эта новость возбудила в высшей степени всеобщее любопытство, и все пристали к Пушкину, чтобы он сейчас же ехал просить ного следовать из властей о дозволении нынешним вечером в номере гостиницы Демута послушать необыкновенный инструмент, говоря: «Тебе одному в этом не откажут». И действительно, не отказали. Вечером собралось все общество и привали артиста с большим изумлением, т. е. его инструментом... Артист, спросив стакан воды, немочил губку и воткнул ее на шпатель, от нажатия ногой педали завертелся вал, тогда артист, смочив оконечности пальцев и чуть-чуть касаясь ими вертлящихся кругов, начал играть симфонию, арию всех знаменитых композиторов старой и новой школы. Что за гармония! Что за волшебные звуки! Поистине что-то неземное. Роль, арфы и другие подобные инструменты обыкновенно в басе и диакантах терпят полноту звуков, а тут бас звучит каким-то страшным гулом, сильное и полнее дребезжающей струны контрабаса; также рожи и слыны и сладкозвучны все маленькие кружки до последнего. А еще главное преимущество этих воздушных колоколов — это пиано и форте, зависящее от легкого или тяжелого давления перста искусного артиста. Ну уж и искусство же попался к нам! Не только все было в восторге, но даже пораженные, ошеломленные... А Пушкин, лежа на диване, заложив руки под голову, повторял: и замечать и умереть можно».

Таковы некоторые сведения об удивительном и малоизвестном ныне детище великого изобретателя. Начиная с 30—40-х годов прошлого столетия мелодичный голос гармоники Френклина звучит все реже. И сегодня в «Руслане и Людмиле» партию стеклянной гармоники исполняют уже на челесте.

В. КУЗЬМИН,

Н. ЧЕРНИКОВ.

Рисунок В. Витальева.

Ил. 2. Статья «Гармоника из стекла» из газеты «Неделя» (24–30 апреля 1966 года)

Показательно, что в статье упоминается мистическая сила стеклянной гармоники и приводится эпизод из пушкинской эпохи: в Санкт-Петербург «приехал музыкант с запрещенным инструментом вроде золотой арфы, а администрация распорядилась выслать его в 24 часа»; Пушкин услышал исполнение данного инструмента и был поражен его «волшебными звуками», обладавшими чем-то «неземным»⁷⁵. Предположительно, именно этот эпизод вдохновил авторов на написание сценария фильма. Хржановский и Шпаликов планировали создать «притчу о пошлости и подлости нашей жизни», чему может противостоять «творческое, духовное

⁷⁵ Там же.

начало», которое, по их замыслу, должно быть «явлено в образе музыки»⁷⁶. Хржановский рассказывал, как он нашел композитора для этой картины: «Однажды я включаю наш старенький трофейный “Телефункен” (даром, что немецкого происхождения) и вздрагиваю в такт с зеленым глазком индикатора настройки: звучит “моя” музыка. Такую музыку к своему фильму написал бы я, если бы обладал этим даром»⁷⁷. Он спросил ведущего радиопрограммы, музыкального обозревателя А. С. Агамирова и узнал, что это был Скрипичный концерт А. Г. Шнитке⁷⁸. Андрей Юрьевич уже слышал это имя и от композитора Г. И. Гладкова, написавшего музыку для учебной работы режиссера, и от своего двоюродного брата В. А. Берлинского, виолончелиста квартета им. Бородина⁷⁹. Затем режиссер был в гостях у скрипача квартета, Р. Д. Дубинского и там слушал запись Первого квартета, исполненного коллективом в зарубежных гастролях. В те дни был концерт бородинского квартета в Малом зале Московской консерватории, и в антракте режиссер и композитор познакомились⁸⁰. Сразу же после того, как Шнитке прочел сценарий, он согласился писать музыку. По свидетельству Хржановского, композитор заинтересовался тем фактом, что в этой работе принимали участие другие известные деятели, такие как Шпаликов, а в качестве художников-постановщиков — Ю. И. Соостер и Ю. А. Соболев, двое из участников авангардистской выставки 1962 года в Манеже, раскритикованной Н. С. Хрущевым⁸¹. Как упоминалось ранее (см. первую главу

⁷⁶ Хржановский. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 356.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Энигма. Андрей Хржановский. Часть 1 // Смотрим: [официальный сайт]. 13 октября 2022. URL: <https://smotrim.ru/video/2494171> (дата обращения: 01.05.2025). Время ссылки — 00:18:46–00:19:42; информация из устного интервью автора диссертации с А. Ю. Хржановским от 26 января 2023 года. Вероятно, это был Второй концерт для скрипки и камерного оркестра, написанный композитором в 1966 году по просьбе М. Д. Лубоцкого.

⁷⁹ Кагарлицкая, Хржановский. Стекло́нная гармоника. С. 17; Хржановский. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 356; Энигма. Андрей Хржановский. Часть 1. (см. URL в сн. 78). Время ссылки — 00:17:29–00:18:02. Валентин Александрович был племянником пианиста, дирижера Павла Михайловича Берлинского и его сестры Веры — матери Андрея Юрьевича.

⁸⁰ Энигма. Андрей Хржановский. Часть 1. (см. URL в сн. 78). Время ссылки — 00:19:55–00:20:32; информация из устного интервью автора с А. Ю. Хржановским от 26 января 2023 года.

⁸¹ Энигма. Андрей Хржановский. Часть 1. (см. URL в сн. 78). Время ссылки — 00:20:33–00:21:32; Наблюдатель. Владимир Юровский, Александр Рудин, Александр Митта и Андрей Хржановский. Эфир от 24 ноября 2014 // Смотрим: [официальный сайт]. 24 ноября 2014. URL: <https://smotrim.ru/video/1145187> (дата обращения: 01.05.2025). Время ссылки — 00:31:22–00:31:53.

диссертации), Шнитке высоко ценил фильм «Стеклянная гармоника» А. Ю. Хржановского за полистилистический подход режиссера и обилие живописных цитат в визуальном ряду.

Сюжет фильма, продолжительностью в 19 минут 45 секунд, состоит в следующем (в самом начале фильма дается его краткое содержание): «Стеклянная гармоника» — чудесный инструмент, его звуки «настраивали слушателей на высокий образ мыслей и побуждали к прекрасным поступкам»⁸². Но однажды герой-музыкант попал в город, жители которого находились «под властью “Желтого дьявола”». Музыкант был репрессирован дьяволом, и гармоника была им разрушена. Люди снова оказались во власти дьявола, и те, кто стали ослеплены жадностью к деньгам, превращались в уродливые существа. Город был опустошен. Но спустя много лет молодой музыкант появился со стеклянной гармоникой — и звуками спас людей. Они обрели красивый человеческий лик. Дьявол ушел от города, и наступил мир.

В «Стеклянной гармонике» используются многочисленные образцы классического искусства. В Приложении 2 к диссертации приводится список картин, использованных в данной киноленте. В нем учтены те атрибуции произведений изобразительного искусства, которые ранее были сделаны учеными, но с уточнениями, внесенными диссертантом в ходе настоящего исследования. На экране показаны персонажи из произведений разных исторических периодов и стран: от эпохи Возрождения до современности, от Западной Европы до России. «Желтый дьявол» выступает в виде «Человека в котелке» (1964) Рене Магритта (1898–1967). Уродливые образы жителей даны с использованием картин таких художников, как Питер Брейгель Старший (1525–1569) и Джузеппе Арчимбольдо (1526–1593). Ребенок, который позже станет музыкантом и спасет город, представлен с картины «Портрет мальчика» (ок. 1500) Пинтуриккьо (1454–1513). После спасения жителей звуками инструмента они превратились в красивые человеческие образы, подобно тому, как выглядят люди на портретах Альбрехта Дюрера (1471–1528), Петруса Крестуса (1410/1420–1475/1476) и Сандро Боттичелли (ок. 1445–1510).

⁸² См. об этом также: Ханья. И. С. Бах — А. Г. Шнитке. С. 85; Ханья. И. С. Бах в киномузыке А. Г. Шнитке. С. 241.

В ходе работы над фильмом неоднократно возникали сложности, связанные с цензурой⁸³. По требованию художественного совета киностудии «Союзмультифильм» авторы перерабатывали литературный сценарий как минимум дважды⁸⁴. Так, во втором варианте, наряду с другими замечаниями, критике подверглись неясные характеристики персонажей (в частности, образа «Черта»), «ненужные русицизмы», отсутствие оптимистического финала и выраженный патологизм⁸⁵. Хржановский вспоминал: «<...> Начались мои мытарства со следующим фильмом, “Стеклянной гармоникой”. Раз за разом худсовет заворачивал сценарий, и казалось, этим замечаниям и придиркам не будет конца. После нескольких месяцев безуспешной борьбы я решился обратиться за поддержкой к Герасимову»⁸⁶. Сергей Герасимов — кинорежиссер, профессор и заведующий кафедрой режиссуры ВГИКа (ныне институт носит его имя) — сразу позвонил директору «Союзмультифильма» Михаилу Валькову, что позволило запустить сценарий в производство⁸⁷. Тем не менее режиссерский сценарий, раскадровки, а затем и сам фильм продолжали подвергаться критике за сложность сюжета, за то, что «зло торжествует»⁸⁸ и

⁸³ Обстоятельства, связанные с кинокартиной, объяснял О. А. Ковалов: «<...> Фильм Андрея Хржановского *Стеклянная гармоника* (1968) вызвал скандал, вроде бы неадекватный этой невинной фантазии по мотивам классической мировой живописи. Вероятно, чиновников разъярил здесь один-единственный образ — непроницаемый, застегнутый на все пуговицы персонаж, появляющийся, чтобы арестовать музыканта. И бесполезно было втолковывать, что в “коллажной” поэтике фильма он представляет постоянный персонаж Рене Магритта, а значит, “прописан” на Западе» (Новейшая история отечественного кино. 1986–2000 / сост. Л. Аркус. СПб., 2002. Ч. II. Т. IV. С. 94–95; выделение курсивом принадлежит О. Ковалову).

⁸⁴ Первый вариант литературного сценария (РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 605. Л. 1–13) был передан А. Г. Снесареву, члену худсовета сценарно-редакционной коллегии 5 сентября 1966 года (см. там же. Л. 1). Вторая версия создана в том же году (там же. Л. 14–35). Третий вариант (там же. Л. 36–81) был завершен в следующем году и представлен Снесареву 16 февраля (там же. Л. 36).

⁸⁵ См. стенограмму заседания художественного совета студии от 7 февраля 1967 года (РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 36. Л. 1–38) и сведения о внесенных правках в третий вариант сценария, составленные А. Г. Снесаревым 9 марта (там же. Л. 39).

⁸⁶ *Хржановский*. Дорогие мои... хорошие... С. 240.

⁸⁷ Там же. С. 240–241. Еще в студенческие годы, когда Хржановского исключили из ВГИКа за чтение Гоголя, Герасимов содействовал его восстановлению. Позже, столкнувшись с трудностями при защите дипломной работы «Жил-был Козявин», молодой режиссер вновь получил поддержку этого профессора (там же. С. 239–240).

⁸⁸ См. стенограмму заседания художественного совета киностудии 6 июня 1967 года (РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 48. Л. 23; Ед. хр. 607. Л. 58)

т. п. Требовались «демократизация языка»⁸⁹, четкое утверждение победы сферы добра⁹⁰, удаление некоторых персонажей и сокращение эпизодов, связанных с силой «Черта»⁹¹, а также множество других доработок.

22 августа 1968 года фильм был представлен киностудии. В одной из телепрограмм Хржановский вспоминал об этом, связывая картину с историей вышеупомянутой выставки авангардистов, сюжетом фильма и обстоятельствами жизни режиссера тех лет: на выставку «явился Никита Сергеевич Хрущев со своими пришепниками и сделал то же самое, что сделал этот человек в черной перчатке [т. е. “Желтый дьявол” в фильме. — М. Х.]. И вот эта черная перчатка, положенная на плечо музыканта, ее трактовали по-своему те люди, киноначальники, которым мы повезли сдавать этот фильм — а это, кстати сказать, уже переделанный вариант — в злосчастный день, когда советские танки вторглись в Прагу⁹². “И вот вам Бархатная революция⁹³, вот вам *Стекло́нная гармо́ника*, а вот вам, Андрей Юрьевич — путевка из повестки из военкомата. Будьте любезны на два года в морскую пехоту”. Что и произошло»⁹⁴. По поводу редакции фильма необходимо сказать, что требуемые поправки от цензоров в основном заключались в изобретении вступительных

⁸⁹ См. стенограмму заседания худсовета 10 октября 1967 года (РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 607. Л. 125).

⁹⁰ См., к примеру, стенограммы заседаний худсовета (РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 48. Л. 10–11; Ед. хр. 607. Л. 45–46, 90).

⁹¹ См. стенограммы заседаний худсовета (РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 48. Л. 18; Ед. хр. 607. Л. 53), решения худсовета от 8 июня 1967 года с требованиями внесения правок в режиссерский сценарий (РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 607. Л. 41–42), замечания А. Г. Снесарева по необходимым изменениям в материале фильма от 10 февраля 1968 года (РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 607. Л. 80; ГЦМК. Ф. 191. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 2), а также рекомендации по доработке киноленты от 5 сентября того же года (ГЦМК. Ф. 191. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 1).

⁹² Ввод войск СССР и других стран Варшавского договора в Чехословакию начался в ночь с 20 на 21 августа 1968 года. Хржановский в статье 2014 года сообщил, что авторы повезли фильм «Стекло́нная гармо́ника» в Госкино СССР «на следующее утро после вторжения советских войск в Чехословакию — 22 августа» (*Хржановский*. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 359).

⁹³ Очевидно, режиссер перепутал Бархатную революцию с Пражской весной.

⁹⁴ Линия жизни. Андрей Хржановский. [Эфир от 30 ноября 2019] // Смотрим: [официальный сайт]. 2 декабря 2019. URL: <https://smotrim.ru/video/1970333> (дата обращения: 01.05.2025). Время ссылки — 00:37:09–00:38:14. Выделение курсивом принадлежит автору диссертации. Узнав о решении послать Хржановского в ВМФ, Герасимов позвонил командующему флотом с просьбой найти молодому режиссеру применение с учетом его профессии; они договорились, что тот снимет фильм о войсках. Но все-таки Хржановский был направлен в полк морской пехоты, где занимал должность командира взвода батареи реактивных установок (см.: *Хржановский*. Дорогие мои... хорошие... С. 241–242).

титров о «разобщенности и произволе, царящем в современном буржуазном обществе»⁹⁵. Очевидно, речь шла о рекомендациях по доработке киноленты от 5 сентября 1968 года, где предписывалось: «В начало фильма внести надпись о его сатирической направленности против современного буржуазного общества, бессмысленного накопительства, полицейского произвола, а также царящих в нем разобщенности и озверения людей»⁹⁶. Режиссер говорил, что, хотя эти титры удивительно нелепые, но цензора они вроде бы вполне устроили⁹⁷. 30 сентября 1968 года дирекция киностудии «Союзмультфильм» выдала акт об окончании производства фильма⁹⁸. Уже 7 октября он был направлен в Главное управление художественной кинематографии Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР⁹⁹. В тот же день был оформлен акт о выпуске фильма на экран¹⁰⁰. Тем не менее, разрешение на показ фильма имело драматичную судьбу. «Разрешительное удостоверение было выдано, — вспоминал Хржановский, — но последовало распоряжение картину не тиражировать. <...> А вскоре меня вызывает тогдашний директор студии Вальков и говорит: “Хочу вас официально предупредить, что показ фильма является преступлением, так как разрешительное удостоверение аннулировано”. Я отправился в прокатную контору, где мне тоже официально показали приказ, в коем значилось: разрешительное удостоверение аннулировать на основании отсутствия тиража. <...> Между тем студийную копию однажды вытащили на задний

⁹⁵ Хржановский А. Ю., Гуревич М. Другое кино // Искусство кино. 1989. № 6. С. 116.

⁹⁶ ГЦМК. Ф. 191. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 1.

⁹⁷ Хржановский, Гуревич. Другое кино. С. 116.

⁹⁸ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 1150. Л. 147.

⁹⁹ Там же. Л. 146.

¹⁰⁰ Там же. Л. 145.

двор и разрубили топором, о чем был составлен акт, подписанный тремя рубачками»¹⁰¹. 30 июля 1969 года был выдан акт, подтверждающий уничтожение материала фильма «Стеклянная гармоника» в тот же день¹⁰².

Хржановский неоднократно вспоминал, что после запрета показа «Стеклянная гармоника» была положена на полку на 20 лет¹⁰³. Она была реабилитирована только в 1988 году Конфликтной комиссией по творческим вопросам, созданной при Союзе кинематографистов СССР 17 мая 1986 года сразу после пятого съезда в Москве¹⁰⁴. В интервью 1989 года режиссер сообщил следующее: «Запрет продолжался до прошлого года, когда конфликтная комиссия союза реабилитировала фильм. Сейчас тиража пока нет, мне еще предстоит выпускать картину на экран <...>»¹⁰⁵. Однако долгое время не удавалось найти пленку для тиражирования. О тогдашней ситуации с фильмом он говорил в 2019 году: «И существует только в четырех копиях в Музее кино, во ВГИКе, в Госфильмофонде, и не помню, где-то еще четвертая копия. Так что увидеть этот фильм невозможно, а телевидение наше

¹⁰¹ Хржановский, Гуревич. Другое кино. С. 116–117. Хржановский размышлял об этом времени в другом месте, говоря: «У меня не хватило отваги, да и простого, так сказать, понимания хода вещей, чтобы тот первый вариант, который был запрещен категорически, единственная копия, чтобы эту копию каким-то образом сохранить. И поэтому уже переделанный вариант со специальной вставкой, со специальной надписью, с заменой бюстов этого самого правителя на другую эмблему, скажем, рука с монетой, со всеми этими онерами, все равно, был запрещен <...>» (Главная роль. Андрей Хржановский. Эфир от 12 апреля 2017 // Смотрим: [официальный сайт]. 12 апреля 2017. URL: <https://smotrim.ru/video/1654289> (дата обращения: 01.05.2025). Время ссылки — 00:08:48–00:09:23).

¹⁰² Текст данного акта приведен в работе: *Бородин*. В борьбе за маленькие мысли. С. 308.

¹⁰³ В качестве примера высказывания см.: *Хржановский*. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 359; *Хржановский А. Ю.* Письмо другу. Вместо послесловия // Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / [авт.-сост. А. Ю. Хржановский]. М., 2014. С. 508; *Линия жизни*. Андрей Хржановский. [Эфир от 30 ноября 2019]. (см. URL в сн. 94). Время ссылки — 00:38:20–00:38:27.

¹⁰⁴ Имя Хржановского значится в списке делегатов пятого съезда Союза кинематографистов СССР (Пятый съезд кинематографистов СССР. 13–15 мая 1986 года. Стенографический отчет / отв. ред. Г. В. Сенчакова. М., 1987. С. 308). Если говорить о Конфликтной комиссии, то ее председателем стал кинокритик А. С. Плахов и одной из ее задач являлась реабилитация «полочных» фильмов. В результате за четыре года реабилитировали и легализовали 250 кинокартин, ранее подвергавшихся той или иной форме цензуры (Новейшая история отечественного кино. С. 70). Позже А. С. Плахов написал статью о деятельности Комиссии, и к ней приложил список основных фильмов, реабилитированных или восстановленных в авторской версии Конфликтной комиссией. В нем присутствует фильм «Стеклянная гармоника» Хржановского (*Плахов А. С.* Растопленный айсберг // *Экран и сцена*. 2013. № 22 (1023). С. 15).

¹⁰⁵ Хржановский, Гуревич. Другое кино. С. 117.

ни “Козявина”, ни “Стеклянную гармонику” показывать не желает <...>»¹⁰⁶. Мировая премьера фильма состоялась, наконец, в концертном зале «Suntory Hall» в Токио 22 августа 2011 года в рамках фестиваля «MUSIC TODAY 21», где фильм показывался с сопровождением «живого оркестра»¹⁰⁷.

2.2. Полистилистическая концепция Шнитке

Замысел режиссера с самого начала поразил Шнитке. В интервью с М. Ф. Нейман, супругой Хржановского, впервые частично опубликованном в 1990 году, композитор говорил следующее: «Я ходил с Андреем несколько раз в мастерскую к Соостеру, который подбирал некий изобразительный материал, годящийся в дело. И сразу стало ясно, что основные пластические образы картины — это ожившие произведения изобразительного искусства. И вот когда я увидел массу всех этих разных, разностильных образов, я подумал о том, как же все соединится, не будет ли пестро, не будет ли эклектично...»¹⁰⁸. Ранее в беседе с Э. А. Рязановым в телевизионной кинопанораме летом 1984 года композитор высказывал подобную

¹⁰⁶ Линия жизни. Андрей Хржановский. [Эфир от 30 ноября 2019]. (см. URL в сн. 94). Время ссылки — 00:38:47–00:39:07. В беседе с композитором Л. А. Десятниковым Андрей Юрьевич вспоминал, что когда-то С. И. Юткевич, кинорежиссер, который в этот момент должен был поехать как член жюри на Каннский фестиваль, посмотрев фильм «Стеклянная гармоника», сказал, что он привезет Хржановскому «Золотую пальмовую ветвь». Но этого не получилось. Он говорил следующее: «Но фильм лег в сейф директора и пролежал там двадцать лет. А когда его вынули оттуда, то выяснилось, что нет ни пленки, ни проката, и он сейчас существует в моей личной коллекции на видео, в одном экземпляре. Ну и еще в Музее кино, в Госфильмофонде» (*Хржановский А. Ю. Десятников Л. А., Гордеева К. В. Музыка в кино // Диалоги о музыке / отв. ред. Н. Соколовская. СПб., 2022. С. 83*).

¹⁰⁷ См. буклет программы фестиваля на японском языке: Санториー芸術財団. サマーフェスティバル 2011 «Music Today 21» / 岡部真一郎, 白石美雪監修. 東京, 2011 年. 6–7, 9–12 頁 (Сантори фонд искусств. Летний фестиваль 2011 года «Music Today 21» / под ред. С. Окабэ, М. Сираиси. Токио, 2011. С. 6–7, 9–12). Фотография премьеры была опубликована в сборнике Хржановского (*Хржановский. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 364*). Тем не менее, до этого, в 2000 году вышел диск в США, включающий в себя первые два фильма Хржановского — «Жил-был Козявин» и «Стеклянная гармоника» (*Masters of Russian Animation. [Los Angeles]: Image Entertainment, 2000. Vol. 1. 1 DVD-ROM*).

¹⁰⁸ Цит. по: *Нейман. История одного интервью. С. 372*. Фрагмент этого интервью впервые опубликован в другом издании (*Нейман М. Ф. День третий // Сотворение фильма, или несколько интервью по служебным вопросам. О фильмах, о «Союзмультфильме» и о себе рассказывают, беседуют, спорят: драматурги, режиссеры, художники, композиторы, актеры, операторы / сост. Н. Я. Венжер. М., 1990. С. 89–93*).

мысль и впечатление от осуществления идеи Хржановского: «И когда я увидел весь этот материал еще не снятым <...>, все это рядом производило очень странное впечатление и казалось несоединимым. Я не представлял себе, как из этого всего можно создать нечто цельное. Однако режиссеру это удалось. И это навело меня на мысль, что, вероятно, и в музыке подобное калейдоскопическое соединение разностилевых элементов возможно и может дать очень сильный эффект»¹⁰⁹. Сам режиссер вспоминал о реакции Шнитке: «Я помню, когда я <...> вводил какие-то цитаты из классической живописи, то Альфред был этим радостно шокирован»¹¹⁰.

Данный эпизод чрезвычайно значителен, поскольку сразу после этого композитор начал сочинять ряд первых полистилистических произведений, таких как Соната № 2 для скрипки и фортепиано «*Quasi una Sonata*» (1968), Серенада для скрипки, кларнета, контрабаса, фортепиано и ударных (1968) и Симфония № 1 (1969–1972), в которых он сталкивал различные стили в сильном контрасте. Хржановский сообщал следующее: «Широко используемый нами принцип коллажа произвел на Шнитке большое впечатление и, полагаю, кое-что подсказал ему и в музыке»¹¹¹. Предположение совершенно справедливо, поскольку, как режиссер свидетельствовал, после создания киноленты, «когда Шнитке изумлялся тому, что видел на экране, соединению современной стилистики с той, что была много веков назад, он говорил, что работа на “Стеклянной гармонике” позволила ему кристаллизировать свой стиль, который он назвал “полистилистикой”»¹¹². Шнитке также признавал влияние совместной работы с Хржановским: «Правда, к соединению элементов разного стиля я уже был где-то внутренне готов и даже знал, что такое существует не только в кинематографе, хотя это, конечно же, кинематографическая

¹⁰⁹ Цит. по: *Холопова, Чigareва*. Альфред Шнитке. С. 39.

¹¹⁰ Наблюдатель. Владимир Юровский, Александр Рудин, Александр Митта и Андрей Хржановский. Эфир от 24 ноября 2014. (см. URL в сн. 81). Время ссылки — 00:32:02–00:32:21. Об этом эпизоде Хржановский упоминал и в другом месте (Альфред Шнитке. Дух дышит, где хочет... Документальный фильм // Смотрим: [официальный сайт]. 27 ноября 2014. URL: <https://smotrim.ru/video/2354605> (дата обращения: 01.05.2025). Время ссылки — 00:29:33–00:30:29).

¹¹¹ *Кагарлицкая, Хржановский*. Стеклянная гармоника. С. 18.

¹¹² *Хржановский А. Ю.* О гармонии и гармонике, о Бетховене, Шнитке и Шостаковиче, а также об образах и мыслях, скачущих за плечом // *Бедерова Ю. А., Ганкин Л. А., Сокольская А. А.* Книга о музыке. М., 2022. С. 641.

идея. <...> И вдруг я это увидел, и сама по себе возникла необходимость, чтобы музыка была разнообразной, контрастной по стилю, чтобы она в конечном итоге подчеркивала идею художественной и духовной универсальности культуры, универсальность сути человека... <...> В такой вот момент и появилось это предложение Андрея. Помимо того, что фильм был чрезвычайно интересен по своей кинематографической сути, он был для меня еще важен как средство найти выход из той кризисной ситуации, в которой я находился. И выход был именно в сопоставлении элементов разного стиля, в том, что представлял зрительный ряд этой картины, прежде всего»¹¹³.

Из всех приведенных свидетельств можно заключить, что полистилистика в творчестве А. Г. Шнитке оформилась под сильным воздействием замысла А. Ю. Хржановского с использованием многочисленных картин в этом фильме. Музыка к данному кино, по признанию самого композитора, «строилась в основном на сопоставлении двух музыкальных стилей»¹¹⁴. Он говорил об этом следующее: «Потом многое из этой музыки я использовал и в других сочинениях. <...> И самое главное: вот эту концепцию — столкновение в лоб разных стилей и разных музыкальных времен — я потом постоянно, многократно повторял, варьировал как-то в своих сочинениях и до сих пор использую»¹¹⁵.

Автограф музыки Шнитке к фильму «Стеклянная гармоника» хранится в нотной библиотеке Российского государственного симфонического оркестра кинематографии под № 2675. Партитура не сброшюрована. Вероятно, сотрудник оркестра объединил в одну папку нотные тексты разных произведений. Объем — 43 листа. Размер — 370 (380) × 255 (260) мм. Основная запись сделана чернилами, добавления — чернилами и карандашом. Рукопись является по большей части чистовым автографом, хотя с исправлениями. Титульный лист отсутствует, но в разных частях манускрипта на полях нотного текста значатся имя композитора, заглавие фильма, название киностудии и годы создания (1967 или 1968). Имеется штамп:

¹¹³ Цит. по: *Нейман*. История одного интервью. С. 372.

¹¹⁴ Цит. по: там же.

¹¹⁵ Цит. по: там же. С. 373.

«НОТНАЯ БИБЛИОТЕКА Гос. симфонического оркестра Кинематографии № 2675». Пьесы рукописной партитуры Шнитке расположены в следующем порядке: «Вступление», «Музыкант I», «Лица (IV)», «Полеты (V) (продолжение)», «Удар (VI)», «Куранты», «Пирамида». Далее в разделе «II музыкант» (заголовок написан рукой Шнитке и обведен прямоугольной рамкой) следуют сочинения «Пробуждение (I)», «Превращения (II)» и «Шествие (III)». Затем идут пьесы без цифровых обозначений: «Танец», «Уход мальчика», «Вставка к танцу», «Портреты», «Лица (дописка к II музыканту — после “Портретов”», «Финал». Кроме того, в библиотеке хранятся копии-списки сочинений «Пробуждение (I)», «Превращения (II)» и «Шествие (III)» под той же архивной цифрой (объем — 12 листов.).

Если говорить об автографах Шнитке к фильмам Хржановского в целом, то следует отметить такие особенности его творческого процесса, когда композитор вносил правки в партитуры до самого конца работы, включая этап звукозаписи¹¹⁶. Нотные автографы нередко отличаются от финальных фонограмм кинолент, как в инструментовке, так и в мелодике, а также в других музыкальных деталях. В рассматриваемой картине, помимо значительных сокращений, многие изменения затрагивали тембровую сторону звучания стеклянной гармоники. Это свидетельствует о том, что для достижения желаемого эффекта композитор часто пересматривал инструментовку¹¹⁷. В отдельных случаях он делал коррективы карандашом в манускрипте, однако большая часть изменений, видимо, вносилась устно, о чем мы

¹¹⁶ Хржановский вспоминал: «Тем, с какой целеустремленностью приходил Альфред на запись музыки, я всегда восхищался. Он буквально летал из кабины звукорежиссера к дирижерскому пульту, чтобы сделать необходимые уточнения, а иногда и в корне на ходу переделать то, что было им сочинено заранее, — у него был фантастический дар импровизатора, и он умел заразить им оркестрантов и дирижеров, из которых более других ценил К. Кримца и Ю. Николаевского (речь идет о работе с Симфоническим оркестром кинематографии)» (*Хржановский*. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 360).

¹¹⁷ Возможно, Шнитке был знаком со следующим описанием звучания стеклянной гармоники, приведенным в вышеупомянутой газетной статье (текст цитируется в орфографии оригинала, см. ил. 2): «Рояль, арфы и другие подобные инструменты обыкновенно в басах и дишкантах теряют полноту звуков, а тут бас звучит каким-то страшным гулом, сильнее и полнее дребезжащей струны контрабаса; также ровны и сильны и сладкозвучны все маленькие кружки до последнего. А еще главное преимущество этих воздушных колокольцев — это пиано и форте, зависящее от легкого или тяжелого давления перстов искусного артиста» (*Кузьмин, Черников*. Гармоника из стекла. С. 7).

можем судить, сравнивая партитуры со звучанием в фильме. В настоящей диссертации приводятся нотные примеры, основанные на автографах Шнитке с учетом изменений, сделанных в процессе репетиций и записи музыки¹¹⁸.

В 2003 году немецкий дирижер Франк Штробель, опираясь на фотокопию автографа партитуры композитора, составил сюиту, включающую в себя отдельные пьесы и опубликованную издательством «Sikorski» в Германии¹¹⁹. Позднее, для мировой премьеры фильма в Японии, он подготовил полную партитуру киномузыки, взяв за основу сюиту 2003 года¹²⁰. В данной версии музыка излагается как цельное произведение, следующее за развитием картины от начала до конца. По словам Штробеля, в ходе реконструкции он внес изменения в автограф Шнитке, учитывая сокращения и переработки, сделанные композитором во время записи исполнения, а утраченные фрагменты восстановил по слуху¹²¹. Однако изучение автографа партитуры и слуховой анализ, сделанный автором диссертации, показывают, что в некоторых случаях дирижер расширял состав инструментов по сравнению с оригинальной звукозаписью фильма.

¹¹⁸ В данной работе при расчете количества тактов в автографах не учитываются фрагменты, исключенные из окончательной редакции фильмов. Если же в процессе исполнения той или иной пьесы были добавлены дополнительные вставки, не зафиксированные в нотной рукописи, они включаются в подсчет тактов. Следует также отметить, что в картинах Хржановского с музыкой Шнитке звуковысотность фонограммы повышена на полутон по сравнению с нотным текстом автографов. По словам режиссера, это, видимо, было связано с техническими причинами, и никто из участников проектов, включая Шнитке, не обращал его внимания на данное явление (информация из устного интервью автора диссертации с А. Ю. Хржановским от 26 января 2023 года). Учитывая это высказывание, можно заключить, что расхождение звуковысотности между партитурами и звукозаписями фильмов не было преднамеренным ни со стороны режиссера, ни со стороны композитора и потому в рамках настоящего исследования не рассматривается как существенное. Анализ проводится на основе звуковысотности, зафиксированной в нотных автографах Шнитке.

¹¹⁹ *Schnittke A. Suite aus der Filmmusik «Die Glasharmonika»: Partitur / Einrichtung von F. Strobel. Hamburg, 2003. 78 S.* По воспоминаниям Ф. Штробеля, Шнитке стремился включить свою киномузыку в концертный репертуар и обратился к дирижеру с просьбой создать сюиты на основе его произведений для различных фильмов (письмо Ф. Штробеля автору диссертации от 13 октября 2023 года).

¹²⁰ *Schnittke A. Die Glasharmonika: Musik zum Film. Rekonstruierte Originalfassung. Partitur / hrsg. von F. Strobel. Hamburg, [2011?]. 85 S.*

¹²¹ Письмо Ф. Штробеля автору диссертации от 13 октября 2023 года.

Ниже приведены хронометраж фильма «Стеклянная гармоника» и последовательность музыкальных номеров с указанием соответствующих фрагментов из редакции Штробеля, подготовленной для японской премьеры:

время	пьеса Шнитке	редакция Штробеля
00:00:12	Пирамида	т. 2–16
00:00:31	Вступление	т. 18–33
00:02:13	Музыкант I	т. 35–68
00:03:51		т. 70–76
00:04:06	Куранты	т. 78–94
00:04:58		т. 96–105
00:05:23	Пирамида	т. 106–275
00:08:34	Танец	т. 276–355
00:09:53	Уход мальчика	т. 356–365
00:11:17	Пробуждение (I)	т. 367–402
00:12:37	Портреты	т. 403–412
00:13:09	Шествие (III)	т. 413–420
00:13:27	Превращения (II)	т. 421–429
00:14:03	Шествие (III)	т. 430–453
00:14:51	Лица (IV)	т. 454–484
00:15:52	Полеты (V) (продолжение)	т. 485–511
00:16:39	Удар (VI)	т. 512–530
00:17:18	Финал	т. 531–608
00:19:02		т. 609–625

Таблица 1. Хронометраж и порядок музыкальных сочинений в фильме «Стеклянная гармоника»¹²²

¹²² В таблице пустое поле указывает на эпизоды, для которых автору диссертации не удалось выявить соответствующие сочинения в автографе партитуры композитора. В окончательную редакцию фильма не вошли пьесы «Вставка к танцу» и «Лица (дописка к II музыканту — после “Портретов”»).

Альфред Гарриевич рассказывал о своем замысле музыки к этому фильму, заключавшемся в том, что она построена «на сопоставлении двух музыкальных стилей»: «Один — это некая диссонансно-хаотическая, иногда сведенная на почти биологически-импульсивный уровень музыка. Другой — стилизованная как бы под Баха, но с несколько, так сказать, большими возможностями в смысле инструментки и в гармоническом плане, — несколько более острая музыка, которая как бы охватывала огромный культурный пласт, какой был в фильме, поскольку здесь необходимо было еще нечто, объединяющее все это. Ибо буквально продублировать эту идею и сделать такой стилистический калейдоскоп — означало бы пойти по тавтологическому пути. А здесь нужно было что-то еще добавить. Вот я и остановился на том, что для меня является вершиной в музыке — на музыке Баха или баховского времени. И пытался ее как-то стилизовать и лимитировать»¹²³. Из всего вышеприведенного следует, что «Стеклянная гармоника» является важным свидетельством ранних исканий Шнитке не только в области полистилистики, но и в сфере обращения к музыке И. С. Баха как спасительному, гармонизиующему началу, а также средству обогащения композиторских приемов на разных уровнях.

2.3. Использование монограммы ВАСН

Сначала рассмотрим композиционные особенности того стиля, о котором Шнитке говорил как о «стилизованном как бы под Баха». Через весь фильм проходит одна тема, начинающаяся с монограммы ВАСН и выступающая как звуки волшебной стеклянной гармоники¹²⁴:

¹²³ Цит. по: *Нейман*. История одного интервью. С. 372–373.

¹²⁴ В целом данный раздел основан на статьях автора диссертации, но с существенными изменениями: *Ханья*. И. С. Бах — А. Г. Шнитке. С. 82–87; *Ханья*. И. С. Бах в киномузыке А. Г. Шнитке. С. 240–242.

Lento **B A C H** 1

Celesta *p*

I to II₂ VII_{6/5} I V₂ → IV₆ V₂ → III₆ VI₂ II_{6/5} V I^{#3}

Пример 5. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «Стеклянная гармоника». «Вступление». Т. 1–8¹²⁵

Монограмма ВАСН имела особое значение в истории культуры. Как известно, первое опубликованное указание на использование монограммы ВАСН дал знаменитый музыкальный лексикограф и современник Баха И. Г. Вальтер. Уже в 1732 году в своей знаменитой работе «Musicalisches Lexicon...» он указывал, что буквы фамилии Баха в своем порядке музыкальны и «изобретателем этой ремарки является господин Бах из Лейпцига», т. е. Иоганн Себастьян¹²⁶.

Тем не менее, самым показательным примером использования этой монограммы в творчестве И. С. Баха является сочинение последней декады его жизни — тема завершающей фуги из «Искусства фуги» (BWV 1080.2/19), начиная с 193-го такта (ил. 3)¹²⁷. Однако трудно не согласиться с тем, что Альберт Швейцер высказал на этот счет в своей монографии: «Но странно, что он ждал до последних

¹²⁵ В данном примере «to» означает тонический органнй пункт. В автографе партитуры упомянутой пьесы Шнитке указал исполнение данного раздела на электронной гармонике, однако в окончательной версии фильма звучит челеста.

¹²⁶ *Walther J. G. Musicalisches Lexicon <...>. Leipzig, 1732. S. 64.* Перевод принадлежит автору диссертации. Оригинальный текст на немецком: «Die Bachische Familie soll aus Ungern herkommen, und alle, die diesen Nahmen geführet haben, sollen so viel man weiß, der Music zugethan gewesen seyn; welches vielleicht daher kommt: daß so gar auch die Buchstaben *b'a'c'h'* in ihrer Ordnung *melodisch* sind. (Diese *Remarque* hat den Leipziger Hrn. Bach zum Erfinder)».

¹²⁷ *Weiss S. B-A-C-H // Das neue Bach-Lexikon / hrsg. von S. Rampe. 2. Ausgabe. Laaber, 2016. S. 78; Boyd M. BACH // Oxford Composer Companions: J. S. Bach / ed. by M. Boyd. New York, 1999. P. 50.* На данной странице автографа имеется примечание, написанное рукой сына И. С. Баха, Карла Филиппа Эмануэля: «Над этой фугой, где имя В А С Н проведено в контра субъекте, автор скончался». Оригинальный текст на немецком: «Wo der Nahme BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben». О переводе этой фразы на русский язык см.: *Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. СПб., 2009. С. 62.*

своих дней, прежде чем приступил к сочинению фуги на столь интересную тему. Фридеман на вопрос Форкеля ответил вполне определенно, что отец не сочинил ни одной фуги, кроме последней, на семейное имя»¹²⁸. Вместе с тем, как далее будет показано, возможно, Бах использовал этот мотив в более ранних произведениях и не однажды.



Ил. 3. И. С. Бах. «Искусство фуги» BWV 1080/19. Факсимиле автографа. Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 200¹²⁹

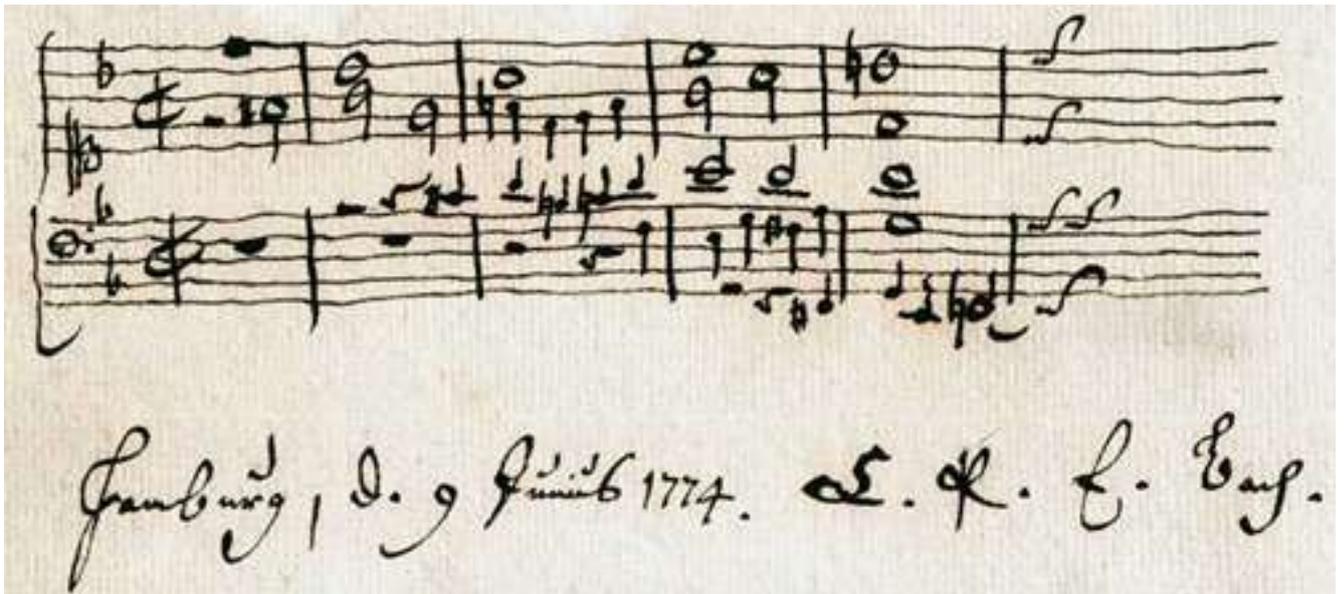
Данный мотив в дальнейшем в истории музыки применялся разными композиторами не менее чем в 400 сочинениях¹³⁰. Уже сыновья и ученики И. С. Баха начали использовать эту монограмму: Карл Филипп Эмануэль Бах — в Симфонии

¹²⁸ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина, Х. А. Стрекаловской; под ред. Л. Г. Ковнацкой. 4-е изд. М., 2016. С. 305.

¹²⁹ См.: Bach digital. URL: https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00062812/db_bachp0200-1_page039.jpg (дата обращения: 01.05.2025).

¹³⁰ См. список произведений, использующих данную монограмму, в статье М. Бойда (Boyd. BACH. 1999. P. 50–55).

C-dur H 659, Wq 182/3 (1773); Иоганн Кристиан Бах — в Хроматической фуге на тему ВАСН для фортепиано или органа F-dur W.YA 50; Иоганн Людвиг Кребс — в Фуге на имя ВАСН для органа B-dur KrebsWV 434 и т. д.¹³¹. Кроме того, когда К. Ф. Э. Бах сделал запись в альбом Карла Фридриха Крамера, он представил мотив ВАСН в полифонической фактуре в виде пяти тактов (см. ил. 4)¹³².



Ил. 4. К. Ф. Э. Бах. Автограф в альбоме К. Ф. Крамера, датированный 9 июня 1774 года. Факсимиле

Примерами использования темы ВАСН композиторами более поздних поколений являются следующие: Л. Бетховен, Трехголосный канон «Kühl, nicht lau» B-dur WoO 191 (1825); Ф. Шуберт, Месса № 6 Es-dur D 950 (1828); Р. Шуман, Шесть

¹³¹ Помимо этого, Иоганн Андреас Бах, сын старшего брата И. С. Баха Иоганна Кристофа, применил мотив ВАСН в Каприччио C-dur. Иоганн Кристиан Генрих Ринк, учившийся у студента И. С. Баха Иоганна Кристиана Киттеля, сочинил Прелюдию и фугу на тему ВАСН (пьеса № 12 из сборника «Практическая органная школа» соч. 55, 1818). «Маленький гармонический лабиринт», использующий монограмму ВАСН, долгое время считался произведением И. С. Баха. Но в настоящее время его авторство оспаривается, и в новом издании указателя сочинений И. С. Баха оно помещено в приложение «Appendix B: “Bach”-Incerta», как App B 45 Kleines harmonisches Labyrinth (см.: Bach-Werke-Verzeichnis: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig; bearb. von C. Blanken, C. Wolff, P. Wollny. 3., erweiterte Neuauflage (BWV³). Wiesbaden, 2022. S. 689–690).

¹³² Фотография рукописи приведена по материалам сайта: Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works. An Editorial and Publishing Project of the Packard Humanities Institute. URL: <https://cpebach.org/> (дата обращения: 01.05.2025).

фуг на имя ВАСН для органа или педального фортепиано соч. 60 (1845); Ф. Лист, Фантазия и fuga на тему ВАСН для органа S 260i/ii (1855–1856/1869–1870); И. Брамс, Каденция для первой части Фортепианного концерта № 4 G-dur Л. Бетховена соч. 58 (1855); Н. А. Римский-Корсаков, Двойная fuga на тему ВАСН для фортепиано g-moll (1875) и Шесть вариаций на тему ВАСН соч. 10 (1878) и т. д.

В XX веке внимание композиторов к использованию баховского мотива еще более возросло. В качестве примеров можно привести следующие сочинения: М. Рeger, Фантазия и fuga на имя ВАСН для органа соч. 46 (1900); Ф. Бузони, Большая fuga для фортепиано BV 255 (1910) и Контрапунктическая фантазия для фортепиано BV 256 (1910); Э. Кшенек, Струнный квартет № 1 соч. 6 (1921) и «*Parvula corona musicalis ad honorem Johannis Sebastiani Bach*» для струнного трио соч. 122 (1950); А. Шёнберг, Сюита для фортепиано соч. 25 (1921–1923) и Вариации для оркестра соч. 31 (1926–1928); А. Руссель, А. Казелла, Ф. Пуленк, Д. Ф. Малипьеро и А. Онеггер, цикл «*Hommage à J. S. Bach*»¹³³ (1932); А. Веберн, Струнный квартет соч. 28 (1936–1938); П. Булез, Соната для фортепиано № 2 (1947–1948); Б. А. Циммерман, Соната для скрипки соло (1951); К. Пендерецкий, «Страсти по Луке» (1963–1965); А. А. Пярт, «Коллаж на тему ВАСН» для струнных, гобоя, чембало и фортепиано (1964) и «*Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte...*» для фортепиано, струнного оркестра, духового квинтета и ударных (1976/2001). Кроме того, П. Дессау и Х. Эйслер создали значительное количество произведений на тему ВАСН. Из сочинений Дессау: для оркестра — Бах-вариации (1963), «*In memoriam Bertolt Brecht*» (1956–1957) и Музыка для оркестра № 3 «*Lenin*» (1969); оперы — «Осуждение Лукулла» (1949–1951), «Ланцелот» (1967–1969), «Эйнштейн» (1969–1973) и «Леонс и Лена» (1976–1979); а также «Голоса» для сопрано, облигатного фортепиано и оркестра (1939–1943), оратория «Немецкое несчастье» (1944–1947), Струнный квартет № 1 (1932) и Пьеса на тему ВАСН для фортепиано (1948). Из произведений

¹³³ Это коллективная работа, для которой каждый композитор сочинил следующее: Руссель — Прелюдию и fuga для фортепиано соч. 46; Казелла — Два ричеркара на имя ВАСН для фортепиано соч. 52; Пуленк — Вальс-импровизацию на имя ВАСН для фортепиано FP 62; Малипьеро — Прелюдию к воображаемой fugе для фортепиано; Онеггер — Прелюдию, ариозо и фугетту на имя ВАСН для фортепиано H 81. Во всех пяти произведениях звучит баховская монограмма.

Эйслера: Прелюдия и фуга на тему ВАСН для струнного трио соч. 46 (1934), «Против войны» для смешанного хора a cappella соч. 55 (1936), Реквием памяти Владимира Ленина (1935–1937), Речитатив и фуга на тему ВАСН для голоса и фортепиано (1951), «Das Vorbild» для альта с оркестром (1951–1952) и Немецкая симфония соч. 50 (1935–1947/1957). Традиция продолжается и в нынешнем веке, как видно на примере «Размышлений на тему ВАСН» для струнного квартета (2002) С. А. Губадулиной.

Неудивительно, что этой теме современные исследователи уделяют такое пристальное внимание. Из работ немецких ученых необходимо назвать двухтомную монографию Г. Хартмана¹³⁴ — наиболее комплексное исследование, — а также статью В. Хэкера¹³⁵; на английском — диссертацию Ш. Робинсона¹³⁶ и монографию корейского автора С. Чона¹³⁷; на русском — книгу Я. М. Гиршмана¹³⁸, диссертацию О. А. Юферовой¹³⁹ и статью М. П. Мищенко¹⁴⁰. Кроме того, в книгах А. П. Милки, Е. В. Вязковой, Г. О. Корчмара и других авторов тоже затрагивается баховская монограмма в связи с «Искусством фуги»¹⁴¹.

При этом, хотя очень многие авторы после И. С. Баха обращались к данной монограмме, можно смело сказать, что одним из композиторов XX века, кто применял ее наиболее последовательно и на протяжении всего творческого пути, был

¹³⁴ *Hartmann G.* Die Tonfolge B-A-C-H: zur Emblematis des Kreuzes im Werk Joh. Seb. Bachs: [in 2 Bänden]. Bonn, 1996. 1087 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik; Bd. 80, 81).

¹³⁵ *Häcker W.* Erberezeption im Sozialismus: das Tonsymbol B-A-C-H im Musikschaffen der DDR // Beiträge zur Musikwissenschaft. 1989. Heft 4. S. 266–278.

¹³⁶ *Robinson S. W.* The B-A-C-H Motive in German Keyboard Compositions from the Time of J. S. Bach to the Present: thesis. ... Doctor of Musical Arts. Urbana, 1972. 157 p.

¹³⁷ *Jeong S.* Four Modern Piano Compositions Incorporating the B-A-C-H Motive: Valse-improvisation sur le nom de Bach by Poulenc, Simbolo by Luigi Dallapiccola, Variations on BACH by Jean Coulthard, Magnificat by Sangjick Jun. Saarbrücken, 2009. 116 p.

¹³⁸ *Гиршман Я. М.* В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой. Казань, 1993. 108 с.

¹³⁹ *Юферова О. А.* Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2006. 239 с.

¹⁴⁰ *Мищенко М. П.* О смысле мотива b-a-c-h (из опытов мелософии) // Opera musicologica. 2010. №1 (3). С. 18–35.

¹⁴¹ *Милка.* «Искусство фуги» И. С. Баха. 256 с.; *Корчмар Г. О.* Тайны, унесенные с собой: размышления композитора о неоконченных сочинениях великих Мастеров. СПб., 2017. 192 с.; *Вязкова Е. В.* «Искусство фуги» И. С. Баха: исследование. М., 2006. 482 с. Разумеется, все авторы, кто писали когда бы то ни было об «Искусстве фуги», так или иначе касались темы с использованием мотива ВАСН.

Альфред Гарриевич Шнитке. Он использовал этот мотив более чем в 30 сочинениях¹⁴² (см. Приложение 3). Можно полностью согласиться со словами А. И. Демченко, который указывал, что монограмма ВАСН «становится у Шнитке своего рода лейтмотивом творчества, переходя в различных метаморфозах из сочинения в сочинение»¹⁴³.

Необходимо отметить, что использование мотива ВАСН в творчестве самого немецкого мастера нередко современными исследователями трактуется в теологическом контексте¹⁴⁴. Примером подобного истолкования служит интерпрета-

¹⁴² Теме использования разных монограмм, включающих ВАСН, в творчестве Шнитке посвящалось большое количество исследований. В качестве примеров см.: *Чигарева, Е. И.* Семантическая организация в произведениях А. Шнитке 70–80-х годов // *Аспекты теоретического музыкознания: сборник научных трудов / отв. ред. и сост. Ю. В. Кудряшов. Л., 1989 (Проблемы музыкознания; вып. 2). С. 144–166; Чигарева.* Художественный мир Альфреда Шнитке. С. 221–229 и т. д.; *Калашикова С.* Полифоническая техника Шнитке: сквозь призму звуковысотных идей композитора. Гетерофонное многоголосие у Шнитке: типы дублирования // *Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки. Памяти Александра Георгиевича Чугаева: сборник научных трудов / ред.-сост. Л. Л. Гервер, М. Р. Черная. Тверь, 1997. Вып. 1. С. 164–196; Калашикова С.* Универсальность и — лаконизм? Парадоксы и тайны звуковысотного письма Альфреда Шнитке // *Музыкальная академия. 1999. № 2 (667). С. 84–90; Акишина Е. М.* Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 272 с.; *Мордавченкова Е.* Функции мотива ВАСН в композиции и драматургии Первого Concerto grosso Альфреда Шнитке // *Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодежи: преемственность и новаторство: межвузовский сборник научных статей по материалам региональной научно-творческой конференции студентов и аспирантов / отв. ред. Д. И. Варламов, Р. Н. Гасилина. Саратов, 2003. Вып. 2. С. 65–70; Ивашкин А. В.* Код Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается / ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. М., 2011. Вып. 8. С. 13–24; *Segall C.* Klingende Buchstaben: Principles of Alfred Schnittke's Monogram Technique // *The Journal of Musicology. 2013. Vol. 30. No. 2. P. 252–286; Medić I.* The Sketches for Alfred Schnittke's Symphony No. 3, and What They (Don't) Tell Us // *Muzikologija. 2013. Vol. 15. P. 169–213; Medić.* From Polystylism to Meta-pluralism. P. 149–185; *Medić I.* «Crucifixus etiam pro nobis»: Representation of the cross in Alfred Schnittke's Symphony No. 2, «St. Florian» // *Schnittke Studies / ed. by G. Dixon. Abingdon; New York, 2019. P. 3–29; Ivashkin A.* The Schnittke code // *Schnittke Studies / ed. by G. Dixon. Abingdon; New York, 2019. P. 197–207; Lehmann Z. A.* A Bridge Between the Past and the Present: the Musical Realization of an Ancient Poem, «Adam's Lament», in the Penitential Psalms by Alfred Schnittke // *Journal of the International Society for Orthodox Church Music. 2020. Vol. 4 (1). P. 70–82; Dixon.* The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke. P. 30–34 etc.; *Sullivan T.* Monogram Technique in Schnittke's Late Works // *Alfred Schnittke in Hamburg: Aspekte einer transnationalen Biographie und späten Schaffensphase / hrsg. von A. Flechsig. Baden-Baden, 2023 (Schnittke-Studien; Bd. 3). S. 167–187.*

¹⁴³ Демченко. Альфред Шнитке. С. 95.

¹⁴⁴ Weiss. В-А-С-Н. S. 79.

ция Б. Л. Яворского, который называл данный звукоряд «символом страстей», «мотивом распятия» или «мотивом креста»¹⁴⁵. Кроме того, до сих пор различные композиторы продолжают применять данный мотив в своих произведениях и даже считают его «ядром» истории музыки. Именно в этом смысле М. Рeger утверждал, что «ВАСН является началом и концом всей музыки»¹⁴⁶.

Шнитке рассматривал мотив ВАСН двояко: и в религиозно-символическом духе, и в плане его всеобщности для развития музыкального искусства. На авторском вечере в Москве 29 марта 1979 года композитор говорил о монограмме ВАСН, что «его имя может в каком-то смысле служить символом истории музыки». На том же вечере он представлял интерпретацию Л. А. Мазеля, который, по словам композитора, рассматривал «мотив ВАСН как символ креста или сечения двух малосекундовых мотивов». Насчет приемов использования темы ВАСН Шнитке сообщал: «Эта тема допускает возможность ее гармонизации и тонально, и атонально, и хроматически. Из нее можно сделать серию, а в тесном интонировании темы можно найти даже зародыши микроинтервалики»¹⁴⁷.

Возвращаясь к «Стекло́нной гармонике», важно обратиться к свидетельству режиссера, что тему ВАСН Шнитке нашел для героя-музыканта, т. е. для звуков чудесной гармоникки¹⁴⁸. Хржановский вспоминал: «Мы долго думали, как же должна звучать эта гармоника: так, чтобы и умереть, и обмереть. Гений Альфреда не сразу, но вдруг нашел это звучание. Когда звучит эта тема, в кругу музыкантов

¹⁴⁵ С 1916 по 1942 годы Б. Л. Яворский проводил несколько раз «Баховские семинары» в Киеве, Москве и Саратове, в которых интерпретировал многочисленные произведения И. С. Баха, в том числе 48 прелюдий и фуг двух томов «Хорошо темперированного клавира» и хоральные обработки. По утверждению Р. Э. Берченко, Яворский называл «символом страстей» тот оборот, общий интонационный комплекс которого имеет опору на такие гармонически напряженные интервалы, как уменьшенная кварта, уменьшенная септима, уменьшенная терция в сочетании двух «мотивов вдоха», т. е. нисходящих секунд (Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавира». М., 2024. С. 87–88; *Humma M.* Б. Л. Яворский и А. Швейцер в баховедении: на основе записей С. Н. Рязова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 4 (14). С. 74).

¹⁴⁶ Цит. по: *Weiss.* В-А-С-Н. S. 79.

¹⁴⁷ Шнитке А. Г., Зейберт А., Ценова В. С. Из архива В. С. Ценовой. Беседа с А. Г. Шнитке на авторском вечере во Всесоюзном Доме композиторов. Москва, 29 марта 1979 года. Комментарии к сочинениям, ответы на вопросы слушателей // Альфред Шнитке: на пересечении прошлого и будущего: сборник статей / ред.-сост. Е. И. Чигарева. М., 2017. С. 208.

¹⁴⁸ Хржановский. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 358.

все поневоле нежно улыбаются — ведь это тема ВАСН. Это было чудо. Казалось бы, так просто. Но только Альфред догадался, что эта тема может стать музыкальным зерном картины»¹⁴⁹. В другой публикации режиссер сообщал: «Настоящим подарком стала для меня находка Альфреда в решении темы Музыканта: это хрестоматийная тема, содержащая в себе имя Баха, зашифрованная общепринятым обозначением нот — ВАСН. Тема эта возникала на страницах музыкальной литературы не раз. Но нельзя не сказать о ее особой многозначности в контексте нашего фильма...»¹⁵⁰. Из этих высказываний следует, что тема ВАСН содержит важное смысловое наполнение, тесно связанное с содержанием фильма.

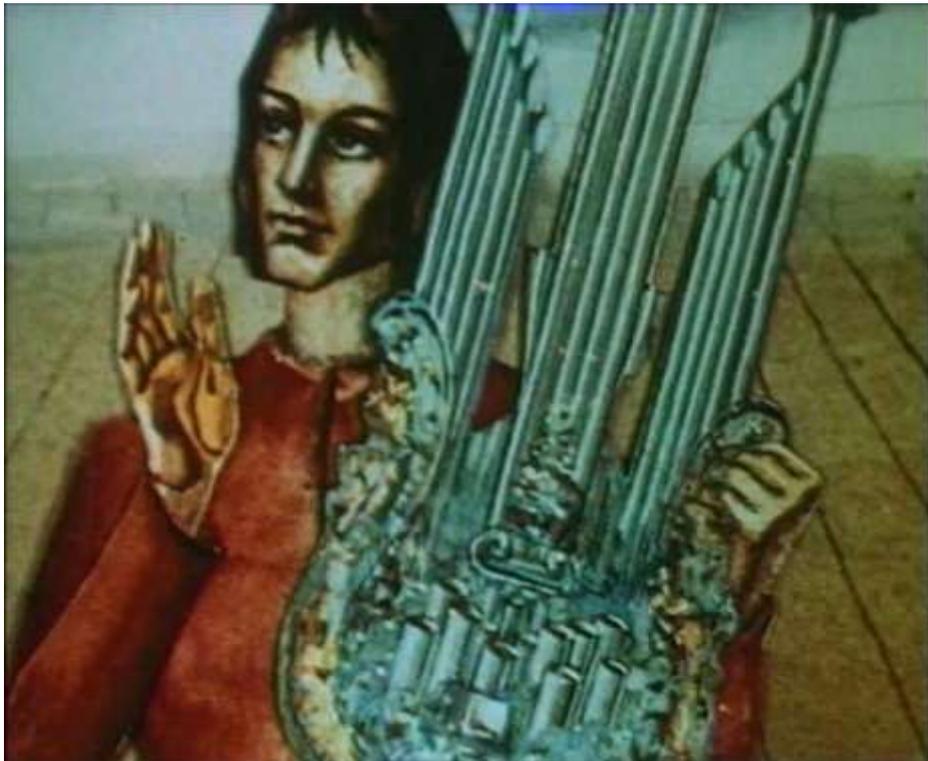
Сюжет кино, который заключается в том, что чудесный инструмент, приводивший людей к добру, пал *жертвой*, но потом *воскрес* и спас людей, очевидно, намекает на евангельскую историю Христа. Следует вспомнить, что в фильме Хржановский стремился противопоставить «пошлости и подлости» современной жизни «творческое, духовное начало», которое должно быть «явлено в образе музыки». Такое начало символизирует, несомненно, тема ВАСН, введенная Шнитке. Необходимо обратить внимание также на визуальный ряд. Форма стеклянной гармоники, изображенной на экране, напоминает органные трубы (см. ил. 5). Когда молодой музыкант играет на отремонтированной стеклянной гармонике и звуками спасает людей, трубы кажутся такими же высокими, как трубы органа, они даже как будто возвышаются до облаков (ил. 6 и 7). По поводу символики этой монограммы следует вспомнить утверждение Б. Л. Яворского, упомянутое выше. По его мнению, баховская монограмма — это «символ страстей», один из самых главных символов в музыке И. С. Баха, который выражает образ страданий и распятия Христа.

¹⁴⁹ Хржановский. О гармонии и гармонике, о Бетховене, Шнитке и Шостаковиче, а также об образах и мыслях, скачущих за плечом. С. 641–642.

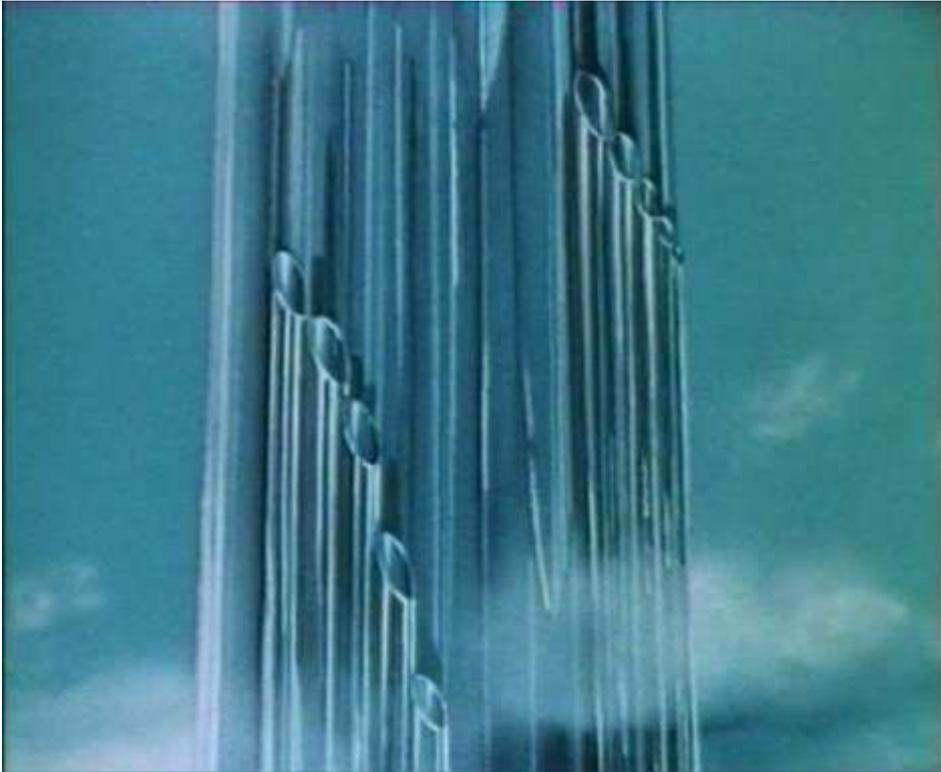
¹⁵⁰ Хржановский. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 358.



Ил. 5. Кадр фильма «Стеклянная гармоника» (00:02:12)



Ил. 6. Кадр фильма «Стеклянная гармоника» (00:15:08)



Ил. 7. Кадр фильма «Стеклянная гармоника» (00:15:17)

Но если Бах трактовал данный мотив в «Искусстве фуги» в полифоническом ключе и традиция его полифонического использования закрепилась в последующие века¹⁵¹, то Шнитке избрал иной путь. В «Стеклянной гармонике» монограмма представлена с гармонизацией.

Предпринятый анализ ряда гармонизаций мотива ВАСН в вышеперечисленных сочинениях привел к заключению, что Шнитке едва ли использовал такие образцы в музыке к «Стеклянной гармонике»¹⁵². Хотя выше говорилось о том, что Бах применял монограмму ВАСН в «Искусстве фуги» без гармонизации, тем не менее, в его творчестве есть пример сочинения, в котором используется мотив, сходный с

¹⁵¹ Представителями такого направления являются многочисленные композиторы, такие как И. К. Бах, К. Ф. Э. Бах, И. Л. Кребс, Ф. Шуберт, Н. А. Римский-Корсаков, М. Рeger, Ф. Бузони, А. Руссель, А. Казелла, Д. Ф. Малипьеро, А. Онеггер, Х. Эйслер и др. (см.: Юферова. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков. С. 96; *Boyd M. B–A–C–H // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2nd ed. London; New York, 2002. Vol. 2. P. 429*).

¹⁵² В частности, были исследованы примеры двух версий Прелюдии и фуги на тему ВАСН для органа Ф. Листа S 260i/ii, Каденции И. Брамса для первой части Фортепианного концерта № 4 G-dur Л. Бетховена соч. 58 и Вариации на тему ВАСН для фортепиано Н. А. Римского-Корсакова соч. 10/6.

ВАСН (транспонированный на квинту вверх) и записанный с гармонизацией. Это — первые два такта Сарабанды из Английской сюиты BWV 811 (см. пример 6). Хотя здесь используются как основные звуки FEGFis, но в этом сочетании — то же сопряжение двух нисходящих полутонов в пределах малой терции. Однако в данном случае этот мотив дается с полной гармонизацией¹⁵³. В этих же тактах присутствуют другие тоны, кроме названных выше и соответствующих логике ВАСН, но они являются фигурационными.

F E G Fis

I II₂ V_{6/5} V₂ → IV₆

Пример 6. И. С. Бах. Английская сюита BWV 811. Сарабанда. Т. 1–3

Необходимо отметить, что гармонический ход, использованный в теме ВАСН из музыки к фильму «Стеклянная гармоника», во многом соответствует способу гармонизации рассматриваемого мотива в Сарабанде Английской сюиты. Напомним схему гармонизации темы у Шнитке (см. ил. 8):

g: I II₂ VII_{6/5} V₂ → IV₆
to.....

Ил. 8. Схема гармонизации темы из «Вступления» (см. пример 5)

Конечно, существуют и различия: в первых трех тактах темы Шнитке звучит тонический органнй пункт, который отсутствует в Сарабанде; в теме «Стеклянной гармоника» имеется последовательность I–II₂–VII_{6/5}–V₂ → IV₆, а в первых тактах

¹⁵³ Другой пример мотива ВАСН с гармонизацией, который перекликается со способом использования его Шнитке, встречается в четырехголосной обработке хорала «Herr, dein Ohren zu mir neige» И. С. Баха BWV 372 (18–19 такты), хотя неизвестно, было ли появление мотива в теноре задуманным изначально.

Сарабанды — I–II₂–V₆₅–V₂ → IV₆. Но за исключением третьего аккордового комплекса (у Шнитке — квинтсекстаккорд VII ступени, у Баха — доминантовый квинтсекстаккорд), основная гармоническая логика полностью повторяется.

Сходство приемов Шнитке и Баха заключается, кроме всего прочего, и в том, что монограммой не заканчивается тема: мотив служит лишь ее началом, после чего дается продолжение, приводящее к кадансу. Особенности монограммы ВАСН М. П. Мищенко объясняет, обращая внимание на ее разомкнутость, вызывающую желание продолжения¹⁵⁴.

Что касается следующего сегмента темы после мотива ВАСН в музыке Шнитке к «Стеклянной гармонике», следует отметить секвенцию, написанную в барочном духе. При этом в верхнем голосе дается преобразование первоначального мотива как СВАН. Секвенция диатоническая, каждое звено которой состоит из двух аккордов (по схеме IV–VII, III–VI, II–V) и следует поступенно нисходящему мелодическому движению (см. пример 5)¹⁵⁵. Подобный тип секвенции был наиболее распространен в музыке эпохи барокко. Существенна мысль М. А. Этингера: «Присущая секвенции повторность отнюдь не представляет лишь механическое явление. <...> Секвенция у Баха и его современников весьма часто образует одно из средств длительного сохранения единства настроения, что представляется важным эстетическим принципом эпохи»¹⁵⁶. Как известно, секвенции в музыке барокко имели всеобщее применение, став одним из важнейших компонентов формы, в самых разных сочинениях, у авторов различных национальных школ. При этом обращает на себя внимание использование синкопы в секвенции, продолжающей тему ВАСН в музыке к «Стеклянной гармонике» (см. 5–8 такты в примере 5). Наряду с

¹⁵⁴ «Сама по себе разомкнутость *b–a–c–h* предполагает очевидные способы продолжения — к примеру, модулирующая секвенция, варьированное и вариантное продолжение» (Мищенко. О смысле мотива *b–a–c–h*. С. 20). Вместе с тем, есть примеры, когда авторы используют мотив ВАСН как тему, состоящую из этих четырех нот. См. вышеприведенные Прелюдию Листа, Каденцию Брамса, Вариации Римского-Корсакова и т. д. В некоторых сочинениях Шнитке, таких как Вторая скрипичная соната, Симфония № 3 и музыка к трилогии фильмов Хржановского, созданных по рисункам А. С. Пушкина, появляется баховская монограмма и с продолжением, и без него.

¹⁵⁵ Анализ основан на статье автора диссертации: Ханья. «Бах <...> стоит для меня в центре всего». С. 32–34.

¹⁵⁶ Этингер М. А. Гармония И. С. Баха. М., 1963. С. 40.

медленным темпом, характером шествия, трехдольным метром, ритмическая остановка на второй доле служит признаком сарабанды, как она сформировалась к началу XVIII века в инструментальных сюитах Баха и его современников¹⁵⁷. Можно усмотреть в этом и смысловой подтекст. Характерно, что в среднем разделе киноленты, где показано радостное шествие людей, композитор написал вариации на тему ВАСН в виде разных танцев (см. пример 21).

Таким образом, Шнитке применил в данном сочинении баховскую монограмму вместе с секвенцией, наиболее близкой к той, которая использовалась многими композиторами барокко, тем самым стремясь сделать органичную стилизацию в духе музыки той эпохи и, в частности, творчества И. С. Баха. Более того, он добавил в секвенции танцевальный элемент, который в дальнейшем найдет продолжение в вариациях на тему ВАСН.

Проведенный выше анализ темы «Стеклянной гармонике» дает основание рассматривать секвенцию, следующую за монограммой, как квазицитату в духе музыки барокко, в частности, И. С. Баха. Если же вернуться к теме в целом, то можно сказать, что Шнитке соединил в ней переработанную цитату с квазицитатой. Далее будет показан аналогичный пример в его музыке к фильму Хржановского «В мире басен».

Характерна и инструментовка Шнитке в анализируемой теме «Стеклянной гармонике». В фильме она часто исполняется электронными инструментами и, что важно, в существенные моменты киноленты¹⁵⁸. После того, как впервые тема звучит в исполнении челесты соло во «Вступлении», в следующей пьесе — «Музыкант

¹⁵⁷ См.: *Mattheson J.* Das neu-eröffnete Orchestre <...>. Hamburg, 1713. S. 187; *Walther.* Musicalisches Lexicon <...>. S. 542; *Gstrein R.* Sarabande // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik / hrsg. von L. Finscher. 2., neubearb. Ausgabe. Kassel; Stuttgart, 1998. Sachteil 8. S. 996; *Little M. E.* Sarabande. 2 (ii). France and Germany // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2nd ed. London; New York, 2002. Vol. 22. P. 276–277; *Ляхова Т. Л.* Сарабанда // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1978. Т. 4. С. 849.

¹⁵⁸ Использование электронных инструментов Шнитке можно увидеть уже в его дипломной работе, которую он представил на окончание Московской государственной консерватории — оратории «Нагасаки» (1958). В этом произведении использовался терменвокс. В 1960 году, во время учебы в аспирантуре, он написал Концерт для ансамбля электроинструментов, в котором применялись эквидины, шумофон, терменвокс и т. п. (см.: *Кавина Л.* Альфред Шнитке. Концерт для ансамбля электроинструментов // Альфреду Шнитке посвящается / ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. М., 2014. Вып. 9. С. 63–67).

I» (00:02:13 и далее) — участвует и ионика, и они вместе повторяют тему¹⁵⁹. В этой сцене на экране старый музыкант начинает играть на стеклянной гармонике. Когда же появляется молодой музыкант со стеклянной гармоникой, восстановленной для спасения жителей и испускающей яркий красный свет как лучи солнца, звучит пьеса «Пробуждение (I)» (00:12:19 и далее, см. пример 7). Тема проводится бóльшим количеством инструментов чем в предыдущих эпизодах: экводином, ионикой, электронной гармоникой и партией первых скрипок (в партии арфы дается самостоятельный в мелодическом отношении и новый материал, как своего рода контрапункт к теме)¹⁶⁰. Так оформлен необычный тембр, означающий сверхчеловеческую силу гармоник. Более того, когда эта тема исполняется старым музыкантом, используется небольшой состав инструментов. Но когда молодой музыкант приходит, чтобы спасти город и людей, та же тема излагается в другой инструментровке: для выражения возвышенной энергии и ее способности возродить жизнь Шнитке применил расширенный состав¹⁶¹. Важно также то, что баховская тема тесно связана со смысловым контекстом картины. Эта тема звучит именно в тех ключевых моментах фильма, когда речь идет о красоте и возвышенности жизни, а также в кульминации произведения, когда приход музыканта с восстановленной стеклянной гармоникой несет людям добро, свет, избавление от страданий.

¹⁵⁹ В рукописной партитуре упомянутого фрагмента Шнитке изначально чернилами указал проведение темы ВАСН в исполнении челесты и электронной гармоникой, но впоследствии внес исправления карандашом, заменив электронную гармонику на ионику.

¹⁶⁰ На основе анализа автографа можно установить, что Шнитке разработал два варианта оркестровки фрагмента, приведенного в примере 7. В первой версии тема ВАСН проводится экводином, ионикой и первыми скрипками; во второй, обозначенной композитором как «возможный вариант», та же тема звучит в исполнении электронной гармоникой и челесты, дополненных контрапунктирующей мелодией арфы. Сравнительный анализ звукозаписи картины позволяет заключить, что в итоговом варианте Шнитке в целом объединил оба решения.

¹⁶¹ В редакции Штробеля, помимо инструментов, указанных в примере 7, дополнительно включена челеста, а электронная гармоника звучит на протяжении всего данного раздела.

The musical score is written for a chamber ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes Ekwodin, Ionika, Arpa, and Vni. I. The second system includes Ekw., Ion., Fisarmonica elettrica, Arpa, and Vni. I. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with *p* and *p sub.* dynamics. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system includes Ekwodin, Ionika, Arpa, and Vni. I. The second system includes Ekw., Ion., Fisarmonica elettrica, Arpa, and Vni. I. The music is marked with *p* and *p sub.* dynamics. The score is divided into two systems by a double bar line.

Пример 7. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «Стеклянная гармоника». «Пробуждение (I)». Т. 29–36

Таким образом, в картине «Стеклянная гармоника» Шнитке переосмыслил мотив ВАСН: выше уже было показано, что в произведениях разных композиторов, включая И. С. Баха, на протяжении веков сложилось понимание монограммы как мотива креста, символа распятия и жертвенности. В музыке Шнитке к фильму Хржановского эта монограмма становится уже знаком очищения, освобождения от страдания, просветления.

Следует отметить сходство приема Шнитке со способом использования баховской темы Пяртом в вышеупомянутом «Коллаже на тему ВАСН». В нем не только звучит монограмма много раз, но и во второй части цитируется именно Сарабанда из ре-минорной Английской сюиты в оркестровке Пярта. Часть построена в таком ключе, что, как объяснил С. Н. Никифоров, «течение баховской Сарабанды дважды прерывается авторскими (пяртовскими) вставками, звучащими как комментарий к только что прозвучавшей музыке»¹⁶². В начале дается практически точная цитата первых восьми тактов Сарабанды, затем следует раздел, основанный на десятитонной серии с использованием кластерных аккордов. В ходе этого звучит мотив ВАСН в виде FEGFis, к тому же без фигурационных тонов (см. 12–13 такты в примере 8). Тем не менее, в отличие от «Стеклянной гармоника» Шнитке, Пярт применял баховский мотив в диссонантной фактуре: данный фрагмент не разрешается гармонически: верхний и нижний голоса фортепиано и первая партия скрипок содержат звуки FEGFis, средние голоса фортепиано, остальные партии скрипок и альты создают в совокупности кластерные аккорды. Далее, с 17-го такта приводится цитата из следующих восьми тактов Сарабанды, переходящих к F-dur; с 25-го такта начинается опять раздел, использующий серийную технику; в последнем разделе второй части (33–40 такты) дается цитата последних восьми тактов Сарабанды, которые, как в оригинале Баха, завершаются тоническим трезвучием d-moll.

¹⁶² Никифоров С. Н. «Коллаж на тему ВАСН» А. Пярта: взгляд в прошлое на пути в будущее // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 2 (52). С. 81.



Пример 8. А. А. Пярт. «Коллаж на тему ВАСН» для струнных, гобоя, чембало и фортепиано. Ч. 2. Сарабанда. Т. 12–16. Фортепиано¹⁶³

Предположительно, Шнитке мог обратиться к приему Пярта, связывающему мотив ВАСН с Сарабандой. Однако способ гармонизации Шнитке и результат сильно отличаются. По поводу своих размышлений во время написания «Коллажа» Пярт рассказывал следующее: «Обращение к Баху было для меня как бы выражением оценки моего опыта двенадцатитоновой музыки. Я хотел выйти из этой ситуации, чтобы проникнуть в какую-нибудь еще не исследованную мною область. В своем тогдашнем состоянии чрезвычайного дискомфорта я хотел доказать самому себе, насколько прекрасна музыка Баха и насколько ужасна моя. <...> Благодаря этому музыкальному жертвоприношению мне удастся лучше уяснить свои собственные противоречия»¹⁶⁴. Как следует из цитаты, Пярт в этом произведении поставил перед собой задачу использовать баховскую монограмму и Сарабанду, но в то же время сохранить свой язык, стараясь найти новый способ создания музыки. Подход Шнитке к монограмме ВАСН является принципиально другим: он стремился к сближению своего письма со стилем музыки Баха и даже слиянию с ним, насколько это возможно. Он использовал баховский материал и пытался соединить его с собственной стилизацией наиболее органичным способом, как бы «без шва»: в начале темы звучит мотив ВАСН, после чего дается секвенция, написанная в стиле Баха или музыки барокко. Таким образом, в своих исканиях Шнитке посте-

¹⁶³ В партитуре рассматриваемого фрагмента содержится указание: «Играть все 12 ступеней между данными нотами» (Пярт А. А. Коллаж на тему В-А-С-Н: партитура. Л., 1969. С. 18).

¹⁶⁴ Пярт А. А., Рестаньо Э., Браунайс Л., Кареда С., Токун Е. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев, 2014. С. 32–33.

пенно шел к синтезу прошлого и настоящего, к тому идеалу, которым, по его собственным словам, являлось творчество И. С. Баха. Известно, что в беседе с А. В. Ивашкиным Шнитке высказал важную мысль о том, что для него значило творчество немецкого мастера: «И как далекий, недостижимый идеал — Бах. Бах сейчас стоит для меня в центре всего. Это тот центр, то солнце, которое светит во все стороны. Чем бы я ни занимался»¹⁶⁵.

2.4. Применение современных композиторских средств

Тем не менее, нельзя не вспомнить вышеприведенные слова Шнитке, что музыка второго типа в фильме не только основана на стиле Баха, но и является по характеру более «острой» и охватывает широкие культурные пласты, заключающие в себя потенциал развития инструментовки и гармонизации. В киномузыке много раз выступает мотив, включающий в себя увеличенную кварту:



Пример 9. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «Стеклянная гармоника». «Музыкант I» Т. 8–10. Флейта¹⁶⁶

Интервал тритон ранее именовался «mi contra fa» (в старинной нотации mi означает си, см. далее). В музыке композиторов барокко его использование считалось нежелательным. Не позднее начала XVIII века эта трактовка была опубликована в трудах А. Веркмайстера. В своих работах «Harmonologia musica» (1702) и «Musicalische Paradoxal-Discourse» (1707) он использовал выражение «mi contra fa» как «diabolus in musica», хотя к «дьявольской» сфере принадлежал не только тритон,

¹⁶⁵ Цит. по: Беседы с Альфредом Шнитке. С. 36.

¹⁶⁶ В автографе партитуры данного фрагмента проведение рассматриваемого мотива указано для вибратона, однако, вероятно, во время звукозаписи композитор заменил инструмент флейтой.

но и хроматический полутон¹⁶⁷. Затем И. Й. Фукс в своем учении «*Gradus ad Parnassum*» (1725) и И. Маттезон в трактате «*Der vollkommene Capellmeister*» (1739) тоже называли этот интервал дьяволом в музыке¹⁶⁸. Поскольку в XX веке в работах Б. Л. Яворского и Б. В. Асафьева применялось подобное же толкование, Шнитке должен был знать его¹⁶⁹.

Однако невозможно сказать, что в фильме этот тритоновый мотив относится к сфере «Желтого дьявола», поскольку мотив зачастую выступает рядом с темой ВАСН и притом они не противостоят друг другу: тритон появляется сразу перед монограммой или после нее, либо помещается между звуками темы (см. пример 10). В фильме данный мотив одновременно звучит с темой ВАСН два раза (00:04:10–00:04:32, см. пример 11; 00:18:33–00:18:56, см. пример 12). В первой сцене тритоновый мотив, исполняемый гlockenшпилем, вибратоном, арфой и челестой, за счет инструментовки превалирует над звучанием темы ВАСН, проведенной ионикой. Во второй сцене, перед фрагментом, показанным в примере 12, неоднократно повторяется тритоновый мотив без темы. Сначала его исполняет только арфа, а затем принимают участие еще одна арфа, фортепиано, челеста, вибратоны, гlockenшпиль. В этот момент струнные постепенно вводят все двенадцать тонов, образуя кластерный аккорд. Затем, в последней сцене фильма (см. пример 12), начинается тема ВАСН вместе с тритоновым мотивом, притом они ясно слышны и проводятся с равной интенсивностью: тема баховской монограммы исполняется деревянными и медными духовыми инструментами со струнными, а тритоновый мотив — гlockenшпилем, вибратоном, арфой, фортепиано и челестой. В партии колоколов в том же

¹⁶⁷ *Werckmeister A. Harmonologia Musica oder Kurtze Anleitung zur Musicalischen Composition* <...>. Frankfurt; Leipzig, 1702. S. 6; *Werckmeister A. Musicalische Paradoxal-Discourse, oder Unge-meine Vorstellungen* <...>. Quedlinburg, 1707. S. 75–76.

¹⁶⁸ *Fux J. J. Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem musicae regularem, meth-odo novâ ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita* <...>. Wien, 1725. S. 51; *Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister* <...>. Hamburg, 1739. S. 52.

¹⁶⁹ Б. Л. Яворский называл тритон на латинском «*diabolus in musica*» уже в 1908 году (*Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки* / под ред. И. Д. Ханнанова. М., 2022. С. 247). Б. В. Асафьев во втором томе монографии «Музыкальная форма как процесс» писал следующее: «Прислушавшись к борьбе с “дьяволом в виде тритона”, можно убедиться, что “страх” вызывался остро подчеркнутым ощущением вводнотонности в данном интервале» (*Аса-фьев Б. В. Музыкальная форма как процесс* / под ред. Е. М. Орловой. 2-е изд. Л., 1971. С. 230).

ритме, что и тритоновый мотив, проводится мелодия по звукам минорного квартсекстаккорда в различных тональностях. В обоих случаях (примеры 11 и 12) на экране появляется башня с часами. В первой сцене жители под давлением «Желтого дьявола» снимают с часов стрелки и другие детали, делая так, чтобы часы перестали работать. Во второй сцене, в конце фильма, в противоположность этому, часы восстанавливаются жителями и снова начинают идти. Можно предположить, что тритоновый мотив в фильме символизирует понятие времени, которое останавливается с появлением «Желтого дьявола» и подпаданием людей под его власть. Но затем ход времени опять возобновляется, будучи спасенным высоким искусством, которое воплощается в звуках стеклянной гармоник.

The musical score is for a 3/4 time piece in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). It features the following parts and markings:

- Ob.:** Starts with a rest, then enters in the final measure with a melodic line marked *pp* and *rit.*
- Cl. (B):** Starts with a rest, then enters in the final measure with a melodic line marked *p* and *rit.*
- Chit. el.:** Provides harmonic accompaniment with chords, marked *p*.
- Ionika:** Features a melodic line with slurs and accents, marked *mp*.
- Pno.:** Provides harmonic accompaniment with chords, marked *sfff*.
- Arpa:** Provides harmonic accompaniment with chords, marked *mp*.
- Vni. I, II, Vle.:** Provides harmonic accompaniment with chords, marked *p*.
- Vc., Cb.:** Provides harmonic accompaniment with a bass line, marked *p* and *pizz.*

A first ending bracket labeled '1' is placed above the first measure of the woodwind parts.

Пример 10. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «Стеклянная гармоника». «Портреты». Т. 1–6

Campane

Campanelli,
Vibrafono,
Arpa

Celesta

Ionika

f

mp

f

Пример 11. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «Стеклянная гармоника». «Куранты».

Т. 3–10

Lento 10

Picc. *ff*

2 Fl.,
2 Ob. *ff*

2 Cl.(B) *ff*

2 Tr-be.(B) *f*

4 Cor.(F) *f*

2 Tr-ni. *f*

C-ne. *f*

C-lli.,
Vibr. *ff*

Arpa,
Pno.,
Cel. *ff*

Vni. I

Vni. II
Vle.

Пример 12. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «Стеклянная гармоника». «Финал». Т. 47–50

Рассмотрим также «диссонансно-хаотическую, иногда сведенную на почти биологически-импульсивный уровень музыку», о которой говорил Шнитке (см. вышеприведенную цитату). П. Дж. Шмельц утверждал, что важной особенностью

этой киномузыки является музыкальная оппозиция. Здесь диссонанс, неприятные ударные звуки и электронные эффекты означают зло современности Запада (на самом деле зло, надвигавшееся на весь мир), в то время как ясность монограммы И. С. Баха означает тональность и, следовательно, спасение традиции, восстановление времени и прошлого¹⁷⁰.

В фильме часто используются средства электронной музыки¹⁷¹, к примеру, для той сцены, когда на экране показывается город, находящийся под властью «Желтого дьявола» (00:10:25 и далее). В связи с этой сценой режиссер вспоминал следующее: «Альфред изумил меня своей изобретательностью, когда предложил для одного из эпизодов взять уже приготовленный для других целей кусок и пустить пленку задом наперед. Получилась тягучая, бесформенная звуковая масса, которая как нельзя лучше передавала атмосферу города, где остановилось время»¹⁷².

Сила «Желтого дьявола» в музыке изображается хроматически «извивающими» линиями и кластерными аккордами струнных, духовых, фортепиано, а также пульсом ударных инструментов. В начале фильма флейты, гобой и кларнеты

¹⁷⁰ *Schmelz*. Such Freedom, If Only Musical. P. 273.

¹⁷¹ Характерно, что во время работы над «Стекло́нной гармоникой» Шнитке был участником Московской экспериментальной студии электронной музыки, директор которой Е. А. Мурзин приглашал и других молодых композиторов, таких как Э. В. Денисов, С. А. Губайдулина, Э. Н. Артемьев и др. Шнитке там использовал синтезатор АНС, сконструированный Мурзиным (название инструмента было образовано из имени Александра Николаевича Скрябина). Хотя он посещал студию в 1967–1969 годах и работал в ней «чуть ли не ежедневно», но завершил лишь маленькую пьесу «Поток» (1969), длящуюся несколько минут. «Это мое единственное электронное произведение, — сообщал он, — если не считать отдельные опыты в киномузыке» (цит. по: *Шульгин*. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 52; см. также: *Холопова*. Композитор Альфред Шнитке. С. 120–121). В другом интервью он рассказывал: «Я писал довольно мало электронной музыки — лишь некоторые “старинные фактуры” для кинофильмов и в 1969 г. в электронной студии записал “Поток”» (*Шнитке А. Г., Авербах Е. М.* «Новый материал музыки?» // Рождение звукового образа (художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио) / сост. Е. М. Авербах. М., 1985. С. 218). Из вышеприведенных слов можно сделать вывод, что «Стекло́нная гармоника» являлась одним из примеров «отдельных опытов» в области электронной музыки и «старинных фактур» в кино.

¹⁷² *Хржановский*. Продолжение жизни. 1999. С. 77.

исполняют хроматические линии, движущиеся зигзагообразно, на фоне чего у струнных звучат кластерные аккорды (см. пример 13)¹⁷³.

В этот момент в титрах дается краткое содержание фильма и показываются картины, изображающие такие пороки людей, как алчность, скупость, жажда наживы: произведения, созданные Квентином Массейсом (1465–1530) в первой половине XVI века, «Меняла с женой» (ок. 1510–1515) и «Сборщики податей» (1509); работа Джона Хартфилда (1891–1968) «Хьялмар или растущий дефицит» (1934), в которой пародийным образом смонтировано фото президента Рейхсбанка, доктора Хьялмара Шахта; там показывается и лицо «Желтого дьявола» с использованием картин Рене Магритта (1898–1967), включая «Человека в котелке» (1964).

¹⁷³ В примере сокращена партия тарелки. Во вступительной сцене фильма звучат лишь такты 23–37 пьесы «Пирамида», а позже исполняется ее большая часть (00:05:23 и далее), в ходе дальнейшего развития тот же фрагмент вновь слышится в аналогичном смысловом контексте.

55

The musical score is for a 7/4 time piece. It features the following parts and markings:

- Fl. II:** *pp* to *f* dynamic range.
- Fl. I:** *simile* marking.
- Ob. I:** *simile* marking.
- Ob. II:** *simile* marking.
- Cl. (Es):** *simile* marking.
- Cl. (B):** *simile* marking.
- 1 Cor. (F):** *mp* to *f* dynamic range.
- 2 Tr-be. (B):** *mp* to *f > mp* dynamic range, with *con sord.* marking.
- Vni. I & II:** *ppp* dynamic, *sul pont.* marking.
- Vle.:** *ppp* dynamic, *sul pont.* marking.
- Vc.:** *ppp* dynamic, *non vibe.* marking.

Пример 13. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «Стеклянная гармоника». «Пирамида». Т. 23–28

По поводу символики хроматического «извивающегося» движения можно обратиться к теории Альберта Швейцера, в которой выявлено, что И. С. Бах часто изображал образ дьявола в музыке изгибами и сплетениями движущегося вверх и вниз мотива, так как в первой книге Ветхого завета дьявол представлен в виде

змея¹⁷⁴. Шнитке, несомненно, был знаком с интерпретацией Швейцера, поскольку в беседе с А. В. Ивашкиным он отметил: «Известно, по Швейцеру, что вся интонационная структура Баха семантически предопределена, в ней запрятано очень многое — мотивы Голгофы, восхождения, вздоха, стона...»¹⁷⁵. Предположительно, в этой киномузыке «извивающиеся» пассажи символизирует образ дьявола, которому противостоит тема ВАСН.

В прологе фильма в партиях медных духовых инструментов звучит восклицание, состоящее также из сочетаний полутонов (см. 27–28 такты в примере 13, 00:00:16). «Желтый дьявол» изображается часто с подобным пронзительным звуком медных инструментов (см. пример 14). Этот фрагмент соответствует эпизоду, где «Желтый дьявол» клал руку в черной перчатке на плечо музыканта и уводил его вдаль (00:02:47 и далее). В данный момент, после аккорда, ударные и фортепиано (кластерные аккорды) сразу начинают пульсировать. Такой пульс тоже характерен для сферы средств выражения «Желтого дьявола». В сцене звучания пьесы «Танец» на фоне ударов большого барабана и тарелки, пульсирующих более минуты, духовые инструменты проводят быстро бегущие хроматические линии (см. пример 15, 00:08:34 и далее). В партии фортепиано используются кластерные аккорды, политональная фактура (см. пример 16), а также мотивы, исполняемые, согласно указанию в автографе, «ударами по струнам» рояля. В данный момент на

¹⁷⁴ См.: *Швейцер*. Иоганн Себастьян Бах. С. 365. О рассуждениях Швейцера по поводу «звуковой живописи» в музыке И. С. Баха и так называемых «изобразительных» мотивов см.: там же. С. 326–395.

¹⁷⁵ Цит. по: Беседы с Альфредом Шнитке. С. 147. Аналогичным образом Хржановский в одном из своих интервью также ссылался на трактовку Швейцера: «Или великая книга Альберта Швейцера о Бахе — читая, ты понимаешь, что с чем связано. Интересно и важно обращать на это внимание. Вот, например, евангельский сюжет о солдатах, которые играют в кости, разыгрывают одежду Иисуса. Зная, как этот момент звучит в “Страстях по Иоанну” Баха, ты можешь попробовать это услышать» (*Хржановский*. О гармонии и гармонике, о Бетховене, Шнитке и Шостаковиче, а также об образах и мыслях, скачущих за плечом. С. 639). В личной беседе с автором настоящей работы 26 января 2023 года режиссер вспоминал, что до встречи с Шнитке он уже знал от Надежды Марковны Гольденберг интерпретацию ее учителя Б. Л. Яворского, который, как известно, трактовал многие произведения Баха, опираясь на концепцию Швейцера (см. также: *Ханья*. «Бах <...> стоит для меня в центре всего». С. 39 (сн. 18)). О влиянии интерпретации Швейцера на трактовку Яворского см.: *Нумта*. Б. Л. Яворский и А. Швейцер в баховедении. С. 71–77.

экране демонстрируется, что, ударяя в огромный колокол, «Желтый дьявол» управляет жителями, превратившимися в уродливые существа и бегающими к дьяволу и статуе руки с монетой, на которой изображено его лицо (см. ил. 9 и 10).

The musical score is for a 3/4 time piece. It features the following instruments and parts:

- 3 Tr-ni., Tuba:** Starts with a *con sord.* marking. The dynamics are *sff*, *mp*, *ppp*, and *pp*. A box with the number '4' is placed above the first measure.
- Timp.:** Features a *gliss.* and *simile* marking. Dynamics include *ppp* and *cresc. sempre*.
- Gr. cassa:** Dynamics include *pp* and *cresc. sempre*.
- Legno:** Dynamics include *ppp* and *cresc. sempre*.
- Raganella:** Dynamics include *ppp* and *cresc. sempre*.
- Pno.:** Dynamics include *ppp* and *cresc. sempre*. There are also *8^{va}* markings below the piano part.

Пример 14. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «Стеклянная гармоника». «Музыкант I». Т. 15–20

Allegro

115 116 117

1 Cl. (B)

mf

1 Tr-be. (B)

con sord.

mp

Piatto

f

Gr. cassa

f

Pno.

ff

Cb. solo

f

8^{vb}-1

Пример 15. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «Стеклянная гармоника». «Танец». Т. 11–15

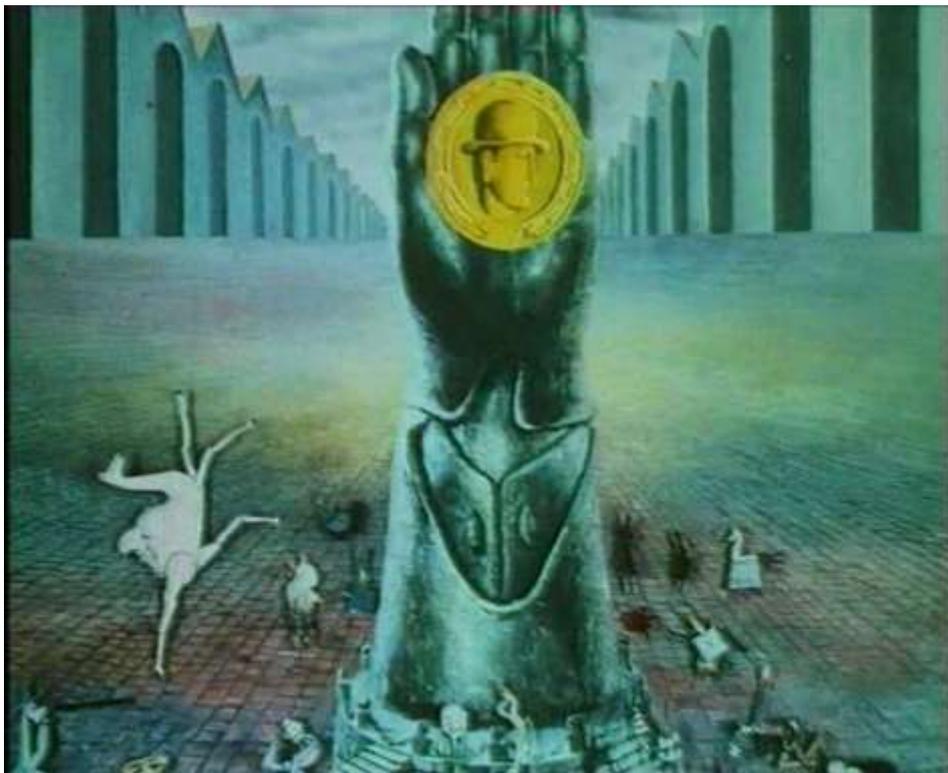
129

f

Пример 16. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «Стеклянная гармоника». «Танец». Т. 66–70. Фортепиано



Ил. 9. Кадр фильма «Стеклянная гармоника» (00:09:08)



Ил. 10. Кадр фильма «Стеклянная гармоника» (00:09:47)

Следует отметить, что такой продолжительный пульс ударных инструментов напоминает прием, использованный Д. Д. Шостаковичем в опере «Нос» соч. 15 (1927–1928), в частности, в ее Антракте между второй и третьей картинами первого акта, который написан для ударных инструментов и изображает пантомимическую сцену преследования Ивана Яковлевича полицейскими. Л. О. Акопян считает данный антракт одним из экстравагантных моментов, «вошедших в анналы истории музыкальных новаций XX в.», утверждая следующее: «Этот относительно законченный фрагмент длительностью около пяти минут на три с лишним года опередил “Ионизацию” Э. Вареза [написанную в 1929–1931 годах. — М. Х.] — пьесу, которая считается первым в истории произведением для ансамбля ударных»¹⁷⁶. Возможно, Шнитке разработал сходный эффект пульсации, опираясь на сатирически-драматичный прием своего предшественника. Но в киноленте «Стеклянная гармоника», в том фрагменте, в котором показан бег людей и который длится чуть более минуты, используются не только ударные, но духовые инструменты и фортепиано, — таким образом, всеми средствами создается гротесковый эффект ужаса и абсурдности всего происходящего.

Сочетание пульса ударных инструментов со звучанием партий духовых и фортепиано Шнитке применил и в Серенаде для скрипки, кларнета, контрабаса, фортепиано и ударных, которую сочинял в 1968 году. Сам композитор признавался, что в киномузыке есть такая пляска, из которой отдельные элементы он использовал в указанном сочинении¹⁷⁷. По воспоминаниям Хржановского, композитор действительно сочинил Серенаду по материалам своей киномузыки к данной ленте,

¹⁷⁶ *Акопян Л. О.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб., 2004. С. 82 (сн. 123).

¹⁷⁷ *Нейман.* История одного интервью. С. 373. Шнитке проводил также параллель между двумя сочинениями: «Серенада для пяти инструментов была серьезным вариантом совершенно несерьезной киномузыки» (цит. по: Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag. S. 121). Перевод принадлежит автору диссертации. Оригинальный текст на немецком: «Die Serenade für fünf Instrumente war eine ernste Nebenvariante von ganz unernster Filmmusik».

большая часть которой была изъята из окончательного варианта фильма из-за цензуры¹⁷⁸. Очевидно, речь идет о пьесе «Танец», фрагменты которой не вошли в картину.

Это автоцитирование, хотя и переработанное, Шнитке использовал в третьей части Серенады. В ее начале в партиях большого барабана и тарелки появляется такая же пульсация, что и в пьесе «Танец» (см. пример 17)¹⁷⁹. Ритм фортепиано соответствует партиям флейты-пикколо, кларнета-пикколо и кларнета в «Танце» (см. пример 18). Кроме того, диссонирующие аккорды фортепиано, многократно повторяющиеся в равномерном движении, звучат, как в Серенаде, так и во фрагментах киномузыки, не включенных в фильм. В Серенаде этот раздел исполняется с «ритмическим глиссандо по струнам» (в партитуре указано, что можно использовать любые твердые предметы, например, две расчески)¹⁸⁰, тогда как в двух пьесах, написанных для фильма, наряду с конкретными аккордами встречаются графические обозначения в виде черных прямоугольников с пометкой композитора «локтем». Хроматические линии, аналогичные тем, что исполняет кларнет в Серенаде, можно обнаружить в «Танце» у духовых инструментов (см. 12–13 такты в примере 15). Квартетный ход контрабаса в Серенаде (см. пример 17) во многом перекликается с басовой линией фортепиано, приведенной выше (пример 16). Мотивы сопрано-кларнета (пример 19) по мелодическому контуру и ритму напоминают фразу альт-саксофона из «Танца», начало которой отсутствует в последней редакции киноленты (пример 20).

¹⁷⁸ Информация из устного интервью автора диссертации с А. Ю. Хржановским от 26 января 2023 года.

¹⁷⁹ Нотный пример воспроизводится по изданию: *Schnittke A. Serenade für Klarinette, Violine, Kontrabass, Schlagzeug und Klavier: Partitur*. Wien, 1972. S. 8.

¹⁸⁰ *Schnittke. Serenade für Klarinette, Violine, Kontrabass, Schlagzeug und Klavier*. S. 8.

① Allegretto

2/4 3/4 7/8 3/4 ② 2/4

Cl. (Sib) *ff sempre*

Vi. *ff sempre*

Cb. *pizz.* *ff sempre*

Pf. *ff sempre* *sff* *ff* *ff* (*) (Senza Ped.)

Perc. *ff sempre*

Пример 17. А. Г. Шнитке. Серенада для пяти музыкантов. Начало III части

Allegro

114

Picc.

1 Cl. (Es)

1 Cl. (B)

Piatto

Gr. cassa

Пример 18. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «Стеклянная гармоника». «Танец». Т. 5–7¹⁸¹

Allegretto

2

Пример 19. А. Г. Шнитке. Серенада. Ч. 3. Ц. 2. Сопрано-кларнет (in Es)

127

Пример 20. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «Стеклянная гармоника». «Танец». Ц. 127. Альт-саксофон (in Es) (первый такт не используется в фильме)

¹⁸¹ Звук ксилофона не включен в пример.

Таким образом, в Серенаде Шнитке развивал приемы, найденные им при создании музыки к картине «Стеклянная гармоника»¹⁸².

В кульминационный момент фильма, который следует за появлением молодого музыканта с отремонтированной стеклянной гармоникой, исполняются пьесы «Шествие (III)», «Превращения (II)», «Лица (IV)» и «Полеты (V) (продолжение)», в которых тема ВАСН дается в виде вариаций. В них развивается тот элемент танцевальности, который выше был отмечен при анализе секвенции, продолжающей тему ВАСН (см. 5–8 такты в примере 5). Данные вариации звучат в фильме в тех сценах, где изображаются радостный танец и торжественное шествие спасенных людей (00:13:09–00:16:08). Вероятно, имея в виду эту сцену, Шнитке говорил следующее: «Я мог сочинять довольно большие эпизоды, в частности кульминационный эпизод — возвращение Музыканта — совершенно свободно, исходя из того, как развивался сам музыкальный материал»¹⁸³.

Первые семь вариаций написаны в g-moll. Первая вариация показана в примере 21:



Пример 21. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «Стеклянная гармоника». «Шествие (III)». Т. 1–8. Флейта

¹⁸² Помимо приведенных примеров, в цифрах 7–8 третьей части Серенады звучание скрипки и контрабаса во многом совпадает с фрагментом «Танца» из музыки к указанному фильму (в цифре 128, 00:09:33–00:09:41), при этом различия касаются динамики, артикуляционных обозначений и отдельных звуковысотных составляющих. Кроме того, в первой части Серенады партия колоколов неоднократно проводит тритоновую интонацию, которая напоминает о мотиве, связанном с образом времени в кинокартине.

¹⁸³ Цит. по: *Нейман. История одного интервью*. С. 374.

Данная вариация приобретает характер барочного менуэта¹⁸⁴. Партия флейты проводит изящную орнаментированную мелодию, а струнные и арфа исполняют аккорды в трехдольном движении, выписанном четвертями. Используются типичные для барокко секвенция и гармонический план. Этот менуэт гармонично сочетается с изящными сценами светской жизни, изображенными на экране.

Характерно, что в конце второй вариации, как показано в примере 22, в партии гlockenspiel дается тот оборот, который Швейцер называл одним из видов «мотива скорби», часто использованного в сочинениях И. С. Баха. Это равномерная последовательность попарно связанных нот, воспринимаемых как цепь вздохов, которая применяется и в восходящем, и в нисходящем движениях¹⁸⁵ (анализ таких приемов у Баха и использование их в музыке Шнитке будут подробно даны в диссертации далее, см. раздел 4.2.4.2). В рассматриваемой вариации Шнитке ввел попарно связанные ноты в восходящем движении, хотя в ином контексте. На экране раскалывается яичная скорлупа и появляется лицо из «Портрета девушки» Петруса Крестуса (1465/1470). Таким образом в музыке передается не скорбь, в скорее воскрешение души человека.



Пример 22. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «Стеклянная гармоника». «Превращения (II)» Т. 7. Глокеншпиль¹⁸⁶

Восьмая и девятая вариации (пьеса «Лица (IV)», 00:15:25 и далее) излагаются в *es-moll*. Наслоение тембровых и мелодико-гармонических пластов становится все

¹⁸⁴ По поводу описания этого жанра в танцевальных трактатах первой половины XVIII века, а также его использования в творчестве Шнитке см. с. 35–37 в разделе диссертации 1.1.2.2.

¹⁸⁵ Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. С. 354–355, 384–386.

¹⁸⁶ В автографе партитуры эта мелодия обозначена в партиях электронной гармонии и фортепиано, однако в фильме она звучит в исполнении гlockenspiel.

более насыщенным, а темп постепенно ускоряется, усиливая эмоциональный подъем, разворачивающийся в сцене. В восьмой вариации тема, включающая баховскую монограмму в транспонированном виде (GesFAsG), проводится в партиях скрипок, тромбонов, терменвокса и ионики. Непрерывная хроматическая линия звучит в партиях челесты и маримбы с тремоло, в то время как арфа и фортепиано исполняют глиссандо вверх и вниз в C-dur (в автографе указаны графические зигзагообразные линии с бекарами). В девятой вариации тема в партии ионики сопровождается сочетаниями больших секунд, образующих кластерные аккорды; параллельно ее проводят альты, партии которых насыщены трелями. Хроматический ход исполняется вибратоном с тремоло, тогда как фраза, основанная на мелодическом es-moll с последующим переходом в мажор, звучит в партиях скрипок (с трелями), флейт (с фруллато-эффектом) и экводина. Второй раздел вариации исполняется расширенным составом инструментов в динамике *ff*, притом арфа, фортепиано и челеста проводят глиссандо.

Обращает на себя внимание длинная хроматическая линия челесты в восьмой вариации, которая в первых четырех тактах движется вверх, а в следующих четырех тактах — вниз. Хотя Швейцер указывал, что хроматический ход, как вниз, так и вверх, изображает мучительную скорбь¹⁸⁷, следует учесть изменения, которые происходили в стиле Баха, начиная с 1730-х годов. Известно высказывание самого композитора о том, что в тот период «искусство очень заметно выросло, а вкусы претерпели разительные перемены, отчего музыка прежнего толка» уже не звучала, как ранее¹⁸⁸. И характерно, что в стиле Баха 1730-х–1740-х годов появился ряд новых черт, в том числе использование хроматизмов в быстром движении, не связанных с выражением скорби. В качестве примеров стилевых изменений в творчестве Баха того периода можно назвать такие сочинения, как Прелюдия a-moll из II тома «Хорошо темперированного клавира» BWV 889, Прелюдия и незаконченная fuga

¹⁸⁷ Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. С. 354–355, 384–386. Подобное мнение высказывал и Б. Л. Яворский в письме С. В. Протопопову от 6 августа 1917 года, фрагмент которого процитирован в монографии В. Б. Носиной (*Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. 2-е изд. М., 2021. С. 15*).

¹⁸⁸ Цит. по: Иоганн Себастьян Бах. Жизнь и творчество: собрание документов / сост. Х. Й. Шульце; пер. с нем. В. Ерохина. СПб., 2009. С. 296.

c-moll BWV 906, Трехголосный ричеркар и Трио-соната из «Музыкального приношения» BWV 1079¹⁸⁹. И показательно, что Шнитке в восьмой вариации на тему ВАСН хроматической линией выражал содержание, весьма далекое от скорби. В этот момент на экране богиня летит по небу, образ ее дан с использованием картины «Весна» С. Боттичелли. Она разбрасывает цветы, символизирующие силу добра (в начале фильма, когда музыкант играл на стеклянной гармонике, из нее появлялся красный свет, который превращался в красный цветок). Получая цветы, некоторые люди также начинали плавать в воздухе. Композитор выражал хроматическим ходом подобное радостное их ликование¹⁹⁰. Таким образом, Шнитке и на этот раз использовал приемы, характерные для творчества Баха, но появившиеся в его сочинениях позднего периода.

В последней, десятой вариации (пьеса «Полеты (V) (продолжение)», 00:15:52 и далее) музыкальное развитие достигает кульминации. Сначала баховский мотив звучит в g-moll, но затем постепенно уходит ощущение тональности. Используется практически весь материал, который до сих пор был задействован: тема ВАСН, ее вариация, мотив тритона, пронзительные включения медных инструментов, хроматическая линия, трели, кластеры и алеаторические указания к исполнению. Люди продолжают летать по небу, стремясь подняться еще выше, приближаясь к солнцу.

Но в конце последней вариации приходит «Желтый дьявол», чтобы схватить музыканта. Люди падают на землю. В этот момент в музыке появляются опять черты диссонансно-хаотической сферы, такие как электронные эффекты, пульсация, последовательность полутонов, кластеры, глиссандо и алеаторические приемы. Затем, как сказано выше, тритоновый мотив многократно повторяется, а красный цветок, поднятый с земли, множится и передается из рук в руки. После этого дьявол как бы исчерпывает свои силы и удаляется, с каждым стоп-кадром резко уменьшаясь в размерах. Освобожденные его уходом люди наконец восстанавливают часы.

¹⁸⁹ См. об этой черте в поздний период творчества Баха в книге: *Милка А. П.* «Музыкальное приношение» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. М., 1999. С. 167–172.

¹⁹⁰ Выше был показан хроматический ход, который А. Швейцер называл «извивающимся» и который нес другую смысловую нагрузку. Однако отличие его от хроматической линии, о которой идет в данном случае речь, состоит в том, что эта линия — длительно восходящая или длительно нисходящая, а не зигзагообразная, как показано в примере 13.

Звучат одновременно тритоновый мотив с баховской темой — и на этом заканчивается фильм. Таким образом, в кульминационный момент два музыкальных стиля сталкиваются наиболее сильно, после чего над диссонансно-хаотической музыкой возносится символ высокого искусства, воплощенный в стиле Баха и его монограммы.

Обобщая, можно сказать, что в музыке к фильму «Стеклянная гармоника» противостояние двух противоположных сил изображается в виде сопоставлении двух музыкальных стилей. Сферу добра символизируют прежде всего звуки чудесного инструмента, для которого Шнитке написал тему, начинающуюся с монограммы ВАСН. Кроме того, композитор гармонизировал ее в стиле И. С. Баха и добавил квази-барочную секвенцию. В то же время Шнитке включил в эту сферу и другие приемы: чтобы изобразить понятие времени, он применил тему, построенную на тритоне, которого избегали композиторы эпохи барокко. Для воплощения образа «Желтого дьявола» употреблял элементы электронной музыки, монотонно повторяющийся пульс ударных инструментов, а также насыщенную диссонансами фактуру, хроматические зигзагообразные линии и кластерные аккорды.

Столкновение двух полюсов — и музыкальных, и смысловых, — наиболее существенная особенность полистилистики Шнитке тех лет. Примечательно, что в создании этого фильма кинематографические приемы Хржановского вдохновляли композитора на поиски новых художественных средств. Впечатление Шнитке от огромного количества живописного материала, собранного режиссером для цитирования, привело его к мысли, что выход из кризисной ситуации в собственном творчестве можно найти в столкновении различных стилей. С обеих точек зрения — и композиционной, и смысловой, — в данной киноленте в противостоянии двух сфер монограмма ВАСН, несомненно, играла самую важную роль. Для композитора значение первой совместной работы с Хржановским заключалось в открытии им не только полистилистики, но и многозначности монограммы ВАСН, а также в совершенствовании стилизации в духе музыки Баха. Использование таких средств

являлось для Шнитке не только обращением к наследию старинных эпох, но и способом воплощения «вечных» идей, актуальных для современности и уходящих в будущее. Подобные находки, думается, наводили композитора на мысль о дальнейшей эволюции в использовании баховской темы и приемов, сложившихся под воздействием сочинений немецкого мастера. В заключение данного раздела можно сказать, что музыка Шнитке к фильму «Стеклянная гармоника» — это произведение, наиболее ярко отражающее его ранние попытки в создании полистилистической композиции и знаменующее важный этап рецепции творчества И. С. Баха.

2.5. Значение монограммы ВАСН в эволюции творчества Шнитке

Несмотря на то, что первое обращение Шнитке к монограмме ВАСН произошло уже в 1963 году в Сонате № 1 для скрипки и фортепиано¹⁹¹, после создания музыки к картине «Стеклянная гармоника» данный мотив стал одним из ключевых выразительных средств его композиторской техники (см. перечень произведений с использованием ВАСН в Приложении 3). Анализируя применение Шнитке различных монограмм и музыкальных символов, А. В. Ивашкин охарактеризовал баховский мотив как «одну из магических формул, с помощью которой можно преодолеть беспорядок и “структурировать” мир и сознание»¹⁹². Важно, что подобное понимание мотива ВАСН сложилось у композитора в ходе его первой совместной работы с Хржановским.

В 1968 году, в год завершения музыки к фильму, Шнитке вновь обратился к баховской монограмме, включив ее в Сонату № 2 для скрипки и фортепиано «Quasi

¹⁹¹ В данном сочинении монограмма ВАСН используется неоднократно, но каждый раз представлена в транспонированном виде (CHDCis) с гармонизацией, включающей модуляцию из C-dur в Cis-dur. В большинстве эпизодов этот мотив излагается в нижнем регистре или включается в диссонирующую фактуру. В коде Сонаты монограмма звучит в верхнем регистре фортепиано соло, однако это не приводит к снятию напряженности. Такое восприятие обусловлено как особенностями гармонизации, так и следующим за монограммой появлением диссонирующих созвучий между скрипкой и фортепиано, которыми завершается пьеса (см.: Dixon. *The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke*. P. 201). Рассматривая Первую скрипичную сонату, Г. Диксон подчеркивал: «Тем не менее центральное значение монограммы ВАСН в музыкальном лексиконе Шнитке было закреплено во Второй скрипичной сонате (1968)» (Ibid. P. 30; перевод принадлежит автору диссертации).

¹⁹² Ивашкин. Код Шнитке. С. 18.

una sonata». Сам композитор отмечал: «<...> Основная тема, которая звучит в “Стеклянной гармонике”, попала во Вторую скрипичную сонату, где она довольно важна для всей формы, и на ней, собственно говоря, все держится. В ней — некий единственно объединяющий, опорный музыкальный элемент»¹⁹³. В Сонате баховский мотив представлен в различных формах, среди которых его проведение в партии фортепиано в тактах 94–96, 196–197 наиболее близко к теме из фильма благодаря общей тональности g-moll и хоральной фактуре (см. примеры 5 и 23)¹⁹⁴. При этом композитор изменил гармонизацию, преобразовав тонический органнй пункт в басу на ракоход монограммы с транспонированием (ABGAs).

ракоход

Пример 23. А. Г. Шнитке. Соната № 2 для скрипки и фортепиано «*Quasi una sonata*». Т. 94–96

Шнитке описывал роль монограммы ВАСН в данном сочинении как своего рода «решение» («Lösung»): «Между этим трезвучием [соль-минорным, много-

¹⁹³ Цит. по: *Нейман*. История одного интервью. С. 373.

¹⁹⁴ В тактах 196–197 мотив ВАСН излагается в партии фортепиано в той же тональности и с той же гармонизацией, что и в примере 23, но в более высоком регистре. Помимо этого, в Сонате монограмма ВАСН проводится в разных видах: в хоральном изложении в разных тональностях, в составе одиннадцатитоновой темы фуги, в диссонирующих аккордах вместе с переработанной цитатой (из «Прометеевской» темы 15 вариаций с фугой соч. 35 Л. Бетховена), в форме секундового кластера и т. д. (см., к примеру: *Тиба*. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. 2003. С. 118; *Холопова, Чigareва*. Альфред Шнитке. С. 57–59; *Чigareва*. Художественный мир Альфреда Шнитке. С. 50–52; *Dixon*. The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke. P. 202–206; *Smirnov D.* Marginalia quasi una Fantasia: on the Second Violin Sonata by Alfred Schnittke // *Tempo*. 2002. Apr. (No. 220). P. 2–10).

кратно повторяющимся в партии фортепиано. — М. Х.] и диссонирующим скрипичным аккордом происходит непрерывное взаимодействие, которое становится всё более смятенным: пьеса словно заикается. И вдруг появляется мотив ВАСН, сначала транспонированный, но в конце он отчетливо выступает как решение. Решение состоит в том, что ничего не решается: оба (традиционное трезвучие и звуки атонального строя) сохраняются как контрастные элементы, находясь в равновесии и одновременно противостоя друг другу»¹⁹⁵. По словам Хржановского, данная Соната была создана как «своеобразное послесловие к работе над “Стекло́нной гармоникой”»¹⁹⁶. Однако, если в киноленте монограмма ВАСН действительно выступает как гармонизирующее начало, способствующее преодолению абсурда и хаоса, то в Сонате этого не происходит — по выражению Шнитке, «ничего не решается».

С точки зрения развития символического понимания баховского мотива в дальнейшем творчестве Шнитке особого внимания заслуживают его Симфония № 3 и музыка к трилогии по рисункам А. С. Пушкина¹⁹⁷. В Третьей симфонии

¹⁹⁵ Цит. по: Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag. S. 119. Перевод принадлежит автору диссертации. Оригинальный текст на немецком: «Zwischen diesem Dreiklang und einem dissonierenden Violinakkord gibt es ein kontinuierliches Wechselspiel, das sich immer mehr verwirrt: das Stück scheint zu stammeln. Und dann kommt plötzlich das B-A-C-H, transponiert zuerst, aber am Ende tritt es deutlich als die Lösung hervor. Die Lösung besteht darin, daß nichts gelöst wird: es bleibt beides (der traditionelle Dreiklang und die Klänge atonaler Ordnung) erhalten als kontrastierende Elemente, die sich im Gleichgewicht gegenüberstehen». Хотя слово «Lösung» в большинстве случаев переводится как «решение», в данном контексте, видимо, подразумевается «разрешение». Но поскольку для этого значения в немецком используется «Auflösung», ради точности перевода следует употребить все-таки «решение».

¹⁹⁶ Кагарлицкая, Хржановский. Стекло́нная гармоника. С. 18. По воспоминанию режиссера, когда он вернулся с военной службы в отпуск в Москву, Шнитке пригласил его в Дом композиторов на прослушивание этой Сонаты, сказав: «Тебя ждет сюрприз» (Хржановский. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 359).

¹⁹⁷ Если рассматривать технический аспект, в Concerto grosso № 1 (1976–1977), в пятой части (такты 53–57), в партиях альтов и контрабаса звучит мотив ВАСН, гармонизация и текстура которого практически совпадают с темой «Стекло́нной гармоникой» (см., к примеру: Tremblay. Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke. P. 157; Schmelz. Alfred Schnittke's Concerto Grosso No. 1. P. 42–43; Dixon. The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke. P. 150–151). Однако в данном случае баховская монограмма излагается в низком регистре и сочетается со стреттным проведением темы из первой части Концерта, а возникающие диссонансы существенно заглушают звучание мотива ВАСН. Помимо этого, как указывает Е. Мордавченкова, сразу за данным эпизодом следует «самоотрицание» мотива: он проводится четырьмя виолончелями одновременно на разных ступенях и в разных последовательностях, что создает атональную музыкальную ткань (Мордавченкова. Функции мотива ВАСН в композиции и драматургии Первого Concerto grosso Альфреда Шнитке. С. 69). Таким образом, мотив ВАСН в Concerto grosso

(1976–1981) он использовал более 30 монограмм, составленных из имен австро-немецких композиторов — от И. С. Баха до К. Штокхаузена, — а также из немецких слов. Среди них центральное место занимает баховская монограмма, которая присутствует во всех четырех частях Симфонии, символизируя истоки истории музыки. Мотив ВАСН представлен в различных формах: в стреттном проведении тремя флейтами-пикколо, в скрытом голосе арпеджио клавесина, чья фактура вызывает ассоциации с Прелюдией C-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира» BWV 846, а также в ряду двенадцатитоновой серии и т. д.¹⁹⁸

Финальное Adagio, написанное в форме полимелодических вариаций, открывается мотивом ВАСН, за которым следуют около 30 монограмм композиторов. Эти символы развиваются, преобразуясь в двенадцатитоновые ряды. Кульминация достигается в цифре 28, где баховский мотив проводится в «реверберирующем» унисоне, исполняемом 32 скрипичными партиями¹⁹⁹. И. Медич отметила, что этот момент можно интерпретировать как «возвращение к истокам»²⁰⁰. Далее, в коде финала солирующая флейта исполняет начальную тему Симфонии (переработанную цитату из вступления к опере «Золото Рейна» Р. Вагнера)²⁰¹. На фоне аккордов струнных мелодия постепенно восходит по обертоновому ряду, достигая мотива ВАСН, на котором заканчивается произведение (см. пример 24).

№ 1 утрачивает свою привычную узнаваемость и лишен того символического значения, которое он приобрел в музыке к картине Хржановского.

¹⁹⁸ См., к примеру: *Холопова, Чигарева*. Альфред Шнитке. С. 170–181; *Туба*. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. 2003. С. 99–101 и т. д.; *Туба*. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. 2004. С. 75–76; *Бараиш Е. В., Урбах Т. С.* Симфонии Альфреда Шнитке. Мысли композитора и аналитический комментарий: учебное пособие. М., 2009. С. 29–32 и т. д.; *Medić*. From Polystylism to Meta-pluralism. P. 180, 182 etc.; *Medić*. The Sketches for Alfred Schnittke's Symphony No. 3, and What They (Don't) Tell Us. P. 205, 207 etc.; *Dixon*. The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke. P. 112–115.

¹⁹⁹ См.: *Холопова, Чигарева*. Альфред Шнитке. С. 179.

²⁰⁰ *Medić*. From Polystylism to Meta-pluralism. P. 184; *Medić*. The Sketches for Alfred Schnittke's Symphony No. 3, and What They (Don't) Tell Us. P. 208.

²⁰¹ На эту цитату указывали многие исследователи (см., к примеру: *Холопова, Чигарева*. Альфред Шнитке. С. 174; *Туба*. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. 2003. С. 104; *Туба*. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. 2004. С. 78; *Бараиш, Урбах*. Симфонии Альфреда Шнитке. С. 30; *Medić*. From Polystylism to Meta-pluralism. P. 156; *Medić*. The Sketches for Alfred Schnittke's Symphony No. 3, and What They (Don't) Tell Us. P. 180–181; *Dixon*. The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke P. 112).

Meno mosso

41 *p*

В А С Н 42 *fp* *p*

В А С Н 43 *pp* *ppp*

Пример 24. А. Г. Шнитке. Симфония № 3. Завершение IV части. Флейта соло

Анализируя семантические аспекты творчества Шнитке, Е. М. Акишина справедливо подчеркивала: «Симфония № 3, известная своей грандиозной этико-эстетической концепцией, в финальном Adagio провозглашает монограмму ВАСН как символ непреходящей ценности искусства, вечно истинного начала в музыке, сливающийся с духовной категорией — катарсисом. В итоге все звуковое поле симфонии истаивает в запредельном пространстве высшей гармонии»²⁰². В этом контексте мотив ВАСН предстает не только как точка отсчета музыкального искусства, но и как духовное ядро, которое привносит порядок в хаос современности.

Примерно в то же время, когда создавалась Третья симфония, Шнитке вновь обратился к баховскому мотиву, включив его в музыку к фильмам Хржановского. Речь идет о трилогии по рисункам Пушкина, где данная монограмма проводится в четырех сценах. В контексте рассматриваемой символики мотива ВАСН особое значение приобретают два из этих эпизодов, в которых звучит сочинение «Воля»²⁰³.

²⁰² Акишина. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке. С. 78–79.

²⁰³ Первое проведение монограммы ВАСН в пушкиниане дается во время звучания пьесы «Поцелуй» (см. раздел 1.1.2.2). Однако более ранее сочинение «Лес» — номер к фильму-концерту «Евгений Онегин» (текст читает Я. Смоленский; режиссер — Ю. Кротенко), созданный предположительно в 1973–1974 годах, — включает в себя то проведение мотива ВАСН, которое затем композитор использовал как финальное проведение в трилогии (см. также раздел 4.2.2). В музыке Шнитке к этому фильму-концерту баховская монограмма звучит не только в пьесе «Лес», но и в других номерах, включая вальс «Размышление», впоследствии вошедший во вторую часть Квинтета для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано.

Эта пьеса завершается монограммой ВАСН, транспонированной на уменьшенную квинту вниз (EDisFisF, см. пример 25)²⁰⁴.

Andante

The musical score is arranged in three systems. The first system includes staves for Vni. I, Vle., and Vni. II, Vc., Cb. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'f'. The second system is marked '2'. The third system is marked '3' and includes dynamic markings 'mp' and 'f'. The piece concludes with a monogram 'E Dis Fis F'.

Пример 25. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Воля». Т. 1–16

²⁰⁴ В данном примере автор диссертации приводит партию контрабасов в реальной звучащей высоте. В автографе партитуры Шнитке сочинения «Воля» отсутствует указание года создания. Можно предположить, что оно было написано в период между 1974 годом (началом работы над музыкой к пушкиниане) и 1977 годом (выходом первого фильма, в который включена эта пьеса).

Подобно теме для «Стеклянной гармоник», Шнитке включил монограмму ВАСН в композицию, стилизованную в духе музыки И. С. Баха и его эпохи. Для передачи трагического характера произведения он использовал неаполитанский секстаккорд²⁰⁵, нисходящую линию в басу (*catabasis*)²⁰⁶ и постепенное нисхождение всех голосов, что создает эффект «погружения» в мир смерти. В 13-м такте происходит модуляция из *cis-moll* в параллельную мажорную тональность, и мотив ВАСН, начинающий звучать в кадансе E-dur, привносит в пьесу ощущение умиротворения. Заключительные три аккорда — в тональности A-dur. Как отмечал М. А. Этингер, отклонение в субдоминантовую сферу в конце сочинения является характерным приемом письма Баха²⁰⁷. При этом Шнитке завершал пьесу не кадансом, а остановкой на трезвучии IV ступени гармонического ля мажора, подчеркивая разомкнутость мотива ВАСН и словно оставляя в музыке многоточие.

Подобная трактовка мотива ВАСН органично связывается с поэтическим и визуальным аспектами фильмов. Данное сочинение звучит в финале первой картины трилогии (00:27:58–00:28:44), одновременно с чтением пушкинских строк из стихотворения «Андрей Шенья» (1825): «Я скоро весь умру. Но, тень мою любя, / Храните рукопись, о други, для себя! / Когда гроза пройдет, толпою суеверной / Сбирайтесь иногда читать мой свиток верный / И, долго слушая, скажите: это он; / Вот речь его. А я, забыв могильный сон, / Взойду невидимо и сяду между вами, / И сам заслушаюсь»²⁰⁸. На экране появляются рукописи Пушкина, которые во время

²⁰⁵ В применении Шнитке неаполитанского секстаккорда можно отметить схожий смысловой эффект, который Бах вводил в своих сочинениях. Рассматривая гармонические приемы немецкого мастера, М. А. Этингер справедливо утверждал: «Альтерация в баховской аккордике — явление относительно редкое, связанное с определенной задачей в области выразительности (драматизация, обостренное выражение образа скорби). Основные относящиеся сюда гармонии — альтерированные аккорды двойной доминанты и *неаполитанский секстаккорд* — наиболее ярки в кадансах и кульминациях» (Этингер. Гармония И. С. Баха. С. 27; выделение курсивом принадлежит автору диссертации).

²⁰⁶ Анализируя «изобразительные» мотивы в сочинениях И. С. Баха, Альберт Швейцер отмечал использование ряда нисходящих оборотов как музыкального средства, символизирующего смерть (см. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. С. 346, 353, 446, 460 и т. д.).

²⁰⁷ Этингер. Гармония И. С. Баха. С. 33–35.

²⁰⁸ Многие исследователи считают, что это стихотворение отражает личную ситуацию Пушкина в те же годы (см., к примеру: Эйдельман Н. Я. Пушкин и декабристы: из истории взаимоотношений. М., 1979. С. 306).

проведения мотива ВАСН сменяются кадрами закатного пейзажа. Сочетание музыки, текста и визуального ряда создает драматургический прием, при помощи которого тема гибели поэта переплетается с размышлениями о бессмертии его художественного наследия. Баховская монограмма выступает как бы связующим звеном между трагическим колоритом происходящего в фильме и идеей вечности пушкинской поэзии.

Та же пьеса Шнитке звучит и в одной из последних сцен заключительного фильма (00:27:41–00:28:26). В этот момент читаются строки Пушкина из стихов «Не дай мне бог сойти с ума...» (1833), описывающие стремление освободиться от земных тревог: «Не то, чтоб разумом моим / Я дорожил; не то, чтоб с ним / Расстаться был не рад: / Когда б оставили меня / На воле, как бы резво я / Пустился в темный лес! / Я пел бы в пламенном бреду, / Я забывался бы в чаду / Нестройных, чудных грез. / И я б заслушивался волн, / И я глядел бы, счастья полн»²⁰⁹. На экране в этот момент возникают образы леса. В кульминации, когда звучит мотив ВАСН, видеоряд сменяется изображением голубого неба. Чтец, охваченный радостным подъемом, продолжает: «В пустые небеса; / И силен, волен был бы я, / Как вихорь, роющий поля, / Ломающий леса»²¹⁰. Подобно финалу первого фильма, баховская монограмма вновь становится символом духовного спасения и знаком высшей свободы.

Использование монограммы ВАСН в творчестве Шнитке выразительно подтверждает слова И. Ф. Стравинского: «Я убежден, что именно Бах станет для композиторов будущего источником неисчерпаемого вдохновения. Его совершенное и богатое искусство органично, и поэтому оно сулит не только бессмертие, но и вечную весну»²¹¹. Среди различных приемов цитирования и имитации стиля баховской

²⁰⁹ *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в 19 томах / под ред. М. А. Цявловского, С. М. Бонди, Т. Г. Зенгер, Н. В. Измайлова, А. Л. Слонимского. М., 1995. Т. 3. Кн. 1. С. 322. Здесь и далее при ссылках на собрания сочинений А. С. Пушкина приводятся редакторы тех томов, на основе которых даны соответствующие цитаты или сведения.

²¹⁰ Там же.

²¹¹ *Стравинский И. Ф.* И. Стравинский — публицист и собеседник / ред.-сост. В. П. Варунц. М., 1988. С. 71.

музыки эти «магические» четыре звука стали наиболее выразительным средством стремления Шнитке к «недостижимому идеалу»²¹². В конце 1960-х годов он открыл в мотиве ВАСН ключ к утверждению высших эстетических и этических принципов, которые стали основой его поиска гармонии и порядка в условиях современной жизни и личных творческих проблем. В результате данная монограмма оказалась, действительно, «лейтмотивом» творчества Шнитке в разные этапы его пути и практически во всех использованных им жанрах.

²¹² См. сн. 165.

Глава 3.

«В мире басен» (1972–1973): развитие приемов полистилистики, их связь с концепцией и драматургией фильма

3.1. Графическая партитура режиссера и изобразительный ряд фильма

Фильм «В мире басен» стал четвертой совместной работой Хржановского и Шнитке²¹³. Литературный сценарий, написанный самим режиссером, был одобрен Главным управлением художественной кинематографии 25 сентября 1972 года. Режиссерская версия была завершена в следующем году, а сам фильм был принят киностудией «Союзмультфильм» 16 июля 1973 года. Однако 31 июля Главная сценарно-редакционная коллегия Госкино отклонила картину, предложив внести поправки. Съёмочная группа переделала ту версию, и новый вариант был прислан Главной сценарно-редакционной коллегии 18 сентября. На этот раз через три дня фильм был разрешен к выпуску на экран²¹⁴.

Сюжет фильма основывается на трех баснях Ивана Андреевича Крылова: «Любопытный», «Осел и соловей», «Кукушка и петух»²¹⁵. В произведении Хржановского они не просто по очереди представляются, но скорее свободно перекладываются и в смысловом контексте связываются друг с другом (см. об этом далее). Структура фильма такова: в обрамлении — первая и вторая половины басни «Любопытный», между ними помещаются две другие экранизации.

Следует отметить, что в создании киноленты режиссер подготовил для Шнитке «графическую партитуру». Она представлена в сборнике Хржановского и

²¹³ Текст главы основан на статьях автора настоящей диссертации: *Ханья*. Музыка А. Г. Шнитке для фильма А. Ю. Хржановского «В мире басен». С. 9–31; *Ханья*. А. Шнитке — А. Хржановский. С. 42–62.

²¹⁴ См.: РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 153. Л. 1–9, 18–50, 52–54; Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 2416. Л. 2, 11, 14–15, 17, 19.

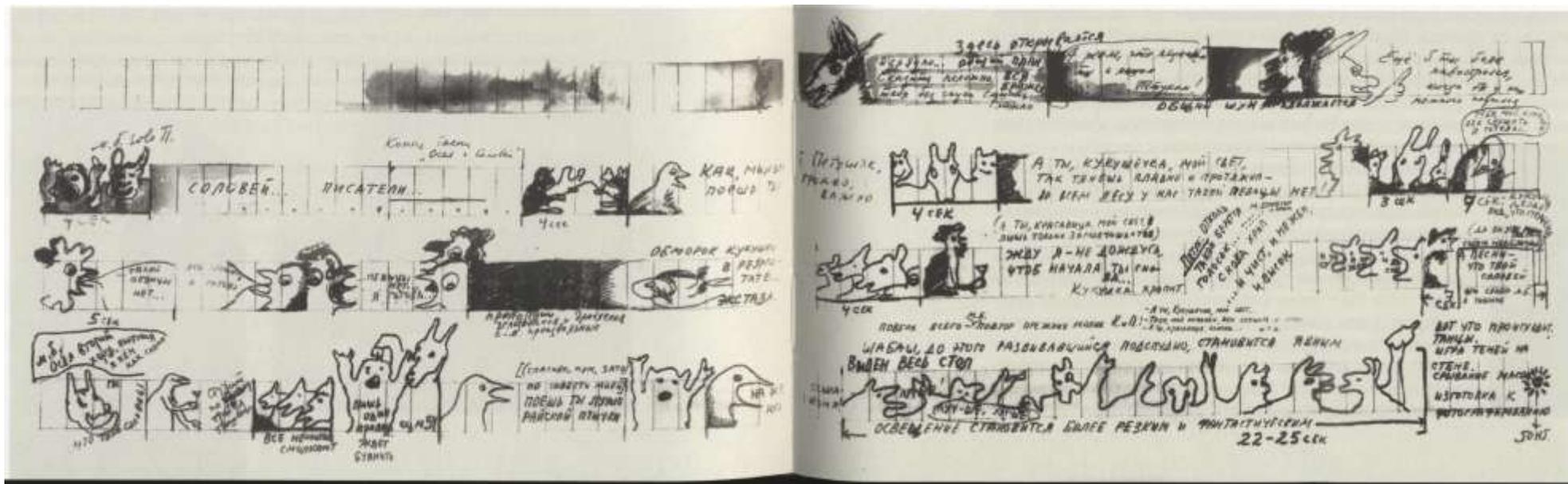
²¹⁵ Хржановский задумал второй выпуск картины «В мире басен», основанный на других баснях Крылова («Мартышка и очки», «Зеркало и обезьяна»). В мае 1973 года режиссер завершил литературный сценарий и получил разрешение на его дальнейшую разработку (см.: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 2416. Л. 6–7). Однако, вероятно, после отказа Главной сценарно-редакционной коллегии в утверждении первого фильма работа над новым выпуском была прекращена.

совпадает с кадрами второй половины эпизода «Осел и соловей», а также басни «Кукушка и петух» целиком (см. ил. 11)²¹⁶. Андрей Юрьевич сообщал об этой графике следующее: «Музыка для мультфильма пишется с учетом детально, буквально до 1/24 секунды, то есть покaдрово разработанных акцентов. С этой целью режиссер готовит для композитора специальную графическую партитуру, сделанную на основе режиссерского сценария (за этой партитурой в обиходе почему-то закрепилось название “простыня”). Приготовил такую “простыню” я и для Шнитке»²¹⁷. По словам композитора, она была существенным подспорьем в сочинении: «В мультипликации получаешь, как правило, нечто вроде графической партитуры будущей музыки, поскольку экспликация и есть для музыки графическая партитура. И она интересна. Она как бы сразу и есть музыка, то есть, глядя на нее, уже можно иллюзорно представить себе музыку, записанную так вот графически, и остается только ее расшифровать, то есть можно перенести на нотную бумагу все эти временные пропорции в виде тактов, скажем, секунды разметить тактами, четвертями или еще как-то, и потом все это заполнить нотами. Очень просто»²¹⁸. Эта графическая партитура является ценнейшим материалом для анализа и изучения творческого процесса в создании киноленты.

²¹⁶ Иллюстрация воспроизводится по изданию: *Хржановский. Он прилетал лишь однажды*. 2014. С. 360–361.

²¹⁷ *Хржановский. Он прилетал лишь однажды*. 2014. С. 360.

²¹⁸ Цит. по: *Нейман. История одного интервью*. С. 375.



Ил. 11. Графическая партитура режиссера для фильма «В мире басен»

Вначале рассмотрим изобразительный ряд. В фильме режиссер использовал знаменитые картины, подобно тому, как он делал в «Стеклянной гармонике», составленной из произведений разных исторических периодов и стран (см. раздел диссертации 2.1 и Приложение 2). Однако «В мире басен» основывается главным образом на русском материале пушкинской эпохи. Прежде всего, это — картина Григория Григорьевича Чернецова «Парад на Царицыном лугу», или «Парад на Марсовом поле»²¹⁹. В середине первого и второго эпизодов басни «Любопытный» показаны фрагменты, взятые из правого нижнего угла полотна, — крупы коней и скопление людей (ил. 12 и 13). В конце каждой сцены, а также в завершении эпизода «Осел и соловей» появляется один из этюдов к «Параду на Марсовом поле» — групповой портрет Александра Сергеевича Пушкина, И. А. Крылова, Василия Андреевича Жуковского и Николая Ивановича Гнедича в Летнем саду (ил. 14–16), созданный художником в 1832 году²²⁰. Помимо этого, в сцене «Осел и соловей», во время пения соловья, на экране демонстрируются рисунки Пушкина (ил. 17).

²¹⁹ В этой работе Г. Г. Чернецов изобразил парад по случаю подавления Польского восстания (1830–1831). Он работал над картиной с 1833 по 1837 год. В ней представлены по крайней мере 223 реальные исторические фигуры (см.: *Голдовский Г.* «Г. Г. Чернецов. Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6-го октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге» // Петербургское общество эпохи Романовых: из цикла «Лица России» / под ред. В. Казариной. СПб, 2014 (Русский музей представляет: альманах; вып. 428). С. 56). Ранее площадь была известна как «Царицын луг», в начале XIX века была переименована в «Марсово поле» в честь бога войны, притом образцом стала одноименная площадь в Париже (*Золотницкая З. В.* Марсово поле // Большая Российская энциклопедия / председатель Научно-редакционного совета Ю. С. Осипов; отв. ред. С. Л. Кравец. М., 2012. Т. 19. С. 216).

²²⁰ Этот групповой портрет среди других деятелей культуры можно увидеть на картине «Парад на Марсовом поле» (в правом нижнем углу).



Ил. 12. «В мире басен». Кадр эпизода «Любопытный» (00:02:05)



Ил. 13. «В мире басен». Кадр эпизода «Любопытный» (00:09:03)



Ил. 14. «В мире басен». Кадр из первой сцены басни «Любопытный» (00:02:22)



Ил. 15. «В мире басен». Кадр завершения басни «Осел и соловей» (00:05:48)



Ил. 16. «В мире басен». Кадр заключения фильма (00:09:50)



Ил. 17. «В мире басен». Кадр сцены «Осел и соловей» (00:03:42)

Режиссер вспоминал об изобразительном ряде кинокартины следующее: «В фильме “В мире басен” я предложил ему [Шнитке. — М. Х.] увлекательную изобразительную основу для музыкального эквивалента общему замыслу, включив в нее цитаты: группу, написанную художником Г. Чернецовым, где фигурирует

наряду с И. А. Крыловым и другими литераторами А. С. Пушкин. А также монтажную сюиту, составленную из рисунков Пушкина — эта красивейшая, благородная в своей простоте и отточенности, в певучести линии графика должна была, по моему замыслу, передать образ соловьиного пения (если говорить о сюжете фильма), а в широком плане — образ высокого, свободного творчества. Мысль о пушкинских рисунках возникла у меня уже в процессе работы над раскадровкой, довольно неожиданно»²²¹. Из этого можно заключить, что с использованием подобного художественного материала Хржановский воплощал мир Пушкина²²².

Г. Н. Бородин, историк анимации, писал следующее: «<...> Задача, поставленная автором фильма, шире простой иллюстрации этих басен. Опираясь на крыловские тексты и привлекая иконографический материал начала XIX века, авторы фильма стараются средствами кинематографа показать Крылова — социального критика, передового человека своей эпохи. <...> В фильме дается резкое противопоставление передовых деятелей начала прошлого века правящей дворянско-монархической верхушке. Этому помогает выбор в качестве изобразительного стержня фильма известной картины Григория Чернецова “Парад на Царицыном лугу”, дающей как бы социальный срез того общества и гигантский групповой портрет “светской черни”, начиная с семейства А. Х. Бенкендорфа, на фоне которого одинокой группой смотрятся четверо писателей: Пушкин, Крылов, Жуковский и Гнедич. Как известно, эта конфронтация в картине Чернецова была сразу отмечена современниками, и группа писателей была выделена художником в отдельную картину, в копиях широко разошедшуюся в радикальных кругах»²²³. Подобную трактовку давала и киновед Н. Я. Венжер: «В фильме мы видим и самого поэта [А. С. Пушкина. — М. Х.], таким, каким изобразил его на коллективном портрете вместе с Жуковским, Гнедичем и Крыловым их современник, художник Чернецов. Перед взором поэта проходит вереница ослов, прелестных дам, чиновных

²²¹ Хржановский А. Ю. На пути к Пушкину // Тайны пушкинского слова / сост. А. Р. Романенко; под ред. О. В. Алдошиной. М., 1999. С. 216.

²²² Позже по мотивам рисунков поэта Хржановский создал вышеупомянутую трилогию с музыкой Шнитке (см. четвертую главу диссертации).

²²³ Бородин. В борьбе за маленькие мысли. С. 290.

превосходительств и “мошек” — тех, кто жил тогда и “не заметил Слова”²²⁴, не понял, что годы царствования Александра I и Николая I будут названы пушкинским временем»²²⁵.

Хотя режиссер не упоминал данный факт, можно обнаружить также цитирование картины западноевропейского художника — «Вступление животных в Ноев ковчег» (1613) Яна Брейгеля Старшего, часть которой показывается за спиной осла, напоминая цитату классической живописи в фильме «Стеклянная гармоника».

Помимо использования уже известных произведений, в отдельных сценах художники-аниматоры создали оригинальную графику²²⁶. Так, в басне «Любопытный» изображены жуткого вида посетитель музея и разные экспонаты в темноте (см. ил. 18). В эпизоде «Кукушка и петух» живописной цитаты тоже нет, все рисунки созданы специально для фильма, яркой отличительной особенностью которых является использование одного основного цвета для каждого фрагмента: либо красного, либо зеленого, либо какого-то другого тона (см. ил. 19 и 20)²²⁷. Таким образом, в фильме каждая басня имеет на экране собственный изобразительный стиль.

²²⁴ Очевидно, автор имел в виду игру слов: «слона» и «слова».

²²⁵ *Венжер*. Кажется, это было совсем недавно. С. 7.

²²⁶ В титрах указано пять фамилий художников-аниматоров — А. Абаренов, А. Горленко, Ю. Батанин, В. Угаров и Т. Фадеева.

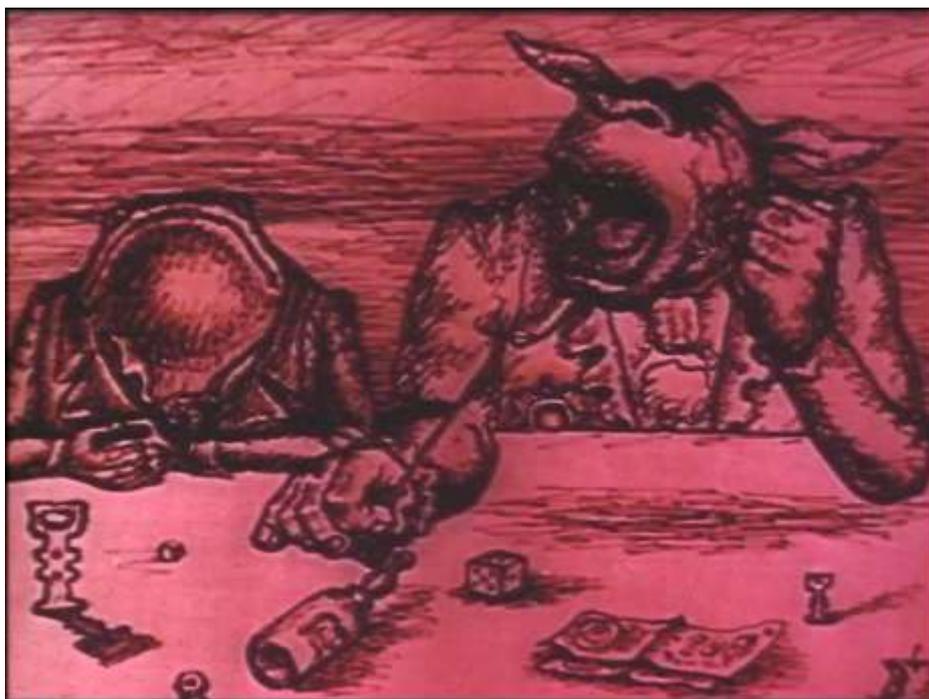
²²⁷ Видимо, на такую идею монохромного изображения режиссера натолкнули произведения Франсиско Гойи (информация из устного интервью автора диссертации с А. Ю. Хржановским от 28 января 2023 года).



Ил. 18. «В мире басен». Кадр эпизода «Любопытный» (00:00:38)



Ил. 19. «В мире басен». Кадр эпизода «Кукушка и петух» (00:06:02)



Ил. 20. «В мире басен». Кадр эпизода «Кукушка и петух» (00:07:32)

3.2. Особенности музыки к фильму «В мире басен»: противостояние стилей и эпох

Автограф Шнитке с музыкой к этому фильму хранится в нотной библиотеке Российского государственного симфонического оркестра кинематографии под № 4345. Он представляет собой рукописную партитуру сочинения. Выполнен на партитурной бумаге размера 390 × 255 мм; объем — 16 листов. Основная запись сделана чернилами, добавления — чернилами и карандашом. Рукопись является по большей части чистовым автографом с небольшими исправлениями. На титульном листе значится: «А. Шнитке. Музыка к мультфильму “В мире басен”. Союзмультфильм 1973». Имеется штамп: «НОТНАЯ БИБЛИОТЕКА Государственного симфонического оркестра кинематографии СССР № 4345». Видимо, рукопись была подготовлена к сдаче фильма в 1973 году. В автографе помещаются 15 пьес для этой киноленты: «Кунсткамера I», «Кунсткамера II», «Выход петуха», «Тапер», «Концовка», «Обморок кукушки», «Кукушка», «Разгул», «Кукушка и петух», «Петух», «Улица», «Писатели», «Соловей», «Уход соловья» и «Эпилог».

Переходя к анализу музыкального содержания, отметим прежде всего отличие звукового формата этой анимации от прежних совместных работ Хржановского и Шнитке. Предыдущие три кинокартины — «Стеклянная гармоника», «Шкаф» и «Бабочка» — сопровождаются лишь записью музыки и шумовых эффектов. Но в этот раз авторы решили включить в киноленту и речи действующих лиц: в сценах «Любопытный», «Осел и соловей» текст Крылова читают знаменитые актеры Э. П. Гарин²²⁸ и А. Н. Грибов; для эпизода «Кукушка и петух» написана музыка, где роль кукушки отдана тенору, а петуха — баритону, и таким образом два персонажа поют слова басни. Данное сочинение режиссер назвал оперой-буффа, в начале сцены на экране показана ее афиша²²⁹.

В автографе Шнитке порядок пьес не соответствует структуре фильма. Таблица, приведенная ниже, показывает, когда какая пьеса исполняется и какая басня изображается в этот момент на экране.

время	пьеса	басня
00:00:01	Кукушка и петух	
00:00:29	Кунсткамера I	Любопытный
00:01:45	Улица	
00:02:22	Писатели	
00:03:00	Тапер	Осел и соловей
00:03:27	Соловей	
00:04:59	Выход петуха ²³⁰	
00:05:32	Уход соловья	
00:05:56	Кукушка и петух	Кукушка и петух

²²⁸ Э. П. Гарин был актером Государственного театра имени Вс. Э. Мейерхольда. Между Гариным, его женой Х. А. Локшиной и родителями А. Ю. Хржановского началась крепкая дружба еще до его рождения (Линия жизни. Андрей Хржановский. [Эфир от 8 апреля 2006] // Смотрим: [официальный сайт]. 30 ноября 2014. URL: <https://smotrim.ru/video/1147789> (дата обращения: 01.05.2025). Время ссылки — 00:07:41–00:08:53).

²²⁹ В афише значится на старый манер «опера-буфь». Хржановский тоже называл экранизацию этой басни «оперой-буфф» (в старинной формулировке).

²³⁰ Относительно включения этой пьесы в указанный раздел фильма см. далее.

00:06:49	Петух	
00:07:37	Кукушка	
00:07:45	Разгул	
00:08:20	Кунсткамера II	Любопытный
00:08:54	Эпилог	
00:10:02	Концовка	

Таблица 2. Структура фильма «В мире басен»²³¹

Как видно в приведенной таблице, пьеса «Кукушка и петух» звучит в самом начале фильма (когда дается его заглавие и имена авторов, а также создателей ленты)²³², хотя экранизация самой басни следует позже. С точки зрения музыкальной структуры часть «Кунсткамера I» соответствует эпизоду «Кунсткамера II», «Улица» корреспондирует «Эпилогу», а «Писатели» — «Концовке».

Оркестровый состав разнообразен, но практически во всех пьесах используются не только духовые, струнные и ударные инструменты, но и вокальные партии. В некоторых эпизодах, как и в фильме «Стеклянная гармоника», участвуют электрогитара, челеста и ионика. Более того, в этот раз употребляется и клавишин. Исполняется сочинение ансамблем солистов «Мадригал», как указывается в титрах.

Музыкальная партитура Шнитке самым тесным образом связана с идеями Хржановского. Подобно тому, как режиссер создавал разнообразный в стилевом отношении изобразительный ряд, композитор сочинял музыку в разных контрастных стилях.

²³¹ В приведенной таблице экранизация каждой басни имеет свой цвет. Во второй колонке таблицы пьесы даны так, как они названы в партитуре Шнитке (см. выше). Что касается одноктной пьесы «Обморок кукушки», в фильме не удалось найти ее звучания.

²³² В нижней части партитуры пьесы «Кукушка и петух» указывается: «“Титры” — игрались по этому номеру до знака ↓ (с пропуском первых 2-х тактов, пропуском партий трубы, тромбона, саксофона, певцов и замещением партии петуха — флейтой)».

Пьесы «Кунсткамера I» и «Кунсткамера II» отличаются использованием современных композиторских приемов: элементов серийной техники²³³, алеаторики и коллажа²³⁴. В таких номерах, как «Улица», «Писатели», «Эпилог» и «Концовка», обращает на себя внимание звучание музыки, перекликающейся с произведениями пушкинской эпохи. Пьесы «Улица» и «Эпилог» исполняются, когда на экране воспроизводятся кони и толпы людей с картины Чернецова. В обоих случаях в первом разделе звучит вальс *e-moll*: в «Улице» — в партиях голосов, скрипки, трубы, тромбона, ионики, колоколов и малого барабана (пример 26), а в «Эпилоге» — в партиях флейты, челесты, клавесина, фортепиано, колоколов, маримбы и там-тама. В вальсе можно отметить черты, сходные с типичными формулами, характерными для этого жанра (метр, ритм, регистр, мелодические обороты и фактура аккомпанемента, хотя и с модификациями). В дальнейшем развитии материала можно выявить даже тематические связи с Вальсом-фантазией М. И. Глинки: в пьесе «Улица» хроматическая линия в партии скрипки постепенно переходит к фигурам, почти буквально повторяющим те, что присутствует в Вальсе Глинки (см. примеры 27 и 28).

В темпе вальса

1

rallent. a tempo

f < mp sub.

Пример 26. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «В мире басен». «Улица». Т. 1–8.
Ионика

²³³ В партии контрабаса используется серия из 12 тонов (G Fis Cis C H D F E Dis Ais A As). Но поскольку эта серия дальше не развивается и не преобразовывается, невозможно отнести эту музыку к серийной в строгом смысле слова.

²³⁴ Помимо тех цитат, о которых пойдет речь далее, интересно, что, по воспоминанию режиссера, для изображения жужжания мухи в эпизоде «Любопытный» был использован скэт афро-американской джазовой певицы Эллы Фицджеральд, который включался в фонограмму вместе с музыкой Шнитке (информация из устного интервью автора диссертации с А. Ю. Хржановским от 27 января 2023 года).



Пример 27. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «В мире басен». «Улица». Т. 10–15.

Скрипка соло



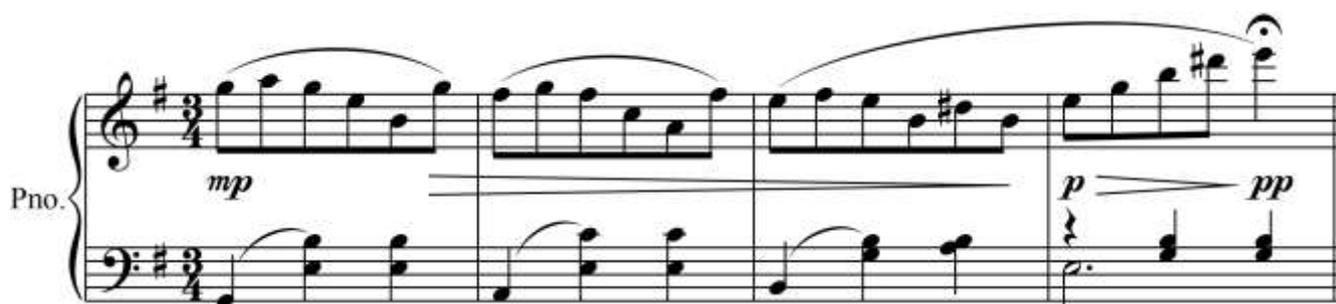
Пример 28. М. И. Глинка. Вальс-фантазия. Т. 223–228. Верхний голос

В звучание вальса в эпизоде «Улица» вплетаются вокальные партии, изображающие язвительный смех. А в пьесе «Эпилог» как бы издалека слышны досужие разговоры, сплетни светской знати, которые, как известно, немало способствовали травле поэта, приведшей его в конечном итоге к трагическому концу (напомним, что одной из главных фигур в фильме Хржановского являлся А. С. Пушкин). В вальс внезапно включаются ритм и интонации марша: характерно, что Шнитке вписал этот марш в трехдольную структуру данного номера, причем двухдольность создается главным образом благодаря акцентам в партиях флейты-пикколо, электрогитары и клавесина. Звучание марша, исполняемого в сцене «Улица» большим составом оркестра, постепенно заглушает вальс. Думается, отнюдь не случайно, что на экране в этот момент появляется вереница коней, изображенных в характерном ракурсе: крупы, хвосты, сёдла, спины всадников (см. ил. 12). Всё вместе создает довольно гротесковый и воинственный образ. Но в «Эпилоге» марш играет лишь скрипка пиццикато, он практически не слышен. С появлением группового портрета писателей и соловьиного пения итог фильма дарует надежду на способность искусства оказываться выше многих обстоятельств реальной жизни, включая обывательскую косность, пошлость, грубость тупой подавляющей силы.

Хржановский так говорил о музыкальных цитатах: «В фильме “В мире басен” мы решили продолжить найденные нами в “Стеклянной гармонике” принципы коллажа и полистилистики. Так, помимо цитат в изображении, в музыкальную ткань

фильма Шнитке включил и Грибоедовский вальс, и фрагмент из “Полонеза” Огинского — он звучал в опере-буфф “Кукушка и Петух”...»²³⁵.

Пьесы «Писатели» и «Концовка» действительно основаны на вальсе e-moll Александра Сергеевича Грибоедова; причем на протяжении фильма его использование варьируется²³⁶. Во время исполнения номера «Писатели» в фильме звучат 16 тактов вальса так, как они даны в оригинале с изменением мелодической линии в тактах 15–16 (см. пример 29). Однако пьеса «Концовка» соответствует только последним четырем его тактам (см. пример 30), притом музыкальный материал меняется уже более существенно: отсутствуют гармонические комплексы на слабых долях первых трех тактов; аккомпанемент как бы постепенно «уходит», исчезает, а в последнем такте звучит лишь мелодия, взмывающая ввысь и переходящая в реальный соловьиный голос.



Пример 29. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «В мире басен». «Писатели» (переработанная цитата из вальса А. С. Грибоедова). Т. 13–16

²³⁵ Хржановский. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 360.

²³⁶ Характерно, что и в графическом плане кинокартины есть изменения в данных сценах. Дело в том, что групповой портрет писателей художниками фильма был несколько изменен. В оригинале Крылов изображен в профиль, подобно тому, как он появляется в первом эпизоде (см. ил. 14). Однако, во втором и третьем показах группового портрета (см. ил. 15 и 16) он переработан таким образом, что писатель поворачивается лицом к зрителям, как бы желая общаться с ними. В третьем случае из данного портрета на экране остаются лишь Крылов и Пушкин, причем их реакция на только что прозвучавшие слова выражает явное недоумение. В конце еще раз появляется портрет четырех писателей в том варианте, как он был при втором появлении в фильме.

Пример 30. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «В мире басен». «Концовка» (переработанная цитата из вальса А. С. Грибоедова)

К сцене «Осел и соловей» Шнитке подготовил четыре номера: «Тапер», «Соловей», «Выход петуха» и «Уход соловья». Пьеса «Соловей» написана в стиле западноевропейского барокко и классицизма (пример 31).

Пример 31. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «В мире басен». «Соловей». Т. 1–17.
Флейта и гlockеншпиль

Как отмечалось в первой главе (см. раздел диссертации 1.1.1.2), она открывается ре-минорной мелодией, являющейся переработанной цитатой темы солирующей флейты из оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика» (балетная вставка в редакции 1774 года). Однако дальнейшее развитие темы соловья вызывает ассоциации с музыкой более раннего времени и, прежде всего, И. С. Баха²³⁷. Начиная с 10-го такта (см. пример 31), используются мелодико-ритмические фигуры, характерные для баховского музыкального языка. Подобная линия секвенций, поступенное движение по триолям — как восходящее, так и нисходящее, с повторением последней ступени каждой группы, — часто встречаются в различных произведениях И. С. Баха, как в кантатах, так и в камерно-ансамблевых сонатах, клавирных и органных сочинениях²³⁸. Один из ярких примеров — *Adagio ma non tanto* из Сонаты для скрипки и облигатного чембало BWV 1016. Через всю часть — и в партии скрипки, и в партии чембало — проходит данный триольный мотив (пример 32):

²³⁷ Анализ триольного мотива, использованного в данной киномузыке, см. также в статьях автора настоящей диссертации: *Ханья*. Музыка А. Г. Шнитке для фильма А. Ю. Хржановского «В мире басен». С. 21–23; *Ханья*. А. Шнитке — А. Хржановский. С. 53–54; *Ханья*. «Бах <...> стоит для меня в центре всего». С. 35–36.

²³⁸ В произведениях современников Баха можно найти подобные же обороты: к примеру, в сонатах Д. Скарлатти (см. две Сонаты для клавира, F-dur K 78 и G-dur K 283), однако они используются скорее в отдельных случаях и не являются такой же неотъемлемой чертой музыкального языка, как у Баха.

*Пример 32. И. С. Бах. Соната для скрипки и облигатного чембало BWV 1016. Ч. 3.
Т. 25–28*

Можно привести также примеры из клавирных, органных и вокальных сочинений, таких как Сарабанда Французской сюиты BWV 816 (пример 33), Прелюдия и fuga C-dur BWV 547 (пример 34) и ария тенора из кантаты «Ich bin ein guter Hirt» BWV 85/5 (пример 35) и т. д.²³⁹:

Пример 33. И. С. Бах. Французская сюита BWV 816 (версия В). Сарабанда. Т. 38–40. Верхний голос

²³⁹ Другими примерами такого же триольного хода служат следующие произведения: для клавира — Жига Сюиты BWV 818, Сарабанда Партиты BWV 827, Tempo di Gavotta из Партиты BWV 830, Прелюдия G-dur BWV 860 из первого тома «Хорошо темперированного клавира», Прелюдия и fuga a-moll BWV 894; для органа — Пассакалия c-moll BWV 582; из вокальных сочинений — хор из кантаты «Sie werden aus Saba alle kommen» BWV 65/1; ария альты из кантаты «Gelobet sei der Herr» BWV 129/4; ария тенора из кантаты «Lobe den Herrn, meine Seele» BWV 143/4; ария сопрано из кантаты «Mer hahn en neue Oberkeet» BWV 212/14 и т. д.



*Пример 34. И. С. Бах. Прелюдия и fuga для органа BWV 547. Прелюдия. Т. 11–14.
Верхние голоса*



*Пример 35. И. С. Бах. Ария тенора из кантаты «Ich bin ein guter Hirt» BWV 85/5.
Т. 29–31. Скрипки I, II и альт*

Поскольку Шнитке не просто заимствовал этот оборот, но как бы «впитал» его в себя и каждый раз в деталях перерабатывал при написании своей музыки, его использование уже стало органичным для композитора приемом, когда он сочинял в стиле Баха²⁴⁰. Помимо этого, обращает на себя внимание оstinатный бас, выписанный четвертями (см. пример 31), прием, тоже почерпнутый в творчестве немецкого мастера, и характерное для него изменение третьего звена секвенции.

Как выявлено при изучении автографов И. С. Баха, исправления в его рукописях нередко возникали именно в третьем звене секвенции, когда поначалу композитор записывал его аналогично двум первым, но тут же менял детали мелодики,

²⁴⁰ К примеру, Шнитке использовал подобный оборот в другой стилизации музыки Баха — в пьесе № 17 к фильму режиссера Э. Г. Климова «Похождения зубного врача» (1965). Факсимильное воспроизведение фрагмента нотного автографа композитора см.: *Мирошкина. Киномузыка Альфреда Шнитке. 2016. С. 213; Мирошкина. Киномузыка Альфреда Шнитке. 2020. С. 204.*

избегая буквального повтора звеньев секвенции и инерции восприятия²⁴¹ (см. ил. 21–22).



Ил. 21. И. С. Бах. Кантата «Herr, gehe nicht ins Gericht» BWV 105/3. Т. 75–77. Гобой. Факсимиле автографа. Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 99²⁴²



Ил. 22. И. С. Бах. Кантата «Thue Rechnung! Donner Wort» BWV 168/5. Т. 1–3. Континуо. Факсимиле автографа. Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 152²⁴³

Характерно, что в автографе пьесы «Соловей» можно заметить тоже исправление в третьем звене секвенции²⁴⁴. Вероятнее всего, Шнитке вряд ли знал об этой

²⁴¹ См.: Marshall R. L. The Compositional Process of J. S. Bach: a Study of the Autograph Scores of his Vocal Works. Princeton, 1972. Vol. 1. P. 159–160; Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества. СПб., 1999. С. 123, 145 и т. д.

²⁴² См.: Bach digital. URL: https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00001570/db_bachp0099_page012.jpg (дата обращения: 01.05.2025).

²⁴³ См.: Bach digital. URL: https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00002605/db_bachp0152_page005v.jpg (дата обращения: 01.05.2025).

²⁴⁴ См.: Ханья. Музыка А. Г. Шнитке для фильма А. Ю. Хржановского «В мире басен». С. 23; Ханья. А. Шнитке — А. Хржановский. С. 54; Ханья. «Бах <...> стоит для меня в центре всего». С. 37–38.

особенности баховского творческого процесса²⁴⁵. Тем более удивительно такое совпадение исправлений в автографах двух композиторов, чье творчество разделено было как минимум двумя с половиной столетиями. Но, думается, подобные совпадения — не случайность, они из разряда тех явлений, которые возникают из стремления проникнуть по возможности в строй мыслей другого автора или, как сам Шнитке выразился в связи с одним из своих сочинений, «влезть в маску Баха»²⁴⁶.

Следует отметить также гармонический ход секвенции в 10–16 тактах (IV–VII, III–VI, II–V, см. пример 31). Такая же последовательность уже встречалась в теме, использующей мотив ВАСН к фильму «Стеклянная гармоника», хотя в другом расположении аккордов (см. пример 5 в разделе диссертации 2.3). В данном случае для пьесы «Соловей» Шнитке применил секвенцию, получившую широкое распространение в музыке эпохи барокко и творчестве Баха и названную позднее «золотой секвенцией»²⁴⁷: мелодическое движение в партии флейты образует диатоническую секундовую нисходящую последовательность из трех звеньев по два такта с кварто-квинтовыми отношениями баса на первых долях тактов (соль–до, фа–си–бемоль, ми–ля). Обращает на себя внимание мажорное завершение этого раздела, написанного в минорной тональности. Хотя это и является частым приемом композиторов барокко и не только, Бах использовал его наиболее последовательно²⁴⁸. Учитывая все эти особенности, именно данный фрагмент можно считать ярким примером квазицитаты музыки И. С. Баха. Таким образом, как и в главной

²⁴⁵ Нет никаких свидетельств, что Шнитке специально изучал автографы И. С. Баха, и с исследованием Р. Л. Маршалла (см. сн. 241), где приведены подобные примеры, судя по всему, он был не знаком.

²⁴⁶ Шнитке сообщал: «В “Сюите в старинном стиле” — да, я, положим, влезаю в маску Баха, то же в произведении на музыку Моцарта» (цит. по: *Шульгин*. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 96). Он составил Сюиту в 1971 году из своих композиций к двум фильмам Э. Г. Климова «Похождения зубного врача» (1965) и «Спорт, спорт, спорт» (1970).

²⁴⁷ См.: *Берков В. О.* Формообразующие средства гармонии. Аккорд. Лейтгармония. Секвенция. 2-е изд., пер. и доп. М., 1971. С. 116–117.

²⁴⁸ Характерно, что когда он перерабатывал произведения других композиторов (как, например, Концерт d-moll А. Марчелло для гобоя с оркестром), Бах менял минорные завершения каждой части на мажорные (в настоящее время эта обработка имеет номер BWV 972).

теме к «Стеклянной гармонике», а данном разделе пьесы «Соловей» мы видим комбинацию переработанной цитаты (из «Орфея и Эвридики» Глюка) и квазицитаты в духе музыки Баха.

После завершения первой части, с 18-го такта начинается раздел *Più mosso*, который вносит контраст в отношении тональности, тематизма, темпа и ритма (пример 36)²⁴⁹. После пения соловья с солирующей флейтой в d-moll появление тональности G-dur (с пониженной VII ступенью и благодаря этому архаичным миксолидийским колоритом), четкого и упругого танцевального ритма, более прямолинейного мелодического рисунка и другого состава исполнителей (с участием хора и трех темпл-блоков) создает иной музыкальный образ.

²⁴⁹ В приведенной партитуре отсутствуют партии трубы, вибрана и клавесина.

Характерно, что на экране в данный момент появляется всадник с копьём на коне (см. ил. 23), образ которого был взят с известного автопортрета Пушкина²⁵⁰. Скорее всего, музыка раздела *Più mosso* навеяна этим рисунком, хотя и в своеобразном преломлении. В 29-м такте пьесы «Соловей» возвращается материал начального раздела, так создается трехчастная форма с репризой, в которой вокализ сопрано и альты построен на теме первого раздела и звучит одновременно с материалом средней части, гармонично сливаясь в основной тональности с разрешением в завершающий мажорный аккорд (см. пример 37)²⁵¹.



Ил. 23. «В мире басен». Кадр сцены «Осел и соловей» (00:04:02)

²⁵⁰ Используется материал, хранящийся в Рукописном отделе Пушкинского Дома (Ф. 244. Оп. 1. № 1723, л. 74 об.). Тот же автопортрет появляется в одном из эпизодов фильма «Осень» — последней киноленты из трилогии Хржановского по рисункам поэта с музыкой Шнитке (см. об этом раздел диссертации 4.2.4.3).

²⁵¹ Партия вибратона сокращена в примере.

Più mosso

1 Fl. *mp*

Cemb.

Coro (SATB) *pp*

tr.

rit.

ppp

Пример 37. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «В мире басен». «Соловей». Т. 37–44

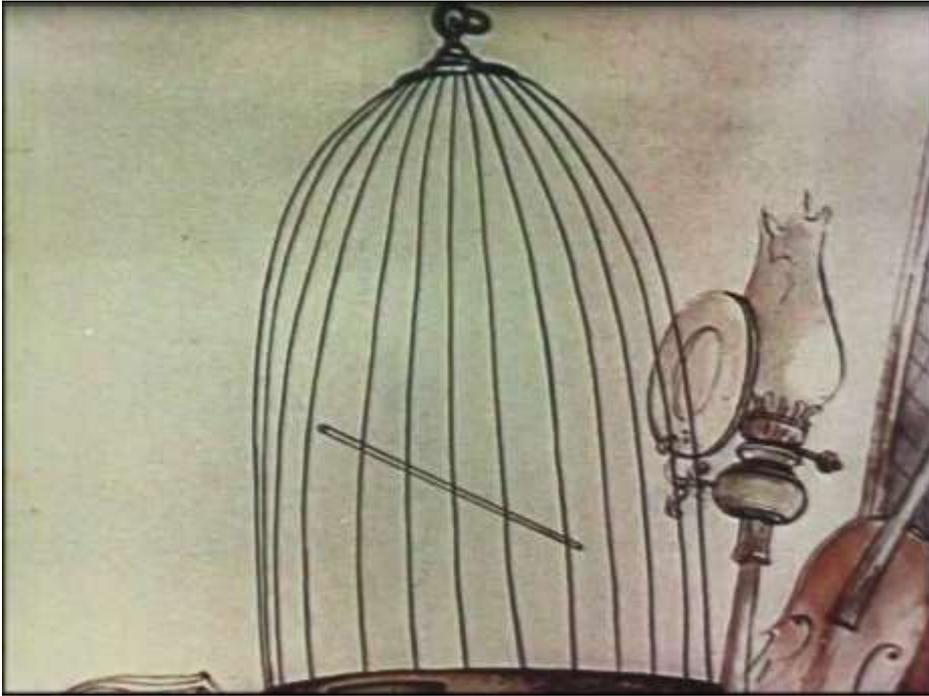
Эта песнь соловья, вместе с графикой рисунков Пушкина, создает «образ высокого, свободного творчества», противостоящего в контексте фильма обывательской косности, пошлости, невежеству и самонадеянности.

Пьеса «Уход соловья» написана для последних секунд этой сцены (см. пример 38). Мелодия ее совпадает со вторым предложением в номере «Соловей» (10–16 такты в примере 31), притом она сопровождается лишь клавесином: в первых четырех тактах в этой партии присутствуют гармонические комплексы на третьей и первой долях (через такт), в тактах пятом и шестом используются лишь отдельные звуки в том же ритме, в заключительных тактах аккомпанемент как будто исстает и затем полностью отсутствует. Думается, здесь опять появляется мотив

«ухода», который был отмечен ранее в пьесе «Концовка». С этим же образом, вероятно, связано изображение опустевшей клетки и коробки с пистолетами на экране (ил. 24, 25). Характерно, что данный эпизод в музыкальном отношении даже не заканчивается, а как бы растворяется: в последних тактах пения соловья не только аккомпанемент уходит, но даже мелодическая линия не завершается тоникой, а повисает как символ многоточия. Вероятно, таков ответ на только что прозвучавшее наставление осла: «А жаль, что незнаком ты с нашим петухом! Еще б ты боле наострился, когда бы у него немножко поучился»²⁵².

Пример 38. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «В мире басен». «Уход соловья»

²⁵² В очень выразительном озвучивании этой речи Эрастом Гариным к концу фразы, особенно в слове «поучился», появляются стальные, начальственные нотки и резкое понижение голоса с интонациями явного приказа.



Ил. 24. «В мире басен». Кадр сцены «Осел и соловей» (00:05:33)



Ил. 25. «В мире басен». Кадр сцены «Осел и соловей» (00:05:43)

«Уход соловья» внезапно прерывается вокальными восклицаниями и шумом оркестра, играющего как во время настройки, создавая атмосферу оперного театра перед началом спектакля. Тем самым открывается сцена «Кукушка и петух». На экране дается изображение внутреннего пространства оперного театра, затем —

афиша представления. Этим началом данный эпизод принципиально отличается от всех предыдущих. Напомним, что режиссер называл сочинение Шнитке к этой басне оперой-буффа и высоко ценил его: «Я считаю эту музыку маленьким (по размеру — она длится не более трех минут, — но не по значению) шедевром Шнитке: не знаю, кто кроме него мог бы дать на таком ограниченном временном пространстве столь яркий сатирический образ компании льстецов и подхалимов, изливающих (по бумажке читающих) свои славословия друг другу...»²⁵³. Для сцены басни Шнитке подготовил четыре пьесы: «Кукушка и петух», «Петух», «Кукушка» и «Разгул».

Можно отметить музыкальные особенности, общие для четырех номеров: тема кукушки в теноре назойливо повторяет малую терцию (пример 39); а мелодия петуха в баритоне включает в себя восклицание в пределах уменьшенной октавы с использованием уменьшенного трезвучия, за чем следует спускающееся движение по полутонам, со сдвигом на малые секунды вверх, имитирующее фальшивое пение (12–17 такты в примере 40). Если в партии кукушки постоянно используется монотонное повторение терций, то в партии петуха композитор часто дает скачки на широкие интервалы (от квинт до больших септим и нон) с диссонирующим верхним звуком (19–20 такты в примере 40). Подобными приемами комически изображается непопадание певца на высокие ноты и срыв голоса на писк, что напоминает известное выражение «давать петуха» или «пускать петуха».

Пример 39. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «В мире басен». «Кукушка и петух». Т. 1–10. Тенор

²⁵³ Хржановский. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 360–361.

f А ты, ку - ку - шеч - ка, мой свет, так тя - нешь плав - но и про - - -
тяж - но: Во всем ле - су у нас та - кой пе - ви - цы нет!

Пример 40. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «В мире басен». «Кукушка и петух». Т. 12–23. Баритон

Звучание вокальных партий сопровождается инструментальным аккомпанементом, в котором в партиях клавесина и фортепиано используется сочетание малых секунд, септим, уменьшенных и увеличенных октав, кластеров, альтерированных септаккордов. Все эти сатирические приемы, нагромождение резких диссонирующих созвучий (неслучайно кульминация этой сцены названа в автографе Шнитке «Разгул»!) производят такой эффект, что музыка действительно становится сатирической оперой-буффа²⁵⁴.

Вспомним, что в этой сцене цитируется полонез Михаила Клеофаса Огинского, хотя, в отличие от вальса Грибоедова, в данном случае цитата является очень краткой. В пьесе «Петух» удалось установить, что фраза баса перекликается с фрагментом из самого известного полонеза Огинского «Прощание с родиной» (см. пример 41):

f

Пример 41. А. Г. Шнитке. Музыка к фильму «В мире басен». «Петух». Т. 32. Бас соло

²⁵⁴ В рукописи Шнитке в пьесе «Кукушка и петух» (партия скрипки) есть даже выразительная ремарка дирижера «по-хамски».

Однако принципиально различие смысла приемов цитирования полонеза Огинского и вальса Грибоедова. Режиссер сообщал: «Помню, как Альфред одобрил мою идею вплести в музыкальную ткань фильма грибоедовский вальс, как он мастерски использовал мое предложение процитировать короткий фрагмент — обрывок фразы из “Полонеза” Огинского в мини-опере “Кукушка и Петух”, — когда надо было подчеркнуть пошлость этой среды ссылкой на штамп, на что-то расхожее»²⁵⁵.

Подобный иронический контекст воплощается одновременно и в изобразительном плане. Фрагмент из полонеза поет осел, персонаж, отсутствующий в басне «Кукушка и петух» Крылова (ил. 20). Идею этой сцены можно понять, увидев графическую партитуру режиссера (ил. 26). В данном месте пишется указание для композитора: «Может быть, осел вторит хору, выступая в нем как солист». Реплика «Что твой соловей!» написана была на предварительных стадиях работы, но в фильм она не вошла, поэтому осел поет фрагмент полонеза без слов, как бы в формате вокализа. Цитата и впрямь звучит вопиюще пошло, как «ссылка на штамп, на что-то расхожее».



Ил. 26. Фрагмент графической партитуры к кадрам басни «Кукушка и петух»

²⁵⁵ Хржановский. Продолжение жизни. 1999. С. 80.

С точки зрения воздействия замысла Хржановского на музыку Шнитке необходимо отметить еще один существенный момент — прием изображения осла музыкальными средствами. Две пьесы, «Тапер» и «Выход петуха», звучат в сцене «Осел и соловей» (см. вышеприведенную таблицу), но в них содержатся музыкальные черты кукушки и петуха, т. е. повторение малой терции и скачки на широкие диссонирующие интервалы. Во время этих номеров на экране нет ни кукушки, ни петуха, а говорит осел. В графической партитуре Хржановского можно обнаружить указание к данному моменту — фрагмент из первой строки (ил. 27). Здесь пишутся слова осла, но на первом плане изображается петух. Вероятно, этим указанием режиссер просил композитора представить этот образ музыкальными средствами. Опираясь на данный замысел, Шнитке ввел в сцену те же композиторские приемы, что и в следующей басне. В результате осел не имеет собственного музыкального материала: он лишь повторяет музыкальную речь кукушки и петуха или бормочет фрагмент из полонеза Огинского. Так музыка Шнитке иронически изображает осла, а в более широком смысле — того, кто олицетворяет ослиное тупоумие, не имеет собственной позиции и только повторяет мнение других.



Ил. 27. Раздел графической партитуры к эпизоду сцены «Осел и соловей»

Таким образом, мы слышим на протяжении всего десяти минут столкновение многих стилей — барокко и классицизма, музыки пушкинской эпохи, современных композиторских находок, алеаторики, коллажа, пародийно-сатирических приемов. Противостояние стилей, как известно, является самой существенной особенностью полистилистики Шнитке того периода. Вспомним, что, упоминая свою Сонату № 2 для скрипки и фортепиано, созданную в 1968 году, он определил полистилистику

как «намеренное противопоставление стилевых различий»²⁵⁶. В другом случае он сообщал: «И в 1968 году я решил, что можно сопоставлять стили в шокирующем контрасте, — в первый раз я это сделал во Второй скрипичной сонате. И почувствовал какое-то освобождение»²⁵⁷. В Симфонии № 1 (1969–1972), которая тоже считается одним из главных произведений полистилистики Шнитке, «эти стилевые сопоставления, быть может, в максимальной степени проведены»²⁵⁸. Из слов композитора следует, что для сочинений тех лет важным являлось сопоставление разных стилей в резком контрасте, именно это и проступает столь ярко при изучении его музыки к фильму «В мире басен».

Что же касается смыслового аспекта, в анализируемой киноленте можно увидеть тему напряженных взаимоотношений творческой личности и обывательского окружения, руководителей, чиновников, часто не имевших ни должного образования, ни понимания произведений искусства. И хотя широко принята трактовка фильма как противостояние Пушкина и его среды, смысл, заложенный в сочинении, оказывается шире и затрагивает некую «вечную» проблему, актуальную как для эпохи И. С. Баха, так и для современной постановщикам действительности. Музыкальными средствами Шнитке эту идею еще усиливает, противопоставляя высокий мир подлинного искусства (стиль барокко и классицизма, музыка пушкинской эпохи) тупости, невежеству, самонадеянности обывателей и чиновников, занимавших руководящие позиции в обществе (примитивные, крикливые мелодические и ритмические формулы в партиях кукушки, петуха, осла и остальных персонажей, пародийно-сатирические приемы). Полистилистика в данном случае как нельзя лучше подходит для воплощения этой идеи. Мы видим противостояние между гармонией и дисгармонией, как музыкально, так и семантически. В целом единство

²⁵⁶ См. сн. 39 в первой главе диссертации.

²⁵⁷ Цит. по: Беседы с Альфредом Шнитке. С. 47.

²⁵⁸ Цит. по: там же.

изобразительного ряда и музыки создает очень смелую и резкую сатиру на ситуацию, в которой находилась творческая интеллигенция того периода с ее противостоянием цензуре, решениям худсоветов и прочим запретам²⁵⁹.

Наряду со Второй скрипичной сонатой и Первой симфонией, данная киномузыка рельефно представляет искания полистилистического периода творчества Шнитке. Подчеркнем, что в случае этого фильма подобные особенности его музыкального языка сложились во многом под воздействием намерений режиссера. Опираясь на драматургический замысел Хржановского, композитор сопоставлял разные стили в шокирующем контрасте. Более того, Шнитке добавил еще один смысловой, отсутствовавший изначально, пласт, обратившись за материалом к произведениям И. С. Баха и других композиторов того времени. В центре же драматургии, как и в «Стеклянной гармонике», в смысловом и композиционном отношении оказался художественный диалог с творчеством И. С. Баха.

²⁵⁹ Неслучайно, по воспоминанию режиссера, в процессе создания и завершения картины возникли большие сложности с цензурой (информация из устного интервью автора диссертации с А. Ю. Хржановским от 28 января 2023 года). Как упоминалось выше, Главная сценарно-редакционная коллегия сначала не принимала эту работу, указывая на проблемы, связанные с «серьезной творческой неудачей режиссера»: по высказыванию членов коллегии, фильм был создан «без ощущения точного зрительского адресата», хотя он был утвержден Председателем Госкино СССР как произведение для детей; кроме того, в нем делается попытка расшифровать басню «Осел и соловей» путем сопоставления с рисунками Пушкина, что «свидетельствует как о непонимании существа творчества русского баснописца, так и великого русского поэта» (РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 153. Л. 52; Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 2416. Л. 14). В результате режиссер внес следующие поправки: в титры введены были поясняющие надписи использованных материалов, изъят рисунок Пушкина с виселицей и надписью «И я бы мог», произведен перемонтаж внутри эпизодов и доработана фонограмма, в частности, к пению соловья (РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 153. Л. 53–54). Кроме того, редакционная коллегия обвинила режиссера в том, что фильм был «осуществлен в вычурной, затемняющей смысл изобразительной манере, никак не соотносящейся с общим характером и духом литературного первоисточника» (РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 153. Л. 52; Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 2416. Л. 14).

Глава 4.

Трилогия по рисункам А. С. Пушкина (1974–1982): диалог с прошлым как принцип драматургии

4.1. История создания

Трилогия по мотивам рисунков А. С. Пушкина, ставшая масштабной работой, продолжительностью около 100 минут, была задумана режиссером сначала как один фильм под заглавием «Я лиру посвятил народу своему». О замысле произведения Хржановский рассказывал следующее: «Конечно, на создание этих фильмов — вначале предполагался один, затем он вырос в трилогию — меня вдохновила пушкинская графика. В фильме происходит параллельное смысловое развитие, полифоническая история взаимоотношений графики и семантического плана»²⁶⁰. Режиссер начал работу над фильмом, вероятно, в самом начале 1974 года и задумал его к 175-летию со дня рождения поэта²⁶¹. Литературный сценарий был обсужден на заседании худсовета киностудии «Союзмультфильм» 31 января того же года, а сразу после этого, 7 февраля он был послан Государственному музею А. С. Пушкина, по-видимому, для получения разрешения работы с рукописями²⁶². Второй вариант сценария был утвержден 21 февраля Главной сценарно-редакционной коллегией Госкино СССР²⁶³. После заключения договора с Хржановским 13 марта, 23 апреля студия разрешила ему и художнику-постановщику В. Б. Янкилевскому приступить к разработке режиссерского сценария и раскадровке²⁶⁴.

Однако, в дальнейшем ходе работы авторы столкнулись с проблемами цензуры. В данной связи киновед Г. Н. Бородин писал: «Одной из главных “забот”

²⁶⁰ Ципенюк О. Андрей Хржановский: «Есть один закон — следовать собственному представлению» // Полка. 3 февраля 2022. URL: <https://polka.academy/materials/839> (дата обращения: 01.05.2025).

²⁶¹ В титульных листах литературных сценариев отмечен юбилейный год Пушкина (см.: РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 354. Л. 1, 20).

²⁶² См.: РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 100. Л. 1–40; Ед. хр. 354. Л. 1–12, 18.

²⁶³ См.: РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 354. Л. 20–36.

²⁶⁴ См.: там же. Л. 40–43, 48.

цензуры был контроль за оптимистичностью снимаемых сюжетов. <...>. Те же претензии предъявлялись и к “пушкинской трилогии” А. Ю. Хржановского, наряду с настойчивыми указаниями очистить сценарии от мотива “Поэт и власть”. Образ Пушкина как трагической фигуры цензуру категорически не устраивал»²⁶⁵. Режиссерский сценарий (с рабочим названием фильма «Рисунки Пушкина») ²⁶⁶ был отвергнут сценарно-редакционной коллегией киностудии 13 июня 1974 года²⁶⁷. Причину этого объяснила главный редактор коллегии М. В. Качалова на заседании худсовета 21 июня, хотя в этот день была рассмотрена уже вторая версия сценария фильма с новым названием «Я к вам лечу воспоминаньем...»: «Первый вариант режиссерского сценария меня очень опечалил — будто бы он был написан по совсем другому литературному сценарию. В нем просто сместились стены — это Пушкин и цензура, Пушкин и цари. Полное отсутствие лирического подхода к стихам. Нам показалось это неоправданным и необоснованным»²⁶⁸. На заседании также были поставлены под сомнение некоторые моменты второй версии²⁶⁹, в том числе и акцент на неблагоприятном поведении губернатора М. С. Воронцова по отношению к Пушкину²⁷⁰. В соответствии с этим режиссер еще раз переработал свой текст, а 28 июня 1974 года третий вариант сценария был одобрен, и авторам было разрешено допустить его в производство²⁷¹.

Тем не менее, 23 августа студия отдала приказ приостановить создание фильма ввиду критических замечаний, представленных в отзыве на сценарий пушкинистом, членом-корреспондентом Академии наук СССР Д. Д. Благим²⁷². Он отметил, что Хржановский поставил в центр фильма «относительно периферийные

²⁶⁵ *Бородин*. В борьбе за маленькие мысли. С. 279.

²⁶⁶ РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 354. Л. 49–139.

²⁶⁷ Там же. Л. 140.

²⁶⁸ Цит. по: РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 356. Л. 110.

²⁶⁹ О втором варианте режиссерского сценария, см.: РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 356. Л. 1–106. Существует тот же вариант с рукописными исправлениями (см.: РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 355. Л. 1–92).

²⁷⁰ РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 356. Л. 108.

²⁷¹ РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 357. Л. 1–93, 95; Ед. хр. 358. Л. 1.

²⁷² РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 358. Л. 8–9.

замыслы», непропорционально выдвинув на первый план серию «адских» рисунков поэта и картины к стихотворению «Не дай мне бог сойти с ума...», и что режиссер использовал многие строки Пушкина крайне произвольно²⁷³. С учетом этих высказываний и на основании консультации доктора филологических наук У. А. Гуральника, 17 июня 1975 года Хржановский составил список поправок, внесенных в сценарий²⁷⁴. Были сокращены некоторые эпизоды, в том числе и «Кишинев», «Фауст»; изъята часть материала о Воронцове; добавлены рисунки и строки, говорящие о «лирической», «светлой», «юмористической», «оптимистической» сторонах творчества поэта; введены темы его верности идеалам дружбы, любви, гражданственности, а также мотивы природы и т. д. Подготовленный таким образом новый вариант все-таки не был принят сценарно-редакционной коллегией Госкино СССР 10 июля²⁷⁵. Разрешение было дано спустя более года, 9 сентября 1976 года, затем студия решила возобновить работу над фильмом с 19 января 1977 года²⁷⁶. Первая кинолента под заглавием «Я к вам лечу воспоминаньем» была завершена 26 декабря того же года²⁷⁷, принята Госкино и допущена к выпуску на экран 30 декабря²⁷⁸.

Последующие две картины — «И с вами снова я...» (1980) и «Осень» (1982) — были бы неосуществимы без помощи С. А. Герасимова²⁷⁹. Когда после завершения первого фильма вновь возник вопрос о продолжении работы, Хржановский обратился к Герасимову, много раз выручавшему его в конфликтах с начальством (см. раздел диссертации 2.1). По словам Хржановского, Герасимов отвечал ему, говоря следующее: «В Доме кино проходит Всесоюзный съезд учителей <...>, вот мы и покажем твой [фильм “Я к вам лечу воспоминаньем”. — М. Х.] на съезде»²⁸⁰. Затем

²⁷³ РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 358. Л. 5–6.

²⁷⁴ Там же. Л. 15–16.

²⁷⁵ Там же. Л. 22.

²⁷⁶ Там же. Л. 23.

²⁷⁷ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 3958. Л. 13.

²⁷⁸ Там же. Л. 15.

²⁷⁹ Второй фильм трилогии был разрешен к показу 25 августа 1980 года, а третий — 12 мая 1982 года (см.: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 5248. Л. 20; Ед. хр. 6239. Л. 24).

²⁸⁰ Цит. по: *Хржановский. Дорогие мои... хорошие...* С. 242.

оказалось, что «учителя с энтузиазмом встретили фильм» и «это было равнозначно разрешению на продолжение работы...»²⁸¹.

Следует также отметить поддержку режиссера знаменитым пушкинистом Н. Я. Эйдельманом²⁸². Хржановский вспоминал, что на премьерном показе фильма в Музее Пушкина Эйдельман выступил с докладом, в котором заявил, что данное произведение «тянет на докторскую диссертацию»²⁸³. В другой раз, в лекции, прочитанной на Высших курсах режиссеров и сценаристов, он рассказывал: «Мультпликационные фильмы Хржановского “Я к вам лечу воспоминаньем” и “И с вами снова я”, сейчас вторая часть, вторая серия начинает идти. В Музее Пушкина ее показывали. Крайне интересно по методу, по замыслу, хотя там есть о чем спорить и говорить. Для меня лично удивительно как для зрителя: реальные пушкинские рисунки и строчки приходят в движение. Конь, нарисованный Пушкиным, скачет, волны в виде строчек. Если Пушкин появляется на экране, то его автопортрет движется и разговаривает. Какая-то удивительная дополнительная достоверность, в десять раз большая, чем если бы был актер, даже с бакенбардами. Какой-то тут есть секрет, не могу понять, в чем он»²⁸⁴. Подобный положительный отзыв авторитетного пушкиниста помог Хржановскому продолжить работу над трилогией.

Подводя итог, можно сказать, что история создания пушкинианы, как и других фильмов Хржановского, показывает, что тема напряженных взаимоотношений художника и власти была существенной не только для Пушкина, но и для авторов рассматриваемых картин. Несмотря на противодействие цензоров, данный контекст изображен в трилогии как визуально, так и в звуковом оформлении Шнитке,

²⁸¹ Там же.

²⁸² В сценарии Хржановский указывал: «Настоящая работа была бы невысказана без обращения к трудам наших замечательных ученых: Т. Г. Цявловской, Д. Д. Благого, С. М. Бонди, А. Эфроса, Н. Эйдельмана, а также без помощи сотрудников отдела рукописей Музея А. С. Пушкина — что с благодарностью отмечает автор» (цит. по: РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 357. Л. 2). Эйдельман тоже написал отзыв на литературный сценарий (см.: РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 354. Л. 46–47)

²⁸³ Хржановский. Дорогие мои... хорошие... С. 577.

²⁸⁴ Эйдельман Н. Я. Слово о Пушкине. Лекция, прочитанная на Высших курсах режиссеров и сценаристов // Искусство кино. 1999. № 6. С. 163.

для которого эта тема была тоже весьма болезненной²⁸⁵. Хотя ею, разумеется, не исчерпывается многогранность содержания трилогии, тем не менее, подобная линия прослеживается и в других, представленных выше работах Хржановского и Шнитке, что, конечно же, не случайно.

4.2. Киномузыка к трилогии как высшее достижение в сотрудничестве с режиссером

4.2.1. Особенности музыки к трилогии как кульминация художественного диалога с прошлым

Создание трилогии стало самым масштабным проектом Шнитке и Хржановского, который продолжался почти девять лет: по крайней мере, с 1974 по 1982 год. В нотных автографах, находящихся в разных местах хранения, отмечены почерком композитора пять лет его работы над музыкой к пушкиниане (1974, 1977, 1979, 1981, 1982)²⁸⁶.

Данное произведение можно считать этапным в творчестве Шнитке (причем не только в области киномузыки) и ярко характеризующим зрелый период деятельности композитора. В те годы Шнитке сочинил ряд композиций, важнейших в его полистилистическом творчестве: Прелюдию памяти Д. Д. Шостаковича для двух скрипок (или одной скрипки и магнитофонной ленты, 1975), Реквием из музыки к драме Ф. Шиллера «Дон Карлос» для солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля (1975), Concerto grosso № 1 для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных (1976–1977), Квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано (1972–1976), «Stille Nacht» для скрипки и фортепиано (1978), музыку к спектаклю «Ревизская сказка» (1978) Ю. П. Любимова в Театре на Таганке, Симфонию № 2 «St. Florian» для солистов, камерного хора и симфонического оркестра (1979), Пассакалию для симфонического оркестра (1979–1980),

²⁸⁵ По иронии судьбы, в 1986 году за эту трилогию Хржановский и Шнитке были удостоены Государственной премии РСФСР имени Н. К. Крупской (Лауреаты России // Известия. 1986. 25 декабря (№ 359). С. 3).

²⁸⁶ Сам композитор говорил, что работа продолжалась «около десяти лет» (цит. по: *Нейман. История одного интервью. С. 374*).

Симфонию № 3 для симфонического оркестра (1976–1981), Concerto grosso № 2 для скрипки, виолончели и симфонического оркестра (1981–1982), «А Paganini» для скрипки соло (1982), кантату «Seid nüchtern und wachet...» («История доктора Иоганна Фауста», 1983) и т. д.

По сравнению с предыдущими работами с Хржановским, в пушкиниане наиболее многообразно выразился художественный диалог Шнитке с прошлым. По словам композитора, в трилогии «стояла другая задача», чем в ранних картинах Хржановского. «Фильм, — продолжал он, — претендовал на то, чтобы охватить как-то мир Пушкина, и смог сделать это в гораздо большей степени, чем это получилось бы в любом игровом кино... Андрей действительно сумел создать ощущение бесконечности этого внутреннего мира, бесконечного не только по темам и обращению к обширному материалу разных времен, но и бесконечного по глубине, по мгновенному его охвату, типичному для Пушкина. Все это в игровом фильме не получилось бы, непременно возникло бы разочарование, а здесь все вышло, и вот для этого, конечно, нужно было много тем»²⁸⁷. Можно сказать, что при написании музыки Шнитке стремился выразить мир Пушкина с помощью обращения к гораздо большему количеству различных музыкальных первоисточников, чем это было в предыдущих фильмах, в том числе и в картине «В мире басен». Хржановский свидетельствовал: «В работе над музыкой к мультфильмам Шнитке испробовал огромную палитру жанров, стилевых и технических приемов, различных формообразующих принципов»²⁸⁸. В трилогии часто звучат квазицитаты и стилизации романсов, вальсов, полек и других танцевальных жанров пушкинской эпохи. Но помимо этого, как уже отмечалось выше, среди тех предшественников, к которым обращался Шнитке в трилогии, — И. С. Бах, В. А. Моцарт, Ф. Шопен, И. Брамс, В. П. Титов, Д. С. Бортнянский, М. И. Глинка, М. П. Мусоргский, Д. Д. Шостакович и другие композиторы. Он использовал многие музыкальные жанры: симфонии, кантаты, оперы, вариации, марши, фантазии, мазурки, польки, вальсы, романсы,

²⁸⁷ Цит. по: *Нейман*. История одного интервью. С. 374.

²⁸⁸ *Хржановский*. Продолжение жизни. 1999. С. 80.

а также русские народные песни, церковные песнопения, джазовые композиции и т. д.

Следует подчеркнуть, что в данной работе Шнитке обратился к самым разным видам цитирования и имитации стиля. Среди его полистилистических сочинений трудно найти образец, в котором использовалось бы такое количество различных стилей и жанров, применялось бы столько принципов диалога с прошлым, как в пушкиниане. В частности, к народной музыке он редко обращался в своих композициях. В данном случае музыка Шнитке, как и в других фильмах, рассмотренных выше, тесно связана с кинематографическим замыслом Хржановского.

Разнообразие музыкальных материалов, использованных в трилогии, было обусловлено, кроме того, и длительностью работы над фильмом. Сам Шнитке рассказывал об этом: «Другой момент — работа эта распределилась на много лет, и для того, чтобы она шла хорошо, нужна была самому какая-то новизна, и сидеть на одних и тех же темах было невозможно. Если бы это произошло за год, за два, возможно тем было бы меньше при той же длительности, но так как работа шла около десяти лет, то все время возникали какие-то новые идеи относительно музыки, поэтому ее так много»²⁸⁹. Можно сказать, что многолетний процесс работы способствовал эволюции композиторского видения трилогии, обогащая проект постоянно возникавшими оригинальными музыкальными концепциями. Это привело к уникальному слиянию различных музыкальных стилей и идей, отражавших изменения в творчестве и, шире, духовном мире Шнитке на протяжении всего времени создания произведения.

Музыка к трилогии отличается также сквозным развитием разных тем. Система интонационного формообразования лейтмотивов в данном фильме была подробно рассмотрена Е. М. Шабшаевич в двух статьях²⁹⁰. Она отметила систему лейтмотивов как одно из важных средств музыкальной драматургии этого произведения и представила следующие две группы: 1) темы «личностного» характера,

²⁸⁹ Цит. по: *Нейман*. История одного интервью. С. 374.

²⁹⁰ *Шабшаевич*. Лейтмотивная система в анимации. С. 56–63; *Шабшаевич*. Драматургия музыкального ряда «Пушкинианы» А. Хржановского — А. Шнитке. С. 125–131.

изображающие эмоции («тема творчества», «тема душевных порывов», «тема судьбы», «тема скачки», «тема часов/смерти»)²⁹¹; 2) темы, выполняющие функцию «фоновых сцен» (столичное и провинциальное светское общество, народный быт, природа, власть)²⁹². Однако исследовательница в своих работах основывалась не на автографе партитуры Шнитке, а на нотном издании сюиты для двух фортепиано, сделанной В. Боровиковым по материалам музыки к трилогии²⁹³. При этом обращение к автографу Шнитке дает возможность увидеть многие другие детали музыкального содержания трилогии, в частности, поиски композитором новых приемов цитирования и стилизации произведений других авторов.

4.2.2. Рукописные источники сочинений Шнитке к трилогии по рисункам Пушкина

а) Основным нотным материалом для анализа музыки Шнитке к трилогии служит его автограф партитуры, хранящийся в нотной библиотеке Российского государственного симфонического оркестра кинематографии под № 4681. При этом первые четыре листа являются фотокопией, сделанной с автографа композитора (оригинал не обнаружен). Партитура не сброшюрована. Вероятно, сотрудник оркестра объединил в одну папку нотные тексты разных произведений, которые Шнитке записал в различные периоды с 1974-го по 1982-й годы. Объем — 68 листов. Размер — 380 (400) × 250 (265) мм. Основная запись сделана чернилами, добавления — чернилами и карандашом. Рукопись является по большей части чистовым автографом, хотя с исправлениями. За исключением нескольких пьес, отсутствует титульный лист, но в разных частях манускрипта на полях нотного текста значатся имя композитора, заглавие фильма («Я к вам лечу воспоминаньем» или

²⁹¹ См.: *Шабшаевич*. Драматургия музыкального ряда «Пушкинианы» А. Хржановского — А. Шнитке. С. 129. По поводу подробного описания каждого лейтмотива см.: *Шабшаевич*. Лейтмотивная система в анимации. С. 56–63.

²⁹² См.: *Шабшаевич*. Драматургия музыкального ряда «Пушкинианы» А. Хржановского — А. Шнитке. С. 130.

²⁹³ Нотный материал этого переложения, получившего название «Пушкин-сюита», см. в издании: *Боровиков В.* Транскрипции для двух фортепиано В. Боровикова: А. Скрябин, А. Шнитке, Е. Глебов. Минск, 2008. С. 46–76.

«Любимое мое время»), название киностудии и годы создания (1974, 1977, 1979, 1981 или 1982). Имеется штамп: «НОТНАЯ БИБЛИОТЕКА Государственного симфонического оркестра кинематографии СССР № 4681». В Приложении 4 приведены пьесы в том порядке, в котором они помещены в автографе партитуры.

б) Автору диссертации удалось обнаружить, что в антикварном магазине в США продаются четыре листа рукописей композитора с музыкой к трилогии²⁹⁴. На фотографиях, представленных на сайте продавца, можно рассмотреть весь нотный текст детально. Судя по почерку, можно утверждать, что материал является подлинным автографом партитуры Шнитке. На первом листе значится: «А. Шнитке / Музыка к мультфильму “Любимое мое время” / Союзмультфильм / 1980». В общей сложности на данных листах представлено шесть пьес: «Прощание с Тригорским (II)», «Воспоминания», «Не искушай», «Пейзаж II», «Галоп II» и «Ритурнель». Часть из них звучит в фильме.

в) Помимо перечисленных выше автографов Шнитке, существует еще один рукописный источник музыки к трилогии: копия-список двух пьес «Как за церковью, за немецкою...» и «Не видала ль, девица, коня моего...», хранящаяся в библиотеке ансамбля Д. В. Покровского (в переложении самогó Покровского, однако записанном неизвестным переписчиком). Пьесы расположены одна за другой на едином листе. Выполнены черными чернилами. На полях значится: «Как за церковью / Шнитке — Пушкин / arr. Д. Покровский». Оригинальная рукопись композитора не обнаружена.

Судя по найденным нотным материалам, Шнитке написал для пушкинианы в общей сложности не менее 90 пьес. Из них в трилогии звучат 54 сочинения. Он создал множество вариантов основных тем, однако лишь некоторые из них были включены в окончательную версию произведения. В Приложении 5 показаны хронометраж и порядок композиций Шнитке в рассматриваемых картинах.

²⁹⁴ Schnittke, Alfred (1934–1998). «My Favourite Time» («Lyubimoye moye vremya»): Auto-graph Film Score Manuscript. Schubertiade Music and Arts. URL: <https://www.schubertiademusic.com/products/10805-schnittke-alfred-1934-1998-my-favourite-time-lyubimoye-moye-vremya-autograph-film-score-manuscript> (дата обращения: 01.05.2025).

Кроме того, в финальной киноленте трилогии использовалась пьеса «Лес», написанная композитором к двухчастному телевизионному фильму-концерту «Евгений Онегин» (чтец — Я. Смоленский; режиссер — Ю. Кротенко). Автограф партитуры данной киномузыки не сохранился в нотной библиотеке Российского государственного симфонического оркестра кинематографии, однако под № 6243 хранятся копии-списки партий одиннадцати сочинений Шнитке, включая «Лес». На папке почерком сотрудника оркестра указан 1973 год, тогда как фильм вышел в 1974 году²⁹⁵.

Музыка Шнитке к трилогии в основном была исполнена и записана, как и для предыдущих фильмов, Государственным симфоническим оркестром кинематографии СССР (ныне — Российский государственный симфонический оркестр кинематографии). Сочинения, стилизованные Шнитке в духе русской народной музыки, исполнял ансамбль Покровского.

В трилогии использовались также записи исполнения самого Шнитке на фортепиано. Режиссер вспоминал: «<...> Драгоценны соло рояля, звучащие в нашей трилогии: почти все они записаны самим композитором. Предыстория этой записи такова. Я попросил Альфреда прийти в студию и сыграть для черновой фонограммы те эскизы, которые мы накануне отобрали. В этом была необходимость, обусловленная спецификой работы над мультфильмом: художникам-мультипликаторам необходимо иметь расшифрованную фонограмму для точного соблюдения нужных акцентов и передачи музыкального рисунка в движении. Под эту фонограмму был сделан мультипликат, и я начал монтаж картины. Я настолько сжился с музыкой в этой записи, что иного звучания уже не представлял себе. Но главным доводом было то, что игра Альфреда на стареньком, не очень хорошо настроенном студийном рояле идеально воспроизводила атмосферу домашнего музицирования, столь характерного для пушкинской эпохи, с его непринужденностью, отсутствием претензий на профессиональную отточенность и блеск... Шнитке не стал возра-

²⁹⁵ Премьера фильма-концерта «Евгений Онегин» состоялась на телевидении 20 мая 1974 года (см.: Справки. Телевидение на неделю // Известия. 1974. 17 мая (№ 114). С. 6).

жать против моего желания оставить черновую запись в окончательной фонограмме фильма»²⁹⁶. Таким образом, стиль исполнения композитора очень важен в музыкальной драматургии данной трилогии и сообщает ей особенный, личный тон.

4.2.3. Кинематографическая и музыкальная драматургия трилогии

Трилогия по мотивам рисунков А. С. Пушкина — это не пересказ биографии поэта, а философская интерпретация его жизни, духовного мира и творчества. Хржановский представил его деятельность и жизненный путь на основе рисунков Пушкина, а также стихов, прозы, очерков, набросков, писем и дневников. Через весь фильм проходят воспоминания о друзьях, детстве, истории любви, его высказывания о художественном вдохновении. Вместе с тем, во всех картинах трилогии «звучит» тема непонимания личности и творчества поэта окружающими его людьми, притеснения со стороны власти. Данное произведение значительно отличается от предыдущих работ Хржановского не только по объему, но и по степени развития драматургии. Кинематографический замысел трилогии был подробно проанализирован киноведом С. В. Асениным уже в 1986 году: «Высокая изобразительная культура и умение искусно сочетать различные компоненты, составляющие многообразную партитуру мультфильма, привели в последнее время Хржановского к более тесной гармонии интеллектуального и эмоционального, дали возможность раздвинуть пространство мультфильма. Речь идет о пушкинской теме в фильмах режиссера и о его трилогии, посвященной жизни и творчеству поэта. <...> И тут “раздвинутое пространство” мультфильма оказалось в состоянии сопоставить словесно-поэтическое и визуальное. <...> Рисунки Пушкина и даже его почерк, увиденный и укрупненный экраном, выразительные “борозды” его черновики, тоже столь пластичные, что в одном из эпизодов движением строк удастся передать

²⁹⁶ Хржановский. Продолжение жизни. 1999. С. 81. В личном интервью с автором диссертации Хржановский говорил, что было только одно исключение: в записи оркестровой пьесы, в которой по просьбе Шнитке в качестве солиста выступил пианист Алексей Любимов. В остальных случаях композитор сам исполнял сольные пьесы на фортепиано (информация из устного интервью с А. Ю. Хржановским от 28 января 2023 года).

косую сетку дождя, настроение грусти и одиночества, охватившее поэта; лаконичные натурные кадры прославленных мест, где он жил; лица его друзей и, в частности, известный силуэтный набросок, посвященный казненным декабристам; зарисовки, связанные с характером персонажей, с уточнением всегда безукоризненно четкого в последнем решении поэтического видения; наконец, знаменитые женские головки, возникающие на полях рукописи... Все это, включенное в единый художественный строй трилогии, переплетаясь со стихами поэта, создает реальный, вещественный образ пушкинского мира»²⁹⁷.

В этом фильме Хржановскому удалось соединить визуальное искусство и словесное, а также расширить границы самого анимационного кино как художественного медиума. Оживленные на экране рисунки сочетаются с видеокадрами мест, важных для Пушкина, таких как Болдино, Михайловское и Тригорское, в которых он провел значительное время. Показаны небо, сады, лес, поля и луга, русские просторы, что гармонирует с тонкими, красивыми линиями пушкинских автографов. В то же время живописное изображение суровых явлений северной природы (наводнение и буря) оказывается созвучным с трагическими событиями судьбы Пушкина. В этом анимационном фильме Хржановский достиг синтеза живописи, поэзии, кадров русских пейзажей, снятых на природе, и тем самым раскрыл многогранный и всеобъемлющий пушкинский мир. Возможно, Шнитке имел в виду именно данный подход Хржановского, когда говорил, что в этом фильме стояла задача «охватить мир Пушкина» и режиссер «смог сделать это в гораздо большей степени, чем это получилось бы в любом игровом кино»²⁹⁸.

Можно указать на приемы, которые Хржановский применял для того, чтобы передать внутренний мир поэта, и которые невозможно реализовать в художественном фильме. В трилогии показаны знаменитые автопортреты Пушкина в профиль, в полный рост и в виде всадника²⁹⁹. В фильме используется также и комиче-

²⁹⁷ *Асенин*. Мир мультфильма. С. 69–70.

²⁹⁸ О приведенной цитате см. сн. 287.

²⁹⁹ В трилогии используются многие автопортреты Пушкина, находящиеся в Рукописном отделе Пушкинского Дома (№ 798, л. 1 об., № 834, л. 37 л., № 835, л. 5 об., л. 80 л., № 836, л. 42 л.,

ский образ, в котором он представил себя как арапа (рисунок содержится в рукописи романа «Евгений Онегин», см. ил. 28)³⁰⁰. Данный персонаж выступает в разных сценах всех картин. Визуализация его на экране принадлежит художнику Юрию Норштейну³⁰¹. Интересно, что в собственном рисунке поэт изобразил себя с тревожным выражением лица, но при экранизации этот образ превратился в юмористического персонажа, который то играл роль царя в воображаемом разговоре с Александром I, то говорил при свидании с Николаем I как двойник поэта, высказывая откровенные мысли о давлении власти на его творчество. В сцене аудиенции у Николая I, кадр которой приведен в ил. 29, Пушкин в виде арапа (справа) говорит с улыбкой: «Цензура — очень строга!», а «второй» Пушкин бросается, чтобы остановить его.

№ 1261, л. 34 л., № 1723, л. 74 л., л. 74 об. и т. д.). В дальнейшем при ссылках на рукописи поэта, хранящиеся в этом отделе, фонд и опись (ф. 244, оп. 1) не указываются.

³⁰⁰ Оригинал автопортрета находится в Пушкинском Доме (№ 834, л. 34 об.). Изображение, приведенное в ил. 28, воспроизводится по следующему изданию: *Эфрос А. М.* Рисунки поэта. 2-е изд., расш. и пер. М., 1933. С. 165.

³⁰¹ Норштейн объяснил свое участие в работе над трилогией следующим образом: «Делал Андрей Хржановский пушкинскую трилогию. Я играл в ней сцены с Пушкиным. Попал туда, на этот фильм, в общем-то почти случайно. Просто был разговор, что вот, может быть, можно будет там снять одну сцену перекладкой — пушкинскую встречу с царем, воображаемую. Но просто разговор — и все. А потом, зайдя к Андрею в группу, я увидел кипы рисунков [Пушкина. — М. Х.] <...> Когда я увидел все эти рисунки, меня они настолько ослепили, настолько поразили, что появилась жажда и ревность одновременно к тому, кто должен будет снимать этот эпизод. Поэтому я уже просто сам попросился в группу Хржановского» (*Норштейн Ю. Б.* Движение... // Искусство кино. 1989. № 4. С. 117–118).



Ил. 28. Фрагмент из рукописного листа романа Пушкина «Евгений Онегин»



Ил. 29. Кадр фильма «И с вами снова я...» (00:20:19)

Что касается эпизода воображаемого разговора с Александром I, Пушкин в виде арапа ведет себя так, что как будто бы перевоплощается в царственную персону. Как справедливо писал Асенин, в этом «возникает ощущение совершенно но-

вого видения, какого-то особого общения с живой, неповторимой личностью Пушкина, непосредственного соприкосновения с движениями его души, с процессом рождения его мысли, словно происходящими вновь, в эту минуту, на наших глазах»³⁰². Можно сказать, что приемы, использованные Хржановским в трилогии, открыли небывалые до этого горизонты для аниматоров и позволили зрителю как бы увидеть внутренний мир Пушкина и его личность в новом свете.

Киновед Н. Я. Венжер подчеркнула отличия драматургической концепции трилогии Хржановского от идей в его предыдущих фильмах. Замысел трилогии заключался в том, чтобы показать творчество Пушкина «изнутри», и для этого режиссер использовал уникальный поэтический язык экранизации. Критик высказала свое мнение так: «Если тему картины “В мире басен” можно сформулировать так: Пушкин и его современники. Если “День чудесный”³⁰³ — это взгляд на Пушкина от нас, глазами наших детей, то трилогия — попытка самая дерзкая: рассказать о Пушкине и его времени как бы “изнутри”, от самого Пушкина. Попытка проникнуть в святая святых — лабораторию творчества, постичь непостижимое — чудо рождения строки “Редет облаков летучая гряда...” Пережить высокое наслаждение сопричастности к волнению души поэта и человека... <...> На экране — косо́й осенний дождь, оголенная березовая роща... Волны, “бегущие вечной чередою...” на берег? Или на страницы поэмы? И волны и дождь воплощены в бисерной вязи летящих пушкинских строчек. Невозможно пересказать фильм — разве только вновь “переведа” его на язык поэзии. Потому что рассказ о поэте ведется языком его рукописей, черновиков, рисунков. Написанные, перечеркнутые и вновь написанные строки, когда в счастливых муках рождается единственно возможное слово. Строки-волны, строки-дождь — это “свободная стихия” моря, природы, родственная стихия гения. Как много мыслей рождает близость рисунка и текста, черновика и совершенства законченной строчки. <...> Удивительно точно написан Хржанов-

³⁰² *Асенин*. Мир мультфильма. С. 70.

³⁰³ «День чудесный» (1975) — анимационная кинолента Хржановского, к которой сочинил музыку В. И. Мартынов (род. 1946).

ским сценарий, выстроена внешняя, сюжетная и внутренняя, смысловая и эмоциональная драматургия, с подлинно научной исследовательской глубиной подобран иконографический материал»³⁰⁴. Показательно, что Венжер уделяла большое внимание драматургии «изнутри». Как она утверждала, блестяще выстроенный режиссером сценарий, тщательно продуманная внешняя и внутренняя драматургия, виртуозное использование иконографического материала создавали основу для воплощения многогранного образа Пушкина и его времени. При этом следует отметить, что Хржановский сознательно использовал материал, порой не соответствовавший реальному хронологическому порядку изложения событий, — явно, это было сделано для того, чтобы выразительнее передать сложности и богатство внутреннего мира поэта.

Хотя Асенин и Венжер обратили внимание на визуальный и словесный планы фильма, именно звуковое оформление Шнитке играло значительную роль в кинематографической драматургии, одновременно создавая самостоятельный и в то же время связанный с основной канвой музыкальный мир. Можно сказать, что музыка стала ключевым компонентом трилогии, обогащавшим замысел режиссера и углублявшим понимание зрителями личности и наследия гениального поэта. Композиции Шнитке оказались связующим звеном между внешней драматургией, основанной на реальных событиях из жизни Пушкина, и внутренней драматургией, включавшей в себя философское осмысление его жизни и творчества, предложенное Хржановским. Шнитке выполнил эту задачу, обратившись к идее полистилистики, а именно к концепции художественного диалога с прошлым, используя произведения предшественников и их различные композиторские стили, а также многочисленные музыкальные жанры. Конечно, обращение Шнитке к стилизациям в духе музыки пушкинской эпохи, которые часто звучат на протяжении всех фильмов трилогии, является наиболее естественным выбором в согласии с кинематографической драматургией. Наверное, многие другие авторы на его месте пошли бы именно по этому пути. Однако, помимо произведений русских композиторов того времени,

³⁰⁴ Венжер. Кажется, это было совсем недавно. С. 7.

Шнитке обратился и к творчеству таких великих западноевропейских мастеров, как И. С. Бах, И. Брамс и другие композиторы, создав стилизации в духе их сочинений, что, думается, явилось нестандартным и не столь очевидным решением, как обращение к русской музыке времен жизни и деятельности поэта.

В. Н. Холопова справедливо писала: «Необъятный мир Пушкина дорисовывает музыка. Если, скажем, в “Стеклянной гармонике”, при пестроте стилей в картинах, Шнитке выдержал в музыке только две манеры — современную и классическую, то здесь применил стилевую множественность, чтобы избежать тавтологии видимого и слышимого. <...> И когда за дело берется композитор такого размаха, как Шнитке, происходит укрупнение мультфильма, составляемого из мелких кадров. *Симфонизация мультфильма* — вот интересный результат сотрудничества Хржановского и Шнитке»³⁰⁵. В трилогии присутствует особенная концепция композиторской драматургии Шнитке — или, как сформулировала Холопова, симфонизация, — в которой существенную роль играла важнейшая идея полистилистики, заключающаяся в использовании композитором разных стилей музыки других авторов.

К сожалению, сам Шнитке не оставил свидетельства о целостности своей музыкальной интерпретации пушкинской трилогии, поэтому ниже приводится анализ его концепции, как мы можем судить о ней по звуковому оформлению данных картин.

В основе произведения лежат такие подлинные источники, как воспоминания поэта о лицейской жизни и своих приятелях, в том числе о декабристах, об истории любви к Наталье Гончаровой, идеи о художественном вдохновении, а также мысли о Болдино, где он провел наиболее плодотворный период творческой жизни. Режиссер потребовал, чтобы эти важнейшие свидетельства в фильме сопровождались специальным музыкальным материалом, который в сценарии он назвал «темой

³⁰⁵ Холопова. Композитор Альфред Шнитке. С. 156–157. Выделение курсивом принадлежит В. Холоповой.

творчества»³⁰⁶. Неслучайно композитор написал данную тему именно в стиле музыки И. С. Баха, к которой Шнитке обращался на протяжении всего творческого пути в самых разных жанрах и в особо значимые моменты своих произведений. Используя композиционные принципы, почерпнутые в сочинениях лейпцигского мастера, и переосмысливая их по-своему, Шнитке, по-видимому, стремился выразить в музыкальном плане универсальность и вечно живое значение поэзии Пушкина. «Тема творчества» развивается на протяжении всей трилогии параллельно драматургии фильма. В картинах тема в разных видах звучит в пьесах «Вдохновение», «Царское Село», «Осень», «Цель поэзии», «Море», «Силы мои достигли полного развития...», «Арион», «Пейзаж II», «Элегия», «Легко и радостно играет в сердце кровь...», «Н. Н. Гончарова», «Болдино», «Часы» и «Пора, мой друг, пора...». Характерно, что Шнитке значительно варьировал форму данной темы и выражаемые ею состояния, причем каждый раз применяя разные приемы, заимствованные в творчестве Баха и других композиторов. Несмотря на различие и во многом даже противоположность личностей, а также художественного пути А. С. Пушкина и И. С. Баха, творчество обоих мастеров роднит высочайшая степень совершенства, достигнутая ими в искусстве. Парадоксально объединяя эти две великие фигуры, Шнитке смог достичь в трилогии особой выразительности музыкальных средств и поднять значение творчества русского поэта до вневременности и всеохватности художественного наследия величайшего композитора в истории мировой музыки.

Еще одним выдающимся немецким мастером, к творчеству которого Шнитке обратился при создании музыки к трилогии, являлся Иоганнес Брамс. Для передачи взволнованных состояний поэта, его лирических и меланхолических настроений Хржановский и Шнитке в совместных поисках пришли к теме, которую они условно назвали «брамсовской»³⁰⁷. Она пронизывает всю трилогию, звучит в пьесах «Михайловское», «Прощание с Тригорским», «Прощание с Тригорским (II)» и

³⁰⁶ РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 357. Л. 13, 27, 39, 69.

³⁰⁷ Хржановский. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 362.

«Буря». В соответствии с развитием сюжета композитор тщательно трансформировал тему, изменял ее инструментовку и давал в сочетании с другим музыкальным материалом, воплощая разнообразные состояния поэта.

Если «брамсовская тема» отражает личные муки и внутренние терзания Пушкина, то квази-народные песни, созданные Шнитке, акцентируют другие аспекты трагического контекста трилогии: размышления о судьбе декабристов, о безумии, а также горе народа по утрате великого поэта и т. д. Хотя предложение использования стилизации русского фольклора исходило от режиссера, композитор отнесся к нему с особой отдачей и постарался постичь строй народной музыки с ее закономерностями, которыми надо было овладеть. Он написал три вокальных произведения на стихи, сочиненные в народе и записанные Пушкиным, а также на его свободный перевод текста одной из сербских народных песен: «Как за церковью, за немецкою...», «Как у нашего князя невеселые кони стоят...» и «Не видала ль, девица, коня моего...»³⁰⁸. Эти песни звучат во время демонстрации рисунков Пушкина, представляющих людей в сумасшедшем доме, его записок о казни декабристов, посмертной маски поэта и других подобных изображений.

В трилогии есть также моменты, когда конфликт с властью, ее сильное давление на поэта, тотальная цензура его творчества и недопонимание со стороны людей, окружавших Пушкина, воспринимаются с другой точки зрения — иронической. Шнитке пытался выразить эти аспекты при помощи пародийных приемов,

³⁰⁸ Эти стихи не были опубликованы при жизни Пушкина. Стихи «Как за церковью, за немецкою...» записаны в автографе самого поэта в его рабочей тетради, хранящейся в Российской государственной библиотеке. Стихи «Как у нашего князя невеселые кони стоят...» существуют в виде списка, подготовленного П. В. Киреевским с пометой «(Доставлена от А. С. Пушкина)» в собрании песен данного фольклориста, находящемся в указанной выше библиотеке. Текст стихотворения «Не видала ль, девица, коня моего...» в третьем томе «Полного собрания сочинений в десяти томах» обозначен как «необработанный отрывок в духе народных песен». Однако В. Чернышев утверждал, что это перевод сербской народной песни «Коњ се срди на господара», выполненный Пушкиным в виде незавершенного вольного пересказа (см.: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты / сост. М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. М.; Л., 1935. С. 419, 430–431, 456, 459–460; *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в десяти томах / [под ред. Б. В. Томашевского]. М.; Л., 1950. Т. 3. С. 365, 420, 436–437, 521, 529–530; Песни, собранные писателями. Новые материалы из архива П. В. Киреевского / под ред. Д. Д. Благого [и др.]. М., 1968 (Литературное наследство; т. 79). С. 212, 214, 229; *Чернышев В. А.* С. Пушкин и сербские и русские народные песни // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1948. Т. 7. Вып. 2. С. 159–164).

используя сочинения таких композиторов, как Ф. Шопен, М. И. Глинка, и включая их цитаты в несвойственный им контекст.

Следовательно, пушкинская трилогия — произведение, в котором для интерпретации личности и творчества русского гения неразрывно и органично соединились три творческих поля — визуальное, словесное и музыкальное. Важно, что, хотя в каждой из этих сфер сложился целостный образный мир, кинематографическая и музыкальная драматургии взаимодействовали друг с другом и в совокупности создавали творческий синтез, которого невозможно было бы достичь в художественном фильме.

В связи с масштабностью трилогии, разнообразием музыкальных материалов, сложностью сюжета и отсутствием единой линии повествования в данной главе автор диссертации решил отойти от того плана исследования, который был представлен в предыдущих главах, второй и третьей. Как уже указывалось выше, стилизация в духе сочинений пушкинской эпохи является наиболее естественной и очевидной в контексте содержания рассматриваемых фильмов. Воплощение «адских» рисунков поэта, темы бесов и мифистофельских мотивов перекликается с теми средствами, которые использовались композитором в фильмах «Стеклянная гармоника», «Бабочка» и др. Поэтому анализ данных пластов киномузыки трилогии оставлен за рамками настоящего исследования³⁰⁹. В следующих разделах четвертой главы диссертации основное внимание будет уделено обращению Шнитке к творчеству И. С. Баха, И. Брамса и русскому фольклору. Именно этим аспектам звукового оформления картин менее всего уделялось внимание в предшествующих исследованиях, и вместе с тем они заслуживают подробного анализа в виду нестандартности композиторского подхода. Далее в главе это будет раскрыто.

³⁰⁹ Аналогичные композиторские средства рассмотрены во второй главе диссертации при анализе «диссонансно-хаотической» музыки, воплощающей сферу «Желтого дьявола» (см. раздел диссертации 2.4), а также в третьей главе, где подробно показаны приемы Шнитке при создании переработанных цитат и стилизаций с использованием характерных особенностей музыкального языка сочинений М. И. Глинки, А. С. Грибоедова и других авторов (см. раздел диссертации 3.2). В трилогии Шнитке, безусловно, опирался на опыт своих предыдущих работ, в том числе на те приемы, которые были найдены при создании музыки к фильмам «Стеклянная гармоника» и «В мире басен».

4.2.4. Имитация стиля как средство музыкальной драматургии

4.2.4.1. «Болдино» как пример стилизации музыки И. С. Баха

Перейдем к рассмотрению того материала, с помощью которого Шнитке воплощал кинематографические идеи режиссера. Прежде всего проанализируем пьесу «Болдино». Она звучит в финальном фильме трилогии (00:07:55–00:09:54) и имеет ключевое значение в смысловом контексте произведения³¹⁰.

Музыка тесно связана с видеорядом и вербально-идейным контекстом этой сцены. Читаются стихотворение «Элегия» (1830) и строфы XI, XII из стихов «Осень» (1833). Хржановский объяснял данную сцену: «На экране в этот момент был не только Пушкин, скачущий на коне в развевающейся бурке (кадр, цитируемый ныне без спроса и объяснения во многих и многих телепередачах, посвященных Пушкину), — было небо, клубящиеся облака, уносящиеся ввысь листы рукописей, составляющие целую флотилию, движущуюся под звездным небом...»³¹¹. Рукописи поэта взмывают в звездное небо и плывут, как корабль, символизируя свободный полет фантазии вместе с зачитыванием фрагментов: «Минута — и стихи свободно потекут. / Так дремлет недвижим корабль в недвижимой влаге, / Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут / Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны; / Громада двинулась и рассекает волны. / Плывет. Куда ж нам плыть?...»³¹².

Для этой сцены Шнитке написал специальное музыкальное произведение под названием «Болдино» (см. пример 42).

³¹⁰ Этот раздел основан на материале статьи автора диссертации (*Ханья*. «Бах <...> стоит для меня в центре всего». С. 42–46), однако значительно переработан и дополнен.

³¹¹ *Хржановский*. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 365.

³¹² *Пушкин*. Полное собрание сочинений в 19 томах. Т. 3. Кн. 1. С. 321.

Andante

The score consists of two systems. The first system includes Cemb., Vni. II, Vle., and Vc. staves. The Cemb. part features a complex chordal texture in the right hand and a simple bass line in the left hand. The Vni. II and Vle. parts have melodic lines with trills and slurs. The Vc. part is mostly sustained notes. The second system includes Cemb., Vni. I, Vni. II, Vle., and Vc. staves. The Cemb. part continues with complex chords. The Vni. I part has a melodic line with a trill. The Vni. II part has a melodic line with trills and slurs. The Vle. part has a complex melodic line with slurs and a 'div.' marking. The Vc. part has a melodic line with slurs. Below the staves, harmonic analysis is provided for both systems.

System 1 Harmonic Analysis:
 I II_2 $\frac{VII_{4/3}}{I}$ $\frac{V_2}{I}$ V

System 2 Harmonic Analysis:
 $\frac{VII_7}{I}$ $VII_{4/3}$ $V_{4/3} \rightarrow (IV)V$ $\frac{V_9}{IV}$ $V_2 \rightarrow (VII^{Hb3})V_6 \rightarrow (III)VII_{6/5}$ I

Пример 42. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Болдино». Т. 1–4

Среди рукописного нотного материала, найденного автором диссертации, титульные листы приложены только к партитурам этого сочинения и еще одной пьесы³¹³. На титульном листе рассматриваемого произведения рукой композитора записано: «А. Шнитке / Музыка к мультфильму «Любимое мое время» [Осень (по рисункам Пушкина)] / Болдино / Союзмультфильм 1981»³¹⁴.

Характерно, что в данной пьесе Шнитке использовал ряд оборотов, заимствованных у И. С. Баха. Во-первых, это поступенно восходящее движение в ритме , с повтором ступени восьмой ноты в первой шестнадцатой каждой группы (см. места, отмеченные красными линиями в примере 42). Этот мотив (с разновидностями того же ритма , в творчестве немецкого мастера применялся чрезвычайно многообразно и с различным смысловым наполнением³¹⁵. Примерами могут служить хоралы для органа «Erschienen ist der herrliche Tag» BWV 629 (см. пример 43) и «Ach Gott, vom Himmel sieh darein» BWV 741, Прелюдия b-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» BWV 867 (см. пример 44), Хроматическая фантазия и фуга d-moll BWV 903 и многие другие сочинения И. С. Баха.

³¹³ Другая пьеса с титульным листом — «Эпилог», но она не вошла в фильм.

³¹⁴ НБ РГСОК. № 4681. Л. 46 л. Подчеркивание было сделано А. Г. Шнитке. Несмотря на то, что пьеса «Болдино» является единственным сочинением, которое содержит тему, указанную в примере 42, и звучит в окончательной редакции пушкинианы, изучение нотного автографа показало, что Шнитке создал прообраз данной темы уже в самом начале работы. В автографе партитуры, хранящемся в нотной библиотеке вышеупомянутого оркестра, имеются четыре пьесы с похожей по контуру и регистру темой: «Творчество», «Расцвет», «Рукописи» и «Поэзия». На листе с последними двумя пьесами Шнитке указал год создания — 1974. Эти сочинения состоят из восьми или семи тактов и включают короткую фразу, близкую к первым четырем тактам темы в пьесе «Болдино», но с неполным использованием ритмического оборота, часто применявшегося Бахом (после двух шестнадцатых нот следует четвертная с точкой). Приемы имитации еще просты, секвенция не применялась. Вероятно, при написании пьесы «Болдино» Шнитке вернулся к этой версии, созданной в начале работы над музыкой к трилогии, и на ее основе сочинил новое произведение.

³¹⁵ См.: *Швейцер*. Иоганн Себастьян Бах. С. 355–356, 386–390.



*Пример 43. И. С. Бах. Хорал «Erschienen ist der herrliche Tag» для органа BWV 629.
Т. 1–2. Средние голоса*



*Пример 44. И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир». Том I. Прелюдия b-moll
BWV 867. Т. 6–7*

Помимо этого, секвенция в пьесе «Болдино» Шнитке по регистру, по гармоническому ходу и по движению верхних голосов по полутонам, а также по артикуляционным указаниям вызывает ассоциации с первым «Кюрие» из Мессы h-moll И. С. Баха (см. пример 45)³¹⁶.

³¹⁶ В указанном примере цифровые обозначения басса континуо не приводятся.

2 Fl. traverso
2 Ob. d'amore

2 Vni., Vla.

1 Fag.,
Continuo
(e Vc.)

$V_7 \rightarrow (IV)V_7 \rightarrow (VII^H)VII_{4/3} I_6 DD_7$

золотая секвенция

$V_7 V_7 \rightarrow (IV)V_7 \rightarrow (VII^H)V_7 \rightarrow III VI_7 II_7 V_7$

$I IV_{6/4} II_7 V_7 V_{4/3} I_6 VI_7 \underline{V_{4/3} V_{6/5}} \rightarrow IV=I II_{6/4} I_{6/4}=IV_{6/4} I$

Пример 45. И. С. Бах. Месса h-moll. «Kyrie» BWV 232/1. Т. 18–23

Ассоциация эта, конечно, далеко не случайна. Из воспоминаний Хржановского следует, что Шнитке сочинил рассматриваемое произведение по модели именно этой Мессы Баха: «Еще в начале работы над пушкинскими фильмами я, показывая ему [Шнитке. — М. Х.] черновой материал для эпизода “Болдинская осень”, подложил черновую запись фрагмента из Мессы си минор Баха. Альфред отметил идеальное соответствие музыки смыслу и структуре эпизода и предложил мне оставить Баха в окончательной редакции фильма. Я же настаивал на сочинении оригинальной музыки. Шнитке отнесся к заданию крайне скептически, но через какое-то время принес замечательную, на мой взгляд, музыку, сочиненную с учетом первоначальной модели»³¹⁷.

Более того, Шнитке использовал, кроме отмеченного выше, многие другие средства, заимствованные у немецкого мастера и, главным образом, из «Куге» Мессы h-moll: приемы имитации, нисходящий мотив по звукам фригийского оборота (см. ходы, отмеченные синими линиями в примерах 42, 45), хроматический ход в верхнем голосе, но не нисходящий, как у Баха, а восходящий (ср. движения, отмеченные зелеными линиями в примерах 42, 45), а также уменьшенный вводный септаккорд. Заслуживают внимания и другие выразительные средства, использованные Бахом в «Куге»: он не только ввел золотую секвенцию, но и добавил элементы эллипсиса (доминантовые цепочки)³¹⁸. Кроме того, так называемые обращенные средства артикуляции, с частыми лигами со слабой доли на сильную, относятся к яркой характерной особенности данной части Мессы. Шнитке явно применил все эти приемы, но в то же время переработал отдельные из них по-своему, «скрыл» кварто-квинтовые басовые ходы в секвенции и увеличив частоту появления обращенных артикуляционных лиг в верхних голосах. Отметим еще, что Шнитке начал пьесу с активного гармонического развития (при этом на тоническом органном пункте), тем самым усилив напряженность и драматизм происходящего в данном эпизоде фильма.

³¹⁷ Хржановский. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 363–364.

³¹⁸ Об эллипсисе и хроматической секвенции в сочинениях Баха см.: Этингер. Гармония И. С. Баха. С. 47–48.

Как видим, пьеса «Болдино» насыщена различными приемами, почерпнутыми в творчестве И. С. Баха, но переосмысленными в сочинении Шнитке. В целом же данную композицию можно назвать мастерской стилизацией в духе музыки лейпцигского мастера.

4.2.4.2. «Тема творчества»

Как показано в разделе о кинематографической драматургии трилогии, одной из тем, которые проходят через все ее части, является так называемая «тема творчества». Характерно, что в одном из вариантов своего режиссерского сценария Хржановский написал: «В музыке — тема творчества». Эти указания встречаются в упомянутом сценарии четыре раза: в эпизодах «Лицей», «Кишинев», «В Михайловском» и «Болдинская осень»³¹⁹. В недавнем письме режиссера к автору диссертации он назвал проанализированную выше пьесу «Болдино» основным образцом «темы творчества»³²⁰. Однако в трилогии присутствует и другая тема, связанная с той же идеей, но проходящая в различных вариантах через всю трилогию. В дальнейшем исследовании именно ее мы и будем называть «темой творчества»³²¹. Показательно, что Хржановский так объяснял вариативность данной темы: «В сценарии я мог обозначать места, связанные с вдохновением, с творчеством, с полетом фантазии одним условным образом: “звучит тема творчества”... Но было бы убого, если бы каждый раз звучала одна и та же музыка. Поэтому Альфред варьировал, видоизменял эту музыку, суть которой остается неизменной, а звуковые образы меняются»³²².

³¹⁹ РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 357. Л. 13, 27, 39, 69.

³²⁰ Письмо А. Ю. Хржановского автору диссертации от 9 февраля 2024 года.

³²¹ Анализ этой темы см. также в статье: *Ханья*. «Бах <...> стоит для меня в центре всего». С. 41–42.

³²² Письмо А. Ю. Хржановского автору диссертации от 9 февраля 2024 года. Шабшаевич в своем исследовании полагала, что все виды «темы творчества» в трилогии по рисункам Пушкина имеют одно интонационное ядро, из которого развиваются различные варианты, аналогично тому, как композиторы-романтики создавали систему лейттем и лейтмотивов. Однако, автор настоящей диссертации в связи с теми задачами, которые в ней поставлены, не использует термины лейттем и лейтмотивов, а опирается на те определения, которые были сформулированы Хржановским и Шнитке: «тема творчества» и «брамсовская тема».

Подобно тому, как было в музыке к другим кинолентам Хржановского (см. предыдущие главы диссертации), Шнитке и на этот раз обратился к средствам имитации стиля произведений И. С. Баха. Сам композитор в интервью с М. Ф. Нейман сообщал о «баховской стилизации» по поводу «темы творчества» для трилогии³²³. Характерной чертой практически всех разновидностей этой темы является равномерная последовательность попарно связанных нот, выражающих цепь вздохов, в то время как последняя нота каждого звена повторяется в первой восьмой следующего. Этот мелодический оборот часто применялся Бахом в его страстях, кантатах и органных хоральных прелюдиях для передачи траурных, печальных и скорбных аффектов. Альберт Швейцер, с чьей интерпретацией Шнитке был знаком (см. раздел диссертации 2.4), назвал данную фигуру одним из двух «мотивов скорби»³²⁴. Данный мотивный оборот встречается в разных частях «Страстей по Матфею», в том числе в арии сопрано и альты BWV 244/27a со словами «ist vor Schmerzen untergangen» («от горести сокрылись»³²⁵, см. пример 46) и в заключительном хоре на слове «Tränen» («слёзы») BWV 244/68. Эта мелодическая формула преобладает во вступительной арии из кантаты «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» («Радостно понесу я свой крест») BWV 56/1 (см. пример 47) и в обработке хорала «O Lamm Gottes, unschuldig» («О Агнец Божий непорочный») для органа BWV 618 (см. пример 48), а также в ряде произведений, выражающих сходный аффект³²⁶.

³²³ Шнитке говорил о музыке к пушкиниане следующее: «Так называемая тема творчества сейчас мне кажется уже несколько облегченной в своем решении. Тут, наверно, не баховская нужна была стилизация, а что-то еще. Вообще-то, она свою функцию выполняет, и зрителю, бессознательно смотрящему фильм, она сообщает нужный поворот, нужное направление, но и не более...» (цит. по: *Нейман*. История одного интервью. С. 374). Предположительно, отношение самого композитора к тому результату, который получился в воплощении темы творчества, было излишне критичным. Требовательность Шнитке как художника к себе и своему творчеству была, как известно, очень высока.

³²⁴ *Швейцер*. Иоганн Себастьян Бах. С. 354–355, 384–386. Такой же мотив Б. Л. Яворский трактовал как «символ ухода в могилу» (*Берченко*. В поисках утраченного смысла. С. 106).

³²⁵ Переводы приведенных фрагментов даны по изданию: Иоганн Себастьян Бах. Тексты духовных произведений / пер. с нем. П. Мещеринова. 2-е изд., испр. М., 2014. С. 150, 519, 528.

³²⁶ Следует отметить, что подобная мотивная формула нередко применялась и другими мастерами эпохи барокко, такими как Д. Скарлатти (Сонаты для клавира B-dur K 331, f-moll K 466), Г. Ф. Телеман («Методические сонаты» для скрипки или флейты траверсо и басса континуо A-dur TWV 41:A3, c-moll TWV 41:c3, B-dur TWV 41:B5) и А. Марчелло (Концерт для гобоя и струн-



Пример 46. И. С. Бах. Ария сопрано и альты из «Страстей по Матфею» BWV 244/27a. Т. 27–30. Сопрано и альт

Ob. I,
Vno. I

Ob. II,
Vno. II

Taille,
Vla.

Пример 47. И. С. Бах. Ария баса из кантаты «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» BWV 56/1. Т. 1–4³²⁷

Adagio

Пример 48. И. С. Бах. Хорал «O Lamm Gottes, unschuldig» для органа BWV 618. Т. 1–2. Верхние голоса

ных d-moll S.Z 799). Однако, учитывая слова самого Шнитке о его обращении к «баховской стилизации» при создании «темы творчества», можно предположить, что данный мелодический оборот был взят им именно из сочинений Баха.

³²⁷ В приведенном примере сокращена партия басса континуо.

Эта мотивная формула использовалась Бахом с тем же смысловым наполнением также в клавирных, ансамблевых, оркестровых сочинениях и в произведениях для других инструментов (примеры многочисленны).

Перейдем к рассмотрению трех разновидностей «темы творчества» в пушкиниане, выявленных в процессе настоящего исследования. Охарактеризуем те приемы, которыми эти варианты различаются:

а) попарно связанное движение мелодии по звукам тонического секстаккорда, переходящее в поступенную последовательность (см. пример 49)

Пример 49. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Вдохновение». Скрипки I

Данный мелодический вариант звучит трижды в первом фильме трилогии и содержится в двух пьесах — «Вдохновение» (00:01:45–00:02:24, 00:27:20–00:27:58) и «Море» (00:13:04–00:14:07). Помимо рассматриваемой мотивной формулы, можно отметить использование Шнитке и других приемов имитации стиля музыки немецкого мастера. В сочинении «Вдохновение» тема проводится в партии первых скрипок с аккордовым сопровождением других струнных, в басу звучит хроматический нисходящий ход (*passus duriusculus*), который И. С. Бах и его современники

часто применяли в тех произведениях или в тех фрагментах, где речь шла о смерти, и который А. Швейцер называл еще одним «мотивом скорби»³²⁸.

Характерен также рисунок расходящихся вверх и вниз линий мелодии и баса³²⁹. Подобная фактура нередко встречается в произведениях Баха³³⁰, а также в ряде полифонических сочинений композиторов эпохи барокко и более раннего времени, отвечая одному из основополагающих принципов полифонии. В завершении пьесы «Вдохновение» хроматический ход исчезает, но продолжается аналогичное расходящееся движение линий: первые скрипки достигают вершины мелодии, в то время как вторые скрипки и виолончели исполняют свободную имитацию темы — равномерную последовательность попарно связанных нот, но в нисходящем виде. Этот контрапункт Шнитке использует и в завершении пьесы «Море», в первой части которой отсутствует аккордовое сопровождение. Обе пьесы завершаются кадансом в E-dur — параллельной основной тональности cis-moll, что создает ощущение просветления, как это делал Бах в своих сочинениях³³¹.

³²⁸ Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. С. 354–355, 384.

³²⁹ Движение расходящихся верхних и нижних голосов Шнитке часто использовал в Квинтете для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано (например, в первой части — такты 17–18; в третьей части — такты 25–26; в четвертой части — такты 1–8, 25–38). Как отмечала Т. В. Франтова, сама тема четвертой части основана на «звуковысотном рисунке линий, зеркально расходящихся из начального созвучия, как пучок лучей» (Франтова Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2004. С. 205; Франтова Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: [монография]. Ростов-на-Дону, 2004. С. 176). Работа над этим сочинением велась в 1972–1976 годах, примерно в тот же период, когда композитор писал музыку к первому фильму трилогии, включая пьесу «Вдохновение». Зеркально расходящиеся голоса он активно применил и в «Набросках ко II части Фортепианного квартета Г. Малера» (1988), которые впервые были опубликованы издательством «Sikorski» в 1991 году под названием «Klavierquartett» Шнитке. О зеркально-канонической структуре этого произведения см.: Николаева Ю. Е. Индивидуальные системы контрапункта в музыке XX века (на примере творчества И. Стравинского, А. Шнитке, Э. Денисова): дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009. С. 111–113.

³³⁰ Рисунок расходящихся вверх и вниз линий использовался И. С. Бахом во многих произведениях, включая «Crucifixus» из Мессы h-moll BWV 232/17 (такты 13–17), а также в ряде сочинений из «Хорошо темперированного клавира», например, таких как fuga F-dur BWV 856 (такты 60–63) и прелюдия A-dur BWV 864 (такты 23–24) из первого тома.

³³¹ Например, часть «Crucifixus» Мессы h-moll BWV 232/17, написанную в e-moll, Бах завершил модуляцией в G-dur, что служит субдоминантовой подготовкой к D-dur следующей части «Et resurrexit». Помимо того, как отмечал М. А. Этингер, немецкий мастер часто заканчивал органные хоральные прелюдии в тональности, параллельной исходной (Этингер. Гармония И. С. Баха. С. 97).

Вместе с тем, необходимо отметить, что эти элементы стилизации сочинений Баха введены Шнитке гораздо более опосредованно, чем это было в его музыке к фильмам «Стекло́нная гармоника» и «В мире басен». Используя в основном мотивную структуру баховского музыкального языка, без применения многих других приемов, свойственных манере письма мастеров эпохи барокко, Шнитке добился максимальной приближенности звучания «темы творчества» к духу музыки пушкинского времени. В гармонизации встречаются отклонения в тональности второй степени родства, причем эти переходы даются без применения доминанты, что также нехарактерно для сочинений баховской эпохи. Описываемому эффекту способствует и певучая манера исполнения темы, с волнообразной динамикой, в духе романтической лирики.

В трилогии пьеса «Вдохновение» вместе с чтением текстов воплощает поэтическое мастерство Пушкина, отражающее расцвет творческого вдохновения. Во время первого ее звучания декламируются строки из стихотворения «Осень» (1833), включая фрагмент: «И пробуждается поэзия во мне». Второй раз, когда исполняется то же сочинение, ближе к концу первой картины, читаются отрывки из письма Н. Н. Раевскому-сыну, написанного поэтом в июле 1825 года: «Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить»³³². Именно для этого эпизода режиссер в своем сценарии указал: «В музыке — тема творчества»³³³. Можно подчеркнуть, что и в данном случае композитор неслучайно обратился к мотивной структуре сочинений Баха, описанной выше, включив ее, однако, в другой гармонический и инструментальный контекст.

Во время исполнения пьесы «Море» за кадром звучат фрагменты стихов Пушкина «Желание славы» (1825), включая строку «Шептала ты: скажи, ты любишь, ты счастлив?». Читается также стихотворение «Храни меня, мой талисман...» (1824–1825), а на экране возникают женские профили (предположительно,

³³² Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 19 томах / под ред. Д. Д. Благого. М., 1996. Т. 13. С. 408, 573. Оригинальный текст Пушкина был написан на французском.

³³³ РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 357. Л. 39.

Е. К. Воронцовой, что вызывает ассоциации с влюбленностью в нее поэта³³⁴). Выбор музыкального материала Шнитке, по-видимому, обоснован тем, что для Пушкина любовь являлась сильнейшим источником вдохновения и была неотделимой от процесса творчества.

Особый интерес вызывает также обработка рассматриваемой мелодии в пьесе «Н. Н. Гончарова» (00:01:47–00:02:32). В финальной части трилогии «Осень» опять используется мотив попарно связанных нот по звукам секстаккорда и последующего поступенного движения. Но мотивная структура, заимствованная из баховского музыкального языка, включена в совершенно другой тип фактуры: тема представлена в виде ведущего мелодического голоса с аккомпанементом, написанным как аккордовые последовательности, изложенные в триольных фигурациях (см. пример 50). Именно такой тип изложения чаще всего применялся в творчестве композиторов-романтиков. Кроме того, в данной пьесе басовый звук нередко удерживается с помощью педали (см. такты 2, 4, 5), на что указывает обозначение лиг, впервые использованных импрессионистами в фортепианных произведениях. В данном случае мы видим органичное соединение баховской мотивной структуры с романтической фактурой и импрессионистическим эффектом педали.

³³⁴ В своей статье 1974 года Т. Г. Цявловская представила элегию «Желание славы» и ряд других стихов Пушкина как адресованные Воронцовой, связывая их с влюбленностью поэта в нее (Цявловская Т. Г. «Храни меня, мой талисман...» // Прометей. Историко-биографический альманах серии «Жизнь замечательных людей». 1974. Т. 10. С. 12–84). Однако М. Н. Виролайнен в комментариях к новейшему полному собранию сочинений поэта не во всем согласна с точкой зрения Цявловской, отметив неопределенность адресата разных стихотворений, включая «Желание славы» (Виролайнен М. Н. Лирика Пушкина в период михайловской ссылки // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в двадцати томах / под ред. С. В. Березкиной, М. Н. Виролайнена. СПб., 2019. Т. 3. Кн. 1. С. 388–389).

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system shows a treble clef with a melody and a bass clef with a bass line, marked 'mp'. The second system continues the melody and bass line. The third system shows a treble clef with a melody and a bass clef with a bass line, marked 'rallentando'.

Пример 50. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Н. Н. Гончарова». Фортепиано

В этой сцене чувства поэта, вспыхнувшие от влюбленности в Гончарову, раскрываются через чтение фрагментов письма Пушкина к ней, строк из стихотворения «Мадонна» (1830), а также отрывка из наброска «Участь моя решена. Я женюсь...» (1830), что сопровождается показом ее портретов, оставленных поэтом в рукописях. Но использование в этой пьесе, наряду со всеми остальными средствами, баховской мотивной структуры наводит на мысль, что данный эпизод можно отнести к сфере, связанной с творческим вдохновением, поскольку та же самая мелодия используется и в сценах, обозначенных режиссером как «тема творчества»³³⁵.

³³⁵ Елена Шабшаевич рассматривает сочинение «Н. Н. Гончарова» в сочетании с последующей пьесой (в рукописи Шнитке обозначенной как «Мадонна + вальс»), которую она трактует как вальсовую интерпретацию «темы творчества», отмечая: «В третьем фильме “Осень”, где речь идет о Наталье Гончаровой, совмещаются “идиллический” и вальсовый варианты <...>» (Шабшаевич. Лейтмотивная система в анимации. С. 57).

Как показано в примерах, приведенных выше (см. с. 169), равномерная последовательность попарно связанных нот в произведениях Баха чаще всего давалась в нисходящем движении³³⁶. Однако, как видим, Шнитке применял подобную мотивную структуру преимущественно в восходящем виде. Можно отметить принципиальное различие между использованием Шнитке и Бахом одной и той же мотивной структуры. Важно подчеркнуть, что рассматриваемая мелодия была создана по указанию режиссера как «тема творчества». Помимо мелодики, с помощью тембровых, фактурных и гармонических средств Шнитке воплощал состояние творческого вдохновения и полет фантазии поэта. Таким образом, мотивы и приемы письма, заимствованные у немецкого мастера, композитор переосмыслил и включил в свою систему выразительных средств, тем самым изменив символику баховских мотивных построений.

б) равномерная последовательность попарно связанных нот в поступенно восходящем движении (см. пример 51)



Пример 51. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Царское Село». Т. 2–9. Флейта

³³⁶ Восходящее движение попарно связанных нот можно найти у И. С. Баха, например, в хорале «O Mensch, bewein' dein Sünde groß» из «Страстей по Матфею» BWV 244/29 и арии сопрано «Ich wünschte mir den Tod» из кантаты «Selig ist der Mann» BWV 57/3, однако в творчестве немецкого мастера оно встречается реже, чем нисходящий ход с такой мотивной структурой.

В этом варианте, как и в разновидности, обозначенной (а), используется баховская мотивная формула, приведенная выше, но в данном случае в бóльшей степени преобладает поступенное мелодическое движение.

Тема звучит также неоднократно в трилогии. В первом фильме она исполняется в пьесе «Царское Село» (00:02:26–00:03:01), когда за кадром сначала читается первая строка стихотворения «В начале жизни школу помню я...» (1830), а затем произносятся имена лицейстов: Пущин, Дельвиг, Кюхельбекер и Пушкин. В режиссерском сценарии для этой сцены Хржановский отмечал: «Поют птицы. С ними перекликается флейта»³³⁷. Шнитке, используя указанный инструмент, и на этот раз написал мелодию, основанную на принципах баховского тематизма. Мотивная связь с вариантом (а), несомненно, является осознанным выбором композитора. Это решение, вероятно, обусловлено тем, что лицейские друзья, упомянутые выше, стали постоянными спутниками Пушкина, неоднократно вдохновляя его и находя отражение в его сочинениях. Вместе с тем, звучащая в сопровождении аккомпанемента, характерного скорее для классического или раннеромантического стиля, и снабженная длинными фразировочными лигами поверх коротких артикуляционных, эта разновидность «темы творчества» представляет собой своеобразную стилизацию, объединяющую элементы имитации музыкального языка Баха с приемами композиторов более позднего времени.

Рассматриваемая мелодия звучит еще дважды в первом фильме: в той же музыкальной пьесе «Царское Село» (00:05:12–00:05:56)³³⁸ и во втором разделе сочинения «Арион» (00:26:08–00:26:34). В первой из этих сцен читаются фрагменты стихотворений «Разлука» («Кюхельбекеру») и «Товарищам», оба из которых были написаны в 1817 году, к концу лицейского периода, а также строфа XLVI из шестой

³³⁷ Цит. по: РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 357. Л. 10. В данном сценарии, в том же «Эпизоде I — Лицей», но несколько позже приведенного указания, появляется ремарка режиссера: «В музыке — тема творчества». В этом фрагменте Хржановский предписал чтение стихотворения «Воспоминания в Царском Селе» (1814), начинающегося строкой «Навис покров угрюмой ночи...» (там же. Л. 14). Однако в окончательной версии фильма, когда декламируются эти стихи, звучит музыка, не содержащая равномерное движение попарно связанных нот, — пьеса, которую Шнитке озаглавил первой строкой данного юношеского произведения Пушкина.

³³⁸ В этом отрывке фильма добавлена часть, которая отсутствует в автографе партитуры Шнитке и исполняется фортепиано соло.

главы романа «Евгений Онегина»: «Дай оглянись. Простите ж, сени, / Где дни мои текли в тиши³³⁹, / Исполнены страстей и лени / И снов неопытной³⁴⁰ души»³⁴¹. Когда исполняется вторая часть пьесы «Арион», за кадром декламируются строки из стихотворения «19 октября» (1825), созданного в честь годовщины основания лицея: «Друзья мои, прекрасен наш союз! / Он как душа неразделим и вечен — / Неколебим, свободен и беспечен / Срастался он под сенью дружных муз. / Куда бы нас ни бросила судьбина, / И счастье куда б ни повело, / Все те же мы: нам целый мир чужбина; / Отечество нам Царское Село»³⁴². Та же мелодия появляется в пьесе Шнитке «Пора, мой друг, пора...», звучащей в финальной картине (00:22:27–00:23:24). За кадром произносится строфа XLVII из первой главы «Евгения Онегина», где описывается момент, когда герой и автор уносятся «мечтой к началу жизни молодой». В этом контексте образ Онегина можно отождествить с лицейскими друзьями самого Пушкина. В указанных сценах музыкальная тема Шнитке выражает воспоминания поэта о счастливых днях, проведенных в кругу друзей в лицее. Это время и место стали для него духовным убежищем, и памяти о них посвящены многие строки его произведений.

Характерно также фрагментарное использование Шнитке рассматриваемого тематического варианта в двух пьесах, исполняемых в первых сценах последней картины: «Элегия» (00:00:03–00:00:41) и «Легко и радостно играет в сердце кровь...» (00:00:48–00:01:30). В первой пьесе начальный мотив повторяется на разных ступенях в тональности *h-moll* в темпе *Lento*, сначала в скрытом голосе партии клавесина (см. пример 52), а затем аналогично в партии челесты. Вторая пьеса, в тональности, повышенной на полутон — *c-moll*, и в более быстром темпе — *Allegro agitato*, — включает также мелодию (б), при этом используются практически все ее части (см. пример 53). Каждый мотив, изложенный шестнадцатыми, проводится четыре раза, в партиях бóльшего числа инструментов, нежели в первой упомянутой

³³⁹ В оригинале указано «глуши».

³⁴⁰ В оригинале — «задумчивой».

³⁴¹ *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в 19 томах / под ред. Б. В. Томашевского. М., 1995. Т. 6. С. 136.

³⁴² *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в двадцати томах / под ред. С. В. Березкиной, М. Н. Виролайнен. СПб., 2019. Т. 3. Кн. 1. С. 75.

пьесе: двух флейт, первых и вторых скрипок, к которым в конце пьесы присоединяется флейта-пикколо.

Lento

2

(p)

3

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '2', is in 4/4 time and consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, and the lower staff contains a melodic line. The second system, labeled '3', is in 3/4 time and also consists of two staves with similar chordal and melodic textures. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are marked '(p)'.

*Пример 52. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Элегия». Т. 6–9. Кла-
весин*

Allegro agitato

1

Fl. I,
Vni. I

Fl. II,
Vni. II

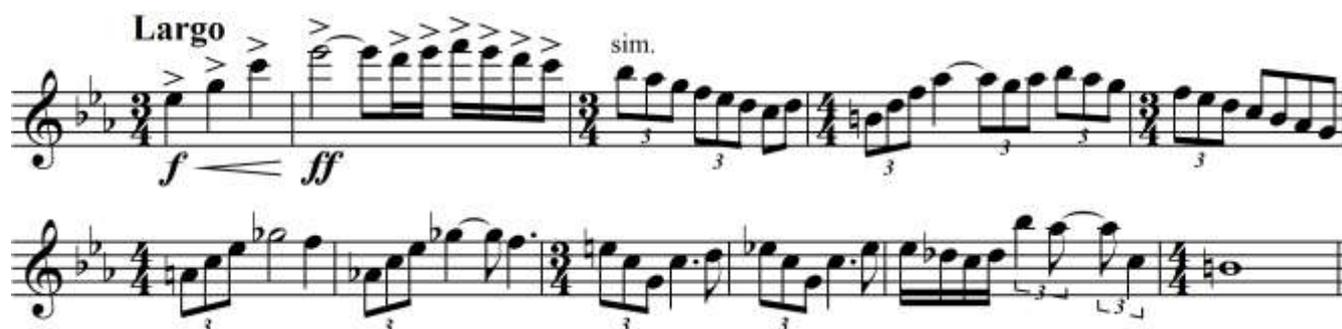
Пример 53. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Легко и радостно играет в сердце кровь...». Т. 9–16. Флейты и скрипки I, II

Две аранжировки темы, различающиеся по темпу, ритмической структуре, тональности и составу инструментов, иллюстрируют творческий подъем Пушкина и полет его вдохновения³⁴³. В данной сцене читаются отрывки из неоконченного стихотворения Пушкина «Осень» (1833), в которых он описывает этот наиболее плодотворный для себя сезон (строфы V, VIII). Таким образом, используя мелодический материал, ассоциирующийся с художественным вдохновением в других сценах трилогии, Шнитке подчеркнул этот смысловой аспект и объединил различные эпизоды общей идеей «темы творчества».

³⁴³ Возможно, композитор предусматривал последовательное исполнение рассматриваемых пьес при их создании. Рукописные пометки, оставленные композитором в автографе партитуры, указывают на то, что эти два сочинения были написаны специально для заключительной картины в 1981 году: в каждом случае указано название фильма «Осень».

в) восходящее движение по звукам сектаккорда или септаккорда с остановкой на верхней ноте и последующим диатоническим спуском

Данная мелодия проводится только в первой картине, но четыре раза. В одной сцене (00:11:28–00:11:57) ее исполняет флейта соло (см. пример 54)³⁴⁴:



Пример 54. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Цель поэзии». Мелодия

Начальный мелодический контур, основанный на звуках тонического сектаккорда, переключается с разновидностью «темы творчества», обозначенной как (а). Но в дальнейшем развитии темы Шнитке использовал не равномерную последовательность попарно связанных нот, а другой тип тематизма, который Бах применял также в своих произведениях. Подобные мелодические фигуры композитор часто использовал в речитативных частях кантат, пассионов, ораторий, а также в инструментальных сочинениях, в разделах импровизационного характера. В качестве примеров таких речитативных оборотов можно привести фрагменты Токкаты d-moll для органа BWV 565 (пример 55), Хроматической фантазии d-moll BWV 903 (пример 56), Сонат для скрипки соло BWV 1001 (пример 57) и BWV 1005 и многих других композиций. Думается, Шнитке взял именно такие фигуры при создании рассматриваемого варианта «темы творчества» (см. пример 54).

³⁴⁴ В автографе партитуры данной пьесы мелодия изложена в партиях первых и вторых скрипок с участием других инструментов в сопровождении. Однако на правом поле строк тематических голосов почерком композитора добавлено указание «fl.». В приведенном нотном примере автор диссертации не включил часть мелодии, которая прописана в партитуре, но была сокращена при исполнении.



Пример 55. И. С. Бах. Токката d-moll для органа BWV 565. Т. 10–11. Верхние голоса



Пример 56. И. С. Бах. Хроматическая фантазия BWV 903. Т. 30–31



Пример 57. И. С. Бах. Соната для скрипки соло BWV 1001. Т. 1. Скрипка

При этом, подобные импровизационные формулы в других сочинениях Шнитке (например, в музыке к фильму «Похождения зубного врача», см. сн. 240), тем более, исполненные на клавишине, вызывают более непосредственные ассоциации с произведениями И. С. Баха. В данном случае в музыке к трилогии можно отметить и на этот раз более опосредованную стилизацию элементов баховского языка.

Во время проведения рассматриваемой темы в фильме читаются отрывки из поэмы «Цыганы» (1824) и цитата из письма Пушкина к В. А. Жуковскому 1825 года «Цель поэзии — поэзия». Именно к данным словам Хржановский в сценарии добавил комментарий: «В музыке — тема творчества»³⁴⁵. Учитывая это обстоятельство

³⁴⁵ Цит. по: РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 357. Л. 28. Исследование рукописной партитуры композитора также позволяет установить связь рассматриваемой мелодии с «темой творчества»:

и обращение Шнитке к баховской тематике, можно утверждать, что композитор написал еще одну разновидность «темы творчества». Вероятно, важную роль сыграл декламационно-речитативный характер мелодии наподобие выписанной импровизации. Эти особенности дали Шнитке возможность выразить в музыке бурное, фантазийное начало пушкинской поэзии, свободный полет вдохновения и импровизаторства.

Данная мелодия проводится в первом фильме трилогии еще в следующих сценах: в пьесе «Осень» (00:03:02–00:03:30)³⁴⁶, в пьесе «Цель поэзии» (00:04:49–00:05:12)³⁴⁷, а также в одном из эпизодов (00:19:23–00:19:53)³⁴⁸. Все эти сцены объединены понятием художественной Музы Пушкина. В первой из них зачитывается первая строфа из восьмой главы романа «Евгений Онегин», где описывается, как «являться Муза стала» поэту в лицейский период. На экране появляется излюбленный графический образ поэта из его рукописей — птица, изящно взмывающая вверх с расправленными крыльями³⁴⁹. В следующей сцене, вместе с показом на экране рукописи стихотворения «Муза» (1821), декламируются строки из первого

практически ту же мелодию, что и в примере 54, Шнитке использовал в пьесе «Силы мои достигли полного развития...». Это дает основание предположить, что композитор изначально планировал связать данный тематический вариант с текстом Пушкина: «Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить», для которого, как рассмотрено ранее, в итоге он выбрал другую музыку — пьесу «Вдохновение». Сочинение «Силы мои достигли полного развития...», вероятно, задуманное для этой сцены, в окончательной версии прозвучало в другом фрагменте фильма (см. сн. 348).

³⁴⁶ Тема из пьесы «Осень», вновь исполняемая флейтой (на этот раз — в сочетании с органичными аккордами), имеет небольшие отличия от мелодии, приведенной в примере 54, по ритмическому рисунку и тональности (h-moll), однако их тематический контур в основном совпадает, включая частые изменения размеров и использование триольного ритма.

³⁴⁷ В этот период, как указано в автографе партитуры пьесы «Цель поэзии», мелодия, приведенная в примере 54 (с купюрой 7-го такта), исполняется в партиях первых и вторых скрипок с сопровождением других струнных инструментов. В рукописи присутствуют также фрагменты темы для духовых инструментов, однако они в фильме не звучат.

³⁴⁸ Партитуру пьесы, полностью соответствующую записи последнего из упомянутых эпизодов, обнаружить не удалось. Мелодия, почти совпадающая с приведенной в примере 54, звучит в партии скрипок на фоне органичных аккордов. Тональность (c-moll), мелодическая линия скрипок и последовательность аккордов соответствуют пьесе «Силы мои достигли полного развития...», хотя в ее нотном автографе сопровождение поручено струнным, а не органу. По-видимому, в данном фрагменте фильма исполняется именно это сочинение, но с измененным составом инструментов.

³⁴⁹ Используется рисунок, хранящийся в Пушкинском Доме под № 829, л. 15 л.

опубликованного произведения Пушкина «К другу стихотворцу» (1814). В последней сцене звучат отрывки из строфы LIX первой главы «Евгения Онегина», где вновь поднимается тема вдохновения: «Прошла любовь, явилась Муза...». Движение мелодии вверх и вниз в широком регистре позволило композитору изобразить полет творческой музыки.

Суммируя вышеизложенное, можно утверждать, что, как и в предыдущих работах с Хржановским, Шнитке обратился к музыке И. С. Баха для выражения ключевых идей фильма. Однако, в пушкиниане имитация элементов стиля немецкого мастера поднята на качественно новую ступень и служит для передачи сферы творческого вдохновения поэта. В сравнении с подобными приемами в сочинениях к фильмам «Похождения зубного врача», «Стеклянная гармоника», «Бабочка» и «В мире басен», эта стилизация является более опосредованной и органично перекликающейся с музыкой другого времени.

Следует подчеркнуть, что, хотя это не было указано в режиссерском сценарии и ранее не отмечалось, композитор в данном произведении выразил также сложные и мучительные аспекты жизни Пушкина, используя «искажение» материала «темы творчества». Так, в пьесе «Пейзаж II» Шнитке применил стреттное проведение варианта «темы творчества» (б) в четырех голосах (см. пример 58)³⁵⁰.

³⁵⁰ В указанном примере автор диссертации приводит мелодические линии двух кларнетов в реально звучащей тональности. Партии альтов, виолончелей и контрабасов, почти полностью дублирующие органые аккорды, в пример не включены.

Lento

2 Fl.,
Vni. I div.

2 Cl. (B),
Vni. II div.

Org.

Пример 58. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Пейзаж II»

Каждый имитирующий голос вступает в нижнюю малую секунду с расстоянием в восьмую ноту, что создает микрополифонию, в которой постоянно возникающие диссонансы затушевывают тематический контур³⁵¹. Усложняя разновидность «темы творчества» диссонансами, Шнитке, видимо, пытался подчеркнуть

³⁵¹ Отметим, что подобное стреттное проведение темы Шнитке использовал во второй части «Токката» из Concerto grosso № 1 (1976–1977). Он сам назвал это «микрополифоническими

мучительные переживания Пушкина, вызванные непониманием окружающих и давлением власти, как это отражено в фильме. Данная пьеса исполняется дважды во второй части трилогии. Впервые она звучит, когда зачитываются последние строки стихотворения «К морю» (1824), рассказывающие о прощании с этой «свободной стихией» в связи с тем, что поэт был сослан из Одессы в Михайловское (00:00:32 и далее). Как известно, эта ссылка была вызвана его конфликтом с графом М. С. Воронцовым. Далее читаются фрагменты письма поэта к В. Ф. Вяземской, в котором описано его мрачное настроение: «Все, что напоминает мне море, наводит на меня грусть — журчанье ручья причиняет мне боль в буквальном смысле слова — думаю, что голубое небо заставило бы меня плакать от бешенства; но слава богу небо у нас сивое, а луна точная репка»³⁵². Звук ветра, использованный в данном эпизоде, передает этот бесцветный пейзаж.

Данная пьеса звучит еще в среднем разделе того же фильма (00:14:59–00:16:34), выражая более трагический контекст. В этой сцене за кадром читаются воспоминания кучера Пушкина о событии сентября 1826 года, когда фельдъегерь прибыл в Михайловское, чтобы привезти поэта в Москву на аудиенцию к Николаю I³⁵³. Пьеса исполняется два раза и завершается словами «это моя утеха», которые поэт произносит в ответ на реплику жандарма: «Господин Пушкин, мне очень ваши

звуковыми ландшафтами» («mikropolyphone Klangflächen») (цит. по: *Gerlach H. Fünfzig sowjetische Komponisten der Gegenwart: Fakten und Reflexionen: eine Dokumentation von Hannelore Gerlach. Leipzig; Dresden, 1984. S. 366*). Очевидно, что он обращался к микрополифоническому письму Дьёрдя Лигети. В начале 1970-х годов Шнитке написал статью, посвященную анализу микрополифонии Лигети и опубликованную посмертно (*Шнитке А. Г. Оркестровая микрополифония Лигети // Альфреду Шнитке посвящается / ред.-сост. А. В. Богданова. М., 2001 (Из собраний «Шнитке-центра»; вып. 2). С. 12–17*). Микрополифоническая техника занимала заметное место в камерных и симфонических сочинениях Шнитке, способствуя созданию характерного сонорного звучания (см.: *Франтова. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. С. 165–168 и т. д.; Франтова. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: [монография]. С. 143–146 и т. д.; Кузнецов И. К. Полифония в русской музыке XX века. М., 2012. Вып. 1. С. 243, 267 и т. д.; Николаева. Индивидуальные системы контрапункта в музыке XX века. С. 121–123 и т. д.*)

³⁵² *Пушкин. Полное собрание сочинений в 19 томах. Т. 13. С. 398, 570*. Письмо датируется концом октября 1824 года. Оригинальный текст был составлен из смеси русского и французского языков.

³⁵³ См.: *Парфенов П. Рассказы о Пушкине, записанные К. А. Тимофеевым // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников в двух томах / сост. В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсон [и др.]. М., 1974. Т. 1. С. 430*.

пистолеты опасны». Именно в этот момент на экране раздается выстрел, и поэт внезапно садится в отчаянии, словно предчувствуя свою роковую судьбу³⁵⁴. В сочетании с визуальными и вербальными деталями, музыкальная фактура, где контур «темы творчества» размывается множеством диссонансов, передает идею о том, как давление власти способствовало нагнетанию трагических событий в последний период жизни поэта.

Аналогичное стреттное проведение темы Шнитке использовал и в пьесе «Часы». Он вновь выбрал вариант (обозначен в диссертации как б), изложив его в пунктирном ритме и в низком регистре (см. пример 59)³⁵⁵. Мелодия звучит в партиях двух фаготов, двух кларнетов, двух валторн преимущественно в интервалах терции и сексты. Однако она вступает в диссонанс с сопровождающими голосами челесты, клавесина, виолончелей и контрабасов. Низкий регистр, пунктирный ритм и диссонансы в изложении темы делают ее контур едва уловимым для слуха.

³⁵⁴ Музыка звучит вместе с разными звуковыми эффектами, такими как удары барабана, стук копыт лошадей и хоровое пение, изначально написанное для другого эпизода («Церковный хор»).

³⁵⁵ В приведенном примере сокращены партии бас-кларнета, контрафагота, литавр, тарелок, большого барабана, виолончелей и контрабасов. В рукописи есть и партия клавесина, которая содержит практически непрерывно проводимые арпеджированные аккорды шестнадцатыми, однако в соответствующей сцене фильма ее звучание отсутствует. Хотя в автографе партитуры указан темп «Moderato», пьеса исполняется медленнее, ближе к «Lento».

Moderato

3

2 Cl. (B) *mp* *mf*

2 Fag. *p* *mp* *mf*

2 Cor. (F) *mf* con sord.

2 T-le. blocks

Cel.

4

2 Cl. (B) *mp* *mp* *mf*

2 Fag. *mp* *p* *mp* *mf*

2 Cor. (F) *mf*

2 T-le. blocks

Cel.

Vno. solo *f* *mf*

D.S. al Fine

Пример 59. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Часы». Т. 9–16

Пьеса звучит в трилогии всего один раз — в среднем разделе финального фильма. Для понимания значения этой мелодии важно учитывать контекст предыдущих эпизодов, где исполняется первая часть пьесы «Часы», в которой преимущественно темпл-блок и челеста создают имитацию хода часов, как показано в примере 59, при этом основная тема не появляется. В этой сцене, после назначения Пушкина камер-юнкером, Наталья танцует на балу во дворце. Звучит танцевальная пьеса Шнитке «Мазурка» (00:16:27 и далее), к которой присоединяется параллельное исполнение первой части сочинения «Часы». Сочетание двух музыкальных пластов раскрывает драматический контраст между сияющим великолепием Натальи и внутренними терзаниями Пушкина, оказавшегося в тисках материальных забот и тревоги за сохранение собственной самостоятельности. Это подтверждается зачитываемыми фрагментами письма Пушкина к супруге от 11 июня 1834 года: «<...> Вы, бабы, не понимаете счастья независимости и готовы закабалить себя навеки, чтобы только сказали про вас: “Вчера на балу госпожа такая-то была решительно красивее всех и была одета лучше всех”»³⁵⁶. Экранизируется и зачитывается также рукописный счет каретника с пометками Пушкина об уплатах за починку кареты, фонарей и прочие услуги³⁵⁷.

После завершения «Мазурки» начинает фрагментарно звучать раздел, приведенный в примере 59, затем следует его полное исполнение (00:18:02–00:18:38). В этой сцене появляются рисунки Пушкина, изображающие дуэль на шпагах и пистолет, которые создают ощущение неизбежности его гибели³⁵⁸. Читаются целиком «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830): «Мне не спится, нет огня; / Всюду мрак и сон докучный. / Ход часов лишь однозвучный / Раздается близ

³⁵⁶ Оригинальный текст был составлен из смеси русского и французского языков (*Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 19 томах / под ред. Д. Д. Благого, Н. В. Измайлова. М., 1996. Т. 15. С. 159, 326*).

³⁵⁷ Факсимиле воспроизведения счета и его расшифровку см.: *Щеголев П. Е. Пушкин и мужики. По неизданным материалам. С автопортретом и автографами Пушкина и иллюстрациями. М., 1928. С. 133, 228.*

³⁵⁸ Изображения взяты из следующих рукописей, хранящихся в Пушкинском Доме: № 921, л. 4 об., № 841, л. 117 об.

меня...»³⁵⁹. Поэт размышляет далее о смерти, обращаясь к супруге: «Умри я сегодня, что с Вами будет?»³⁶⁰. На фоне дворца, где проходит бал, на экране возникает изображение похоронной процессии, созданное Пушкиным³⁶¹. Проведение «темы творчества» в этой сцене особенно уместно. Стоит вспомнить, что фортепианная обработка варианта (а) звучала в тот момент, когда Пушкин восхвалял Наталью как дар творца. Теперь же усложненная версия мелодии (б) передает страдания Пушкина, вызванные непониманием его окружающими, включая супругу.

Таким образом, работа Шнитке над «темой творчества» демонстрирует его умение многослойно раскрывать разные грани и этапы художественной жизни и состояний Пушкина.

4.2.4.3. «Брамсовская тема»

Другую существенную роль в драматургии трилогии — как режиссерской, так и музыкальной — играет «брамсовская тема». Хржановский использовал такое определение для мелодико-фактурной формулы, которая, подобно «теме творчества», пронизывает весь фильм. Хотя в сценариях, найденных автором диссертации, ее название не упоминается, в своей статье режиссер писал именно о «брамсовской теме»: «Что было основным в наших исходных позициях при работе над пушкинской трилогией? Прежде всего расширение стилевых границ в интерпретации темы. Ведь обычно Пушкин и его время ассоциируются с Моцартом, Россини, Глинкой (почему-то даже не с “Русланом и Людмилой” и не со знаменитым романсом на стихи Пушкина, а с ноктюрном “Разлука”). При этом побежденные чуть ли не раз и навсегда таким подходом, мы забываем, что Пушкин был современником Бетховена, чью музыку он слышал в концертах — тому есть свидетельства... Я думаю, ранние ростки немецкого романтизма также могли найти отзвук в его душе. Вот в этом нашем предположении, дозревшем до установки, коренится происхождение

³⁵⁹ *Пушкин*. Полное собрание сочинений в 19 томах. Т. 3. Кн. 1. С. 250.

³⁶⁰ Цитата из письма поэта к Н. Н. Пушкиной, датированного концом июня 1834 года (*Пушкин*. Полное собрание сочинений в 19 томах. Т. 15. С. 167).

³⁶¹ Используется рукопись поэта, хранящаяся в Пушкинском Доме под № 997, л. 33 об.

сочиненной Шнитке красивейшей лирической темы, которую мы условно обозначили как «брамсовскую»³⁶². В интервью с автором диссертации режиссер уточнил, какая именно тема является «брамсовской», отметив следующее: «Я уже говорил о том, что музыка немецкого романтизма, мне казалось, эмоционально подходит Пушкину, хотя мы знаем, что все-таки это более поздние эпохи и Пушкин всегда ассоциируется с музыкой, скажем, венских классиков и не столько Бетховена, современником которого он был, но скорее с Моцартом, Йозефом Гайдном. Но тем не менее, чисто эмоционально, мне показалось, что музыка романтиков, в частности Брамса, может органично присутствовать в этом фильме, и Шнитке очень удачно сочинил, по-моему, замечательно придуманную и написанную тему <...>»³⁶³. Мнение Хржановского об эмоциональной связи между творчеством Брамса и духовным миром Пушкина, безусловно, стало одной из причин появления «брамсовской темы» в музыке трилогии.

Как будет показано далее, при создании данной темы Шнитке действительно опирался на особенности стилистического языка Брамса³⁶⁴. Хотя он не оставил комментариев относительно работы над этой темой, его особое отношение к творчеству Брамса известно из других высказываний. В интервью с А. В. Ивашкиным, говоря о «“духе времени”, который определяет облик эпохи»³⁶⁵, композитор рассказывал следующее: «Да, и это есть проявление некоей общей силы. В творчестве Баха и Брамса, как ни парадоксально, есть родство. Потому что они охвачены какой-то не в них лежащей мощной энергетической силой, каким-то общим потоком. Точно такое же существует и у писателей. В этом смысле есть общее, что сближает Кафку и Гессе, хотя они предельно разные»³⁶⁶. Возможно, это размышление, вместе

³⁶² Хржановский. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 362.

³⁶³ Информация из устного интервью автора с А. Ю. Хржановским от 28 января 2023 года.

³⁶⁴ В полистилистических сочинениях академического направления Шнитке нередко обращался к творчеству Брамса. В Сонате № 2 для скрипки и фортепиано он, как сам признавался, использовал звукоряд, основанный на четырех буквах из фамилии Брамса (BrAnmS), в сочетании со стилизацией музыки этого мастера (см.: Шульгин. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 50). В Симфонии № 3 Шнитке применил тот же мотив с фактурным приемом, характерным для композиторского языка Брамса (см. также сн. 371).

³⁶⁵ Слова А. В. Ивашкина (Беседы с Альфредом Шнитке. С. 121).

³⁶⁶ Цит. по: Беседы с Альфредом Шнитке. С. 121.

с замыслом Хржановского, побудило Шнитке выбрать стилизацию музыки Брамса, чтобы подчеркнуть концептуальное единство звуковой структуры трилогии.

«Брамсовская тема» звучит в семи сценах трилогии. В сочетании с вербально-идейным и визуальным рядами она отражает различные состояния Пушкина, связанные с напряжением, переживаемым им под гнетом власти. Хржановский отмечал широкий диапазон эмоций, переданных данной темой: «<...> Он [Шнитке. — М. Х.] сумел не просто услышать, но и запрограммировать возможности развития в диапазоне контрастных полюсов. Так, появляясь как меланхолически-медитативная в первом проведении у рояля, эта тема, пройдя через ряд преобразований, возникает в финале в эпизоде “Наводнение” как тема бури и смерти, упоения “в бою и бездны мрачной на краю”»³⁶⁷. Далее будет показано, как Шнитке удалось достичь такого разнообразия выражения идей посредством обработки «брамсовской темы» — путем изменения инструментовки, мелодики, гармонии и голосоведения, а также преобразования музыкальной фактуры.

Впервые «брамсовская тема» появляется в фильме в следующем виде (см. пример 60)³⁶⁸.

³⁶⁷ Хржановский. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 362. Цитируемая режиссером строка взята из «маленькой» трагедии Пушкина «Пир во время чумы» (1830), хотя само произведение в трилогии не используется.

³⁶⁸ Звучание указанной сцены, записанное автором диссертации в примере 60, во многом совпадает с рукописной партитурой пьесы, названной Шнитке «Михайловское». Однако в автографе используется иной инструментальный состав и отсутствует раздел, соответствующий последним пяти тактам приведенного примера. Вероятно, композитор исполнил эту пьесу на фортепиано для черновой фонограммы фильма, и по просьбе режиссера она была оставлена в окончательной версии (воспоминания Хржановского об аналогичном случае см. в разделе 4.2.2).

Andante

Pno. *p*

tr. *rit.*

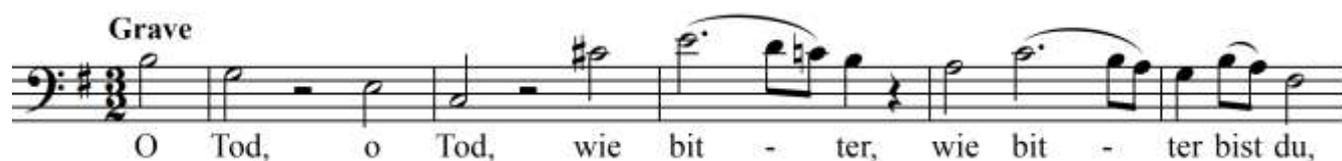
Пример 60. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. Фильм «Я к вам лечу воспоминаньем» (00:16:29–00:17:53)

Прежде всего, обращает на себя внимание использование пунктирного танцевального ритма в затактовых мотивах, что вызывает ассоциации с одними из наиболее известных произведений И. Брамса — «Венгерскими танцами» для фортепиано в четыре руки WoO 1. Практически во всех пьесах четырех тетрадей встречается мелодия, начинающаяся с мотива в ритме $\text{♩} \cdot \text{♩}$ или $\text{♩} \cdot \text{♩}$. Кроме того, в рассматриваемой теме Шнитке можно отметить интервалы, основанные на терциях и секстах в мелодическом движении. Данные интонации характерны для музыкального языка Брамса и применялись в его Симфонии № 4 e-moll соч. 98 (см. пример 61), Песне для баса «O Tod, wie bitter bist du» соч. 121/3 (см. пример 62), Сонате № 1 f-moll для кларнета и фортепиано соч. 120/1 (см. пример 63), Трио a-moll для

кларнета, виолончели и фортепиано соч. 114, а также во многих других сочинениях³⁶⁹.



Пример 61. И. Брамс. Симфония № 4 e-moll соч. 98. Ч. 1. Т. 1–8. Скрипки I



Пример 62. И. Брамс. Песня для баса «O Tod, wie bitter bist du» соч. 121/3. Т. 1–5.

Басовый голос



Пример 63. И. Брамс. Соната № 1 f-moll для кларнета и фортепиано соч. 120/1. Ч. 1. Т. 5–12. Кларнет (in B)

Как известно, фактуре сочинений Брамса свойственны также определенные интервалы в соотношениях голосов. Речь идет о параллельных терциях, секстах и октавах, которые использовались в таких произведениях, как Симфония № 2 D-dur соч. 73 (см. пример 64), Струнный квартет № 2 a-moll соч. 51/2 (см. пример 65) и Баллада d-moll для фортепиано соч. 10/1 (см. пример 66)³⁷⁰.

³⁶⁹ См.: Brahms-Handbuch / hrsg. von W. Sandberger. Stuttgart, 2009. S. 254, 462–463, 468–469, 519, 525–526, 528, 548; Друскин М. С. Иоганнес Брамс: монографический очерк. 4-е изд. Л., 1988. С. 41.

³⁷⁰ Примерами использования Брамсом параллельного движения голосов в указанных интервалах служат также «Интермеццо» для фортепиано C-dur соч. 119/3, Соната № 1 C-dur для фортепиано соч. 1, Соната № 2 для скрипки и фортепиано A-dur соч. 100, Клавирный квартет № 1 g-moll соч. 25, Квintет для кларнета (или альты), двух скрипок, альты и виолончели h-moll соч. 115, хоральная прелюдия для органа «Herzlich tut mich verlangen» соч. 122/10, романс «Тайна» соч. 71/3, Симфония № 4 e-moll соч. 98, «Нения» для хора и оркестра, соч. 82 и т. д. (см.: Brahms-Handbuch. S. 245, 294, 379, 393, 422, 464–465, 516–517; Друскин. Иоганнес Брамс. С. 67).



Пример 64. И. Брамс. Симфония № 2 *D-dur* соч. 73. Ч. 4. Т. 86–89. Флейты



Пример 65. И. Брамс. Струнный квартет № 2 *a-moll* соч. 51/2. Ч. 1. Т. 46–57.

Скрипки I, II

Пример 66. И. Брамс. Баллада *d-moll* для фортепиано соч. 10/1. Т. 9–13

Наряду с пунктирным ритмом в затакте, особенностями мелодики, упомянутыми выше, Шнитке применил также параллельное движение голосов терциями и секстами при написании первого предложения темы³⁷¹ (см. пример 60). Таким об-

³⁷¹ К подобной фактурной формуле Шнитке прибегал и в оркестровых сочинениях. Так, В. Н. Холопова и Е. И. Чигарева отмечали использование им «певучих параллельных секст Брамса» во второй части Симфонии № 3 (Холопова, Чигарева. Альфред Шнитке. С. 176). Игорь Кузнецов охарактеризовал тему из Концерта № 3 для скрипки и камерного оркестра как «брамсовскую по стилю» (Кузнецов. Полифония в русской музыке XX века. С. 243). Вероятно, речь идет о первом разделе третьей части Концерта, где тема исполняется двумя кларнетами, преимущественно параллельными терциями и секстами.

разом, «брамсовская тема» создана на основе ритмических, мелодических и фактурных приемов, характерных для творчества Брамса. Во втором предложении темы Шнитке ввел расслоение верхних голосов, изложив их в полифоническом стиле с частым использованием диссонансирующих созвучий (при этом в завершении темы он вернулся к первоначальному изложению). Помимо того, композитор включил тонический органнй пункт, удерживаемый педалью, благодаря чему мелодия в верхних октавах и низкие басовые ноты (без заполнения средних регистров) охватывают предельно широкий диапазон звучания, создавая атмосферу «пустоты».

В начальном фильме трилогии «брамсовская тема» звучит дважды. Первое ее проведение (00:16:29–00:17:53) исполняется фортепиано соло (см. пример 60). Предположительно, Хржановский, имея в виду данный вариант, охарактеризовал тему как «меланхолически-медитативную»³⁷². В этой сцене изображен Пушкин, находящийся в ссылке в Михайловском. Читаются фрагменты из черновиков «Путешествия Онегина» — «И был печален мой приезд»³⁷³. Звучат и строки из стихотворения «Деревня», которое Хржановский трактовал как отражение внутреннего состояния поэта в михайловский период, хотя оно было написано уже в 1819 году: «Я здесь, от суетных оков освобожденный, / Учуся в Истине блаженство находить <...> / И не завидывать судьбе / Злодея иль глупца в величии неправом». На экране появляются рисунки Пушкина деревенских пейзажей³⁷⁴, к которым аниматоры добавили изображение дождя, причем дождевые линии представлены строками из его рукописей. Все это вместе передает ощущение изоляции поэта, оторванного от го-

³⁷² Хржановский. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 362.

³⁷³ Как указывал Ю. М. Лотман, это выражение Пушкина связано с его прибытием в Михайловское 9 августа 1824 года — началом его длительной ссылки, которая стала для поэта «тяжелым испытанием: разлука с любимой женщиной, одиночество, материальные затруднения, отсутствие духовного общения, друзей, развлечений могли превратить жизнь в непрерывную нравственную пытку» (Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя: пособие для учащихся. Л., 1981. С. 111). Важно отметить, что Хржановский неоднократно встречался с Лотманом и демонстрировал ему первые две части своей пушкинианы (Хржановский. Дорогие мои... хорошие... С. 312–314).

³⁷⁴ Используются рукописи поэта, находящиеся в Пушкинском Доме: № 836, л. 34 об., № 838, л. 100 л., № 839, л. 58 об., 59 об., № 844, л. 2 л., № 1671, л. 1 л.

родской жизни и близких людей. Это настроение находит отражение в «брамсовской теме» Шнитке, в ее фортепианном исполнении, сопровождаемом шумом дождя и раскатами грома.

Далее «брамсовская тема» излагается в партии челесты вместе с доминантовыми и тоническими органными пунктами, представленными фортепиано *pizzicato* и струнными *arco* (см. пример 67)³⁷⁵.

Andante

The musical score consists of four staves: Cello (Cel.), Piano (Pno.), Viola (Vle.), and Cello (Cb.). The tempo is marked 'Andante'. The piano part includes a 'pizz.' (pizzicato) section. The cello part has a 'tr' (trill) marking. The viola part has 'tr' markings. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system shows the initial entry of the instruments. The second system shows the continuation of the themes, with a 'rit.' (ritardando) marking at the end.

Пример 67. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. Фильм «Я к вам лечу воспоминаньем» (00:23:24–00:24:07)

³⁷⁵ Автограф партитуры, полностью соответствующий звукозаписи данной сцены, автору диссертации обнаружить не удалось. Вероятно, вновь использовалась пьеса «Михайловское», но с сокращенным числом инструментальных партий и купюрами части темы. В нотном тексте композитор обозначил прием *pizzicato* в партии фортепиано, что подразумевает щипковое звукоизвлечение на струнах рояля. Предположительно, данный прием был задействован при записи этого фрагмента.

Использование челесты крайне нетипично для Брамса, он никогда не включал этот инструмент в свои сочинения. При этом Шнитке активно использовал челесту как в киномузыке, так и в сценических, театральных, симфонических и камерно-ансамблевых произведениях. Рассматривая семантические аспекты его творчества, Е. М. Акишина отмечала, что такие ударные и клавишно-ударные инструменты, как вибрафон, челеста и чембало, у Шнитке иногда играют ведущую роль в воплощении образов высшего начала и добра³⁷⁶. «Такова и челеста, — указывала исследовательница, — имеющая “серебристый” тембр, за которым закреплена семантика “небесного” звука. <...> В целом у А. Шнитке семантика тембров этих инструментов — причудливость, ирреальность, далекость, запредельность высшего итога»³⁷⁷. В данном случае тембровая окраска челесты ассоциируется с образом «серебристой» и «блистательной» красоты заснеженного новогоднего пейзажа, воспетого в первой строфе пятой главы «Евгения Онегина», которая звучит за кадром. Хржановский связал это описание с зимними днями, проведенными Пушкиным в Михайловском. На экране возникают пейзажные рисунки поэта³⁷⁸ и фотокадр сельского ландшафта, обработанные художниками-аниматорами так, чтобы подчеркнуть светлые, белые тона, оживляя пушкинское выражение: «Все ярко, все бело кругом».

Во втором фильме трилогии «брамсовская тема» звучит в трех сценах, отражающих образ Пушкина в Михайловском и Тригорском. В первом из этих эпизодов (00:13:48–00:14:45) тема изложена в новой инструментовке: ее исполняют два кларнета в сопровождении струнного органного пункта, вновь с охватом широкого диапазона регистров³⁷⁹. Известно, что кларнет являлся одним из любимых инструментов Брамса, для которого он в поздний период творчества написал две сонаты, трио

³⁷⁶ Акишина. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке. С. 81.

³⁷⁷ Там же. С. 81–82.

³⁷⁸ Используются следующие рукописи поэта, хранящиеся в Пушкинском Доме: № 830, л. 37 л., № 836, л. 34 л., № 838, л. 70 л., № 841, л. 42 об.

³⁷⁹ В этой сцене, вероятно, вновь используется пьеса «Михайловское», но с сокращенным составом инструментов по сравнению с автографом партитуры.

и квинтет³⁸⁰. Как справедливо отметил Друскин, «тембр кларнета — его пластичная, полнозвучная и одновременно задушевная интонация — привлекли Брамса»³⁸¹. Шнитке, вероятно, использовал данный инструмент в связи с его пластичностью и теплотой звучания. Во время проведения темы демонстрируются видеок cadры пейзажа Тригорского с домом Осиповых-Вульф и читается полностью стихотворение «П. А. Осиповой» (1825), посвященное хозяйке усадьбы: «Быть может, уж недолго мне / В изгнании мирном оставаться, / Вздохнуть о милой старине / И сельской музе в тишине / Душой беспечной предаваться...»³⁸². Сочетание словесного, визуального и музыкального рядов передает не столько меланхолию, сколько привязанность Пушкина к сельской тишине — этому уединенному, но проникнутому спокойствием периоду его творчества — и предчувствие его скорого завершения. Характерно, что перед звучанием темы слышится пение соловья, записанное на природе, которое, как и в фильме «В мире басен», ассоциируется с образом «высокого, свободного творчества» (см. третью главу диссертации).

Второе проведение «брамсовской темы» (00:16:45–00:17:01) следует за стреттным изложением «темы творчества» в пьесе «Пейзаж II», рассмотренной в предыдущем разделе настоящей работы. В момент, когда Пушкин, услышав выстрел, с отчаянием садится, два кларнета исполняют «брамсовскую тему» в измененной мелодической структуре. В этой сцене использована пьеса «Прощание с

³⁸⁰ Отношение Брамса к кларнету во многом сформировалось под влиянием его дружбы с кларнетистом Рихардом Мюльфельдом. Брат музыканта вспоминал об этом: «Мастер [Брамс. — М. Х.] <...> заинтересовался его [Рихарда Мюльфельда. — М. Х.] теплым исполнением, красивым тембром, способным к модуляции во всех регистрах, регулицией дыхания и возникающей музыкальной фразировкой, которая, в свою очередь, раскрывала прозрачную структуру музыкального произведения, и сразу же распознал высокий музыкальный интеллект, который не ставил на первый план техническую виртуозность, а делал главным более глубокое проникновение в дух произведения, в замыслы композитора, подлинно музыкально воспринимаемое исполнение» (цит. по: Müller H. Richard Mühlfeld — der Brahms-Klarinettist // Brahms-Studien / hrsg. von M. Meyer. Tutzing, 2002. Bd. 13. S. 137). Перевод принадлежит автору диссертации. Оригинальный текст на немецком: «Der Meister <...> gewann Interesse an dessen warmer Vortragsweise, dem schönen, in allen Lagen modulationsfähigen Ton, der Atemregulierung und der daraus hervorgehenden musikalischen Phrasierung, die wiederum eine durchsichtige Gliederung des Musikstücks bemerken ließ, und erkannte sofort die hohe musikalische Intelligenz, die nicht das technische virtuose Können in den Vordergrund stellte, sondern das tiefere Eingehen in den Geist der Komposition, in die Absichten des Komponisten, die echt musikalisch empfundene Wiedergabe zur Hauptsache machte».

³⁸¹ Друскин. Иоганнес Брамс. С. 84.

³⁸² Пушкин. Полное собрание сочинений в двадцати томах. Т. 3. Кн. 1. С. 53.

Тригорским», где представлен только начальный мотив с повтором, отделяемым выразительными паузами (см. пример 68).

The image shows a musical score for five instruments: 2 Cl. (B), 3 Cor. (F), Cemb., Vc., and Cb. The music is in 3/4 time. The 2 Cl. (B) part starts with a melodic motif marked *p*. The 3 Cor. (F) part provides harmonic support. The Cemb. part has a complex texture with many notes. The Vc. part starts with *p pizz.* and then *div. pp arco*. The Cb. part also starts with *p pizz.* and then *div. pp arco*. The score shows a melodic motif with a repeat, separated by expressive pauses.

Пример 68. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Прощание с Тригорским»

Первый раз мелодическое движение задерживается на септаккорде V ступени натурального *f*-moll на фоне тонического органного пункта, что придает теме ощущение неустойчивости (при повторном проведении звучит тоника). Так Шнитке преобразовал «брамсовскую тему», чтобы она передавала состояние скорби, создавая ощущение, словно дыхание прервалось.

Сразу после этого, с появлением на экране дождя и добавлением его звуков в сопровождение, следует аналогичное исполнение «брамсовской темы», но уже в другой пьесе — «Прощание с Тригорским (II)» (00:17:23–00:17:45). Как и ранее, происходит остановка мелодического движения. Однако Шнитке изменил гармонию, видимо, стремясь избежать инерции восприятия: тема сначала задерживается на секундаккорде II ступени с секстой, затем доминантовый септаккорд разрешается в квинтсектаккорд VI ступени, подобно прерванному обороту. В сравнении с пьесой «Прощание с Тригорским» композитор усилил драматический оттенок, передав тему скрипкам и альтам (причем исключив партии клавесина и кларнетов),

изложив в динамике *f*, значительно громче, чем в предыдущем случае, и транспонировав в тональность *g-moll*, на большую секунду выше. Всеми этими приемами Шнитке создал ощущение удушающей тревоги, словно последнее дыхание превращается в отчаянный крик.

В финальной части трилогии вновь исполняется пьеса «Прощание с Тригорским» (00:18:57–00:19:11, см. пример 68), следуя за проведением «темы творчества», насыщенной диссонансами, в сочинении «Часы» (см. раздел 4.2.4.2). «Брамсовская тема» звучит со словами Пушкина, произнесенными чтецом заунывным голосом: «Ух, кабы мне удрать на чистый воздух»³⁸³. В данном эпизоде музыка связывается с желанием поэта обрести умиротворение вдали от столичной суеты, в покое тихой деревни.

В последний раз в пушкиниане «брамсовская тема» звучит в пьесе «Буря», исполняемой в сцене наводнения в Санкт-Петербурге (00:30:12–00:33:24). Очевидно, Хржановский трактовал природную катастрофу как метафору смерти поэта. Данный эпизод выступает кульминацией как режиссерской, так и композиторской драматургии.

Для понимания смыслового подтекста этой сцены необходимо сначала обратить внимание на ее словесный и визуальный аспекты. За кадром читаются фрагменты письма Пушкина к Наталье, в которых упоминалась непогода³⁸⁴. Звучат затем отрывки из поэмы «Медный всадник» (1833), однако вместо описания наводнения цитируются строки из предисловия, прославляющие Санкт-Петербург и имперское величие: «Люблю тебя, Петра творенье...»³⁸⁵. В противовес этому, визуальный ряд через изображение стихийного бедствия раскрывает тему насилия власти и ее разрушительного воздействия на поэта. Фигуры, воспроизведенные с фотографий мраморных скульптур Летнего сада³⁸⁶, постепенно тонут в воде, причем

³⁸³ Цитата взята из письма Пушкина к супруге от 11 июня 1834 года (*Пушкин. Полное собрание сочинений в 19 томах. Т. 15. С. 159*).

³⁸⁴ Декламируемое послание было написано поэтом 2 октября 1835 года.

³⁸⁵ *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 19 томах / под ред. С. М. Бонди, Н. В. Измайлова, Б. М. Эйхенбаума, Д. П. Якубовича. М., 1994. Т. 5. С. 136.*

³⁸⁶ В этой сцене представлены фотографии бюстов Фридриха I, Двуликого Януса, аллегории чистоты, Луция Аннея Сенеки, а также статуи Флоры, аллегорий архитектуры, истины и т. д.

линии волн и дождя представлены строками из пушкинских рукописей. Объятые ужасом жители в разгар наводнения изображены в виде различных персонажей, включая сумасшедших, взятых с графики самого Пушкина³⁸⁷. Можно заметить ряд мотивов смерти: в воде тонет похоронная процессия, образ которой заимствован из рисунка поэта и уже использовался во время звучания пьесы «Часы»; в эту сцену неоднократно вставляется кадр свечи, которая к кульминации едва не гаснет под порывами ветра и дождя. Ближе к финалу появляются автопортрет Пушкина верхом на коне³⁸⁸ и фотография Медного всадника, взирающего свысока. Напряжение достигает своего пика с пистолетным выстрелом, после чего буря вскоре затихает.

Музыкальными средствами Шнитке передал процесс усиления трагизма. Для этой сцены он создал пьесу «Буря», которая выделяется среди произведений композитора для пушкинианы значительной продолжительностью (73 такта) и массивной инструментровкой. «Брамсовская тема» звучит трижды, и каждый раз композитор применяет всё новые и новые приемы ее обработки. Хотя основная тональность *fis-moll* сохраняется во всех проведениях темы, с каждым ее повторением усиливается диссонантность и усложняется музыкальная фактура.

Тема изначально проводится в динамике *p* и *tr* в малом составе инструментов: первое ее предложение излагается параллельными терциями и секстами в партиях клавесина, первых альтов и первых виолончелей; а вторая часть темы исполняется клавесином, первыми и вторыми скрипками. Однако напряжение уже начинает ощущаться: струнные наполняют каждый звук мелодии трелью (а вторые альты аналогичным образом проводят доминантовой органной пункт), создавая впечатление бушующей стихии. В музыку включается также шум ветра.

Во втором проведении темы (такты 21–40) напряженность усиливается еще больше. Инструментальный состав варьируется с каждой сменой мотива, что создает ощущение неустойчивости. Два гобоя и два кларнета, затем два кларнета и

³⁸⁷ Используются, к примеру, следующие рукописи поэта, хранящиеся в Пушкинском Доме: № 831, л. 28 л., № 838, л. 99 об., № 982 (лист не указан).

³⁸⁸ Используется рукопись, хранящаяся в Пушкинском Доме под № 1723, л. 74 об.

два фагота, после чего две трубы (*con sordino*) и две валторны (*stoppato*) последовательно исполняют данную фразу. При этом в каждом фрагменте мотив «брамсовской темы» проводится параллельными большими септимами или малыми нонами, создавая непрерывные диссонансы³⁸⁹. Доминантовый органнй пункт с трелями продолжается в партиях вторых скрипок и альтов. В средней части темы вступает малый барабан, непрерывная пульсация которого сохраняется вплоть до кульминации пьесы. Тембровый оттенок этого инструмента вызывает ассоциации с военным маршем — жанром, который в произведениях Шнитке нередко наделялся отрицательной смысловой нагрузкой (см. также раздел 4.2.5.2)³⁹⁰.

Кроме того, композитор преобразовал заключительную фразу «брамсовской темы», включив нисходящий хроматический ход *passus duriusculus* и представив его с синкопированным аккомпанементом валторн (ср. пример 69)³⁹¹.

³⁸⁹ Во фрагменте, где впервые вступают две трубы и две валторны, в рукописной партитуре партии валторн записаны на октаву ниже труб. Но Шнитке предписал для валторн прием *stoppato*, что повышает их звучание на полутон, в результате чего возникает интервал большой септимы между валторнами и трубами. Далее все четыре валторны вновь играют с использованием *stoppato*: две из них дублируют партии труб на октаву ниже (фактически создавая интервал большой септимы), а оставшиеся две звучат на октаву ниже первых валторн.

³⁹⁰ По утверждению Е. М. Акишиной, inferнальное зло в музыке Шнитке нередко воплощалось через бытовые жанры, такие как танго и «разухабистый марш». Исследовательница отмечала, что последний жанр композитор использовал, в частности, во второй и финальной частях Симфонии № 1, в третьей части Симфонии № 3 и во второй части Концерта для альты с оркестром (Акишина. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке. С. 70). В этих фрагментах дробь малого барабана ярко выделяется на фоне оркестрового звучания. Кроме того, В. Н. Холопова обращала внимание на пульсацию данного инструмента в части «Гибель Фауста» из кантаты «История доктора Иоганна Фауста», характеризуя его звуки как «военизированную» барабанную дробь, которая служит одним из выразительных средств для передачи ужаса текста и создания эмоционального напряжения (Холопова. Композитор Альфред Шнитке. С. 213).

³⁹¹ Этот материал впервые дан в статье: Ханья. «Бах <...> стоит для меня в центре всего». С. 40.

Пример 69. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Буря». Т. 37–40, флейты, гобои, кларнеты и валторны

Напомним, что фигура *passus duriusculus* звучит и в одном из вариантов «темы творчества». В данном случае, как у И. С. Баха и других композиторов эпохи барокко, она ассоциируется с выражением боли и страдания. Можно предположить, что, объединив элементы двух ключевых музыкальных тем трилогии, Шнитке стремился подчеркнуть приближение к драматургической кульминации.

Заключительное проведение «брамсовской темы» (такты 41–60) совпадает с кульминацией происходящего в этой сцене фильма. Первое предложение темы излагается параллельными терциями и секстами в партиях первых и вторых скрипок, альтов и колоколов³⁹², тогда как вторая часть темы проводится в различных диссо-

³⁹² Характерны звуки колоколов, четко очерчивающие контур темы. Шнитке часто использовал колокольный тембр как особый прием выразительности в своих произведениях. Упомянув Симфонию № 1, Concerto grosso № 3, Концерт № 1 для виолончели с оркестром, Е. М. Акишина отмечала, что колокола в сочинениях композитора служили средством воплощения сферы добра (Акишина. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке. С. 81). Однако в рассматриваемой сцене фильма этот инструмент звучит зловеще, словно отсылая к его традиционному использованию в русской народной культуре как способу оповещения о разрушительных стихийных бедствиях или приближении неприятеля. Смысловое наполнение колокольного звучания в пушкиниане можно рассматривать в контексте аналогичных решений Шнитке в балете «Пер

нирующих интервалах двумя флейтами, двумя гобоями и двумя кларнетами. Эффект нарастающей бури и обострения напряженности передается непрерывной хроматической фразой, которая звучит параллельно с темой, образуя зигзагообразные линии, напоминающие бушующие волны. В первом разделе темы данный оборот исполняется двумя флейтами и двумя кларнетами в триольном ритме восьмыми нотами, а во втором аналогичный ход проводится шестнадцатыми нотами в партиях скрипок и альтов. Наряду с этим Шнитке создал интенсивное переплетение различных тембровых и ритмических пластов. Многочисленные инструменты — струнные, духовые, литавры, деревянная коробочка, малый барабан, там-там, электрогитара, электрическая бас-гитара, фортепиано и клавесин — воспроизводят разнообразие звуков: органнй пункт, длинные звуки с трелями, синкопированную фразу с фруллато-эффектом, восходящее глissандо, кластерные аккорды, маршевые ритмы, пульсация в ритмических фигурах  и т. д. Всеми этими средствами создается насыщенная музыкальная ткань, дополненная шумом бури и разбивающегося стекла, доводя напряжение до предела. Тема завершается хроматическим ходом, аналогичным тому, что приведен в примере 69, но исполненным более расширенным инструментальным составом, и в данный момент раздаётся выстрел. Таким образом Шнитке мастерски передал кульминацию трагизма.

Обратившись к стилизации сочинений Брамса, композитор создал музыкальную тему, ставшую ключевым средством для выражения меланхолических, мрачных и трагических сторон судьбы Пушкина. Для Шнитке, по-видимому, особенно важными были романтическая выразительность музыкального языка немецкого мастера и его духовное родство с творчеством И. С. Баха. Детальная проработка тембра, мелодики, гармонии, голосоведения и других элементов фактуры придала

Гюнт» (1986) и в музыке к художественным фильмам, где этот инструмент служит для выражения темы смерти или усиления драматургического напряжения сцены (см.: *Ковалевский Г. В. Фаустовский миф в творчестве Альфреда Шнитке: дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2006. С. 68–69; Мирошкина. Киномузыка Альфреда Шнитке. 2016. С. 51, 72, 126 и т. д.; Мирошкина. Киномузыка Альфреда Шнитке. 2020. С. 45–46, 66, 128 и т. д.).*

«брамсовской теме» многогранный смысл, раскрывающий постепенное нарастание трагических событий в жизни и творчестве поэта, приближение их рокового финала. По своей выразительной драматической силе эта тема встает в один ряд с такими шедеврами киномузыки Шнитке, как сочинения к картинам «Маленькие трагедии» (1979) М. А. Швейцера, «Агония» (1974) Э. Г. Климова и «Восхождение» (1976) Л. Е. Шепитько.

4.2.4.4. Стилизация русских народных песен

Разнообразие музыкальных пластов, использованных Шнитке в трилогии, о чем шла речь выше, проявляется не только в значительном количестве авторов, к сочинениям которых обращался композитор, но и в богатом многонациональном колорите звучащих фрагментов рассматриваемых фильмов. Слышны интонации то еврейских народных наигрышей, то молдавских, то цыганских, то грузинских, то греческих... Тем не менее, стилизация в духе русского фольклора, а также русские народные песни проходят сквозной нитью через все картины трилогии и являются одним из основных ее стилистических пластов.

Как отмечала В. Н. Холопова, использование русской народной музыки было нехарактерным для творчества А. Г. Шнитке³⁹³. Хотя в студенческие годы он участвовал в фольклорных экспедициях и написал несколько произведений в духе народных песен, в дальнейшем в области академической музыки он редко создавал сочинения в этом направлении, за исключением применения элементов этого стиля и цитирования конкретных песен в некоторых произведениях³⁹⁴. Тем не менее, в

³⁹³ Холопова. Композитор Альфред Шнитке. С. 159.

³⁹⁴ Шнитке написал в стиле русской народной музыки, к примеру, пьесу для смешанного хора «Куда б ни шел, ни ехал ты» (ок. 1954–1955) на слова М. В. Исаковского и кантату «Песни войны и мира» (1959). Однако, о кантате «Песни войны и мира» композитор позже отзывался негативно: «Говоря откровенно, я это произведение не люблю. Оно мне кажется совершенно не самостоятельным и самым худшим из моих сочинений, но, тем не менее, именно оно было лучше всего принято Союзом композиторов» (цит. по: Шульгин. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 32). Он использовал элементы русской народной музыки или прием цитирования пьес в нескольких произведениях, таких как Струнный квартет № 2 (1980) и опера «Жизнь с идиотом» (1990–1991) (см.: Dixon. The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke. P. 61–62, 64, 193–194; Flechsig. «Der Idiot ist unsere Wirklichkeit». S. 269–274).

сфере музыки для театра и кино Шнитке иногда обращался к народной музыке, сотрудничая с Ю. П. Любимовым, М. И. Роммом, Э. Г. Климовым, М. М. Хуциевым, И. В. Таланкиным и А. Н. Миттой³⁹⁵. В этом контексте трилогию по Пушкину можно считать важным примером, в котором Шнитке интенсивно занимался стилизацией русских народных песен. Для фильма он написал три сочинения в этом стиле: «Как у нашего князя невеселые кони стоят...», «Не видала ль, девица, коня моего...» и «Как за церковью, за немецкою...»³⁹⁶. Все пьесы исполнялись ансамблем народной музыки под руководством Дмитрия Покровского, с которым композитор ранее работал³⁹⁷. Именно Шнитке познакомил Покровского с Хржановским, вероятно, на первом этапе работы над пушкинианой.

Хржановский вспоминал: «Я попросил Альфреда написать для фильма несколько песен в расчете на исполнение “покровцев”. Это были тексты, записанные Пушкиным, однако до сих пор идут споры о том, какие из них являются подлинными народными песнями, а какие из текстов переложены Пушкиным. Музыка, написанная Шнитке для ансамбля Покровского, оказалась конгениальной лучшим образцам русской народной песни. Я имею в виду песни “Как у нашего князя невеселые кони стоят...”, “Не видала ль, девица, коня моего...” и “Как за церковью, за немецкою...”. Недаром они с тех пор прочно вошли в концертный репертуар ансамбля. Однажды я спросил у Альфреда, как он относится к тому, что его музыку часто используют в фильмах и передачах по телевидению без упоминания имени

³⁹⁵ См.: *Мирошкина*. Киномузыка Альфреда Шнитке. 2016. С. 62–64, 72–73 и т. д.; *Мирошкина*. Киномузыка Альфреда Шнитке. 2022. С. 56–57, 65–66 и т. д.

³⁹⁶ Наряду с сочинениями Шнитке в трилогии звучат песни из репертуара ансамбля Покровского. Во втором фильме исполняются: «Притча о блудном сыне» (00:03:37–00:04:17), «Да приехал да мой миленький с поля...» (00:04:08–00:05:21, тот же напев слышен и в финальной ленте — 00:21:02–00:22:26), «Ездил, ездил русский царь...» (00:20:52–00:21:22), «Псалом 115 царя Давида» (00:26:46–00:28:22); в третьей картине — «Что не пыль в поле запылилась...» (00:15:28–00:16:13). В финальном фильме звучит также песня «Ой, да кто не был, да братцы, за Дунаем...» (00:24:00–00:24:48). По воспоминанию одного из участников записи музыки к пушкиниане в составе ансамбля, данный напев не входил в репертуар коллектива до того времени и был разучен Покровским специально для трилогии. Эти песни используются в различных эпизодах.

³⁹⁷ Шнитке работал вместе с Дмитрием Покровским при создании документального фильма «И все-таки я верю...» (1971/1974) М. И. Ромма, Э. Г. Климова и М. М. Хуциева (см.: *Dixon*. *The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke*. P. 268; *Мирошкина*. Киномузыка Альфреда Шнитке. 2016. С. 111; *Мирошкина*. Киномузыка Альфреда Шнитке. 2020. С. 116).

автора. Что же ответил Альфред? — Раз они не считают нужным упоминать мое имя, значит, они полагают, что это музыка народная, то есть безымянная...»³⁹⁸.

Интересно, что режиссер проводил параллель между подходом Шнитке к сочинению этих произведений и методом Пушкина в собирании народных песен и создании стихов в народном стиле: «Пушкин написал несколько стихотворений, несколько песен, как бы стилизованных под русские народные песни. И он своему другу, который собирал народные песни, послал эти стихи. Он ему написал: “вот теперь ты отгадай, где я написал, а где это запись народных песен — оригинальная”». <...> Шнитке написал такую музыку, что, если загадать слушателю и сказать ему, можешь сказать, в какой местности России, в какое время эти песни исполняли, никто не скажет, что эта музыка написана композитором. И более того, ансамбль Покровского эти песни пел в своих концертах вместе с песнями народными, и иногда они просили зрителей подумать и сказать, что действительно написано композитором, а что записано в фольклорных экспедициях»³⁹⁹. Шнитке создал произведения, используя стиль народной музыки, но вместо точного следования ему, композитор переосмыслил его элементы и включил в свою систему выразительных средств, изменяя отчасти интонацию, структуру и ритм напева, а также инструментовку.

Песни «Как за церковью, за немецкою...» и «Не видала ль, девица, коня моего...» исполняются в финальном фильме трилогии (первая — 00:28:36–00:29:39; вторая — 00:33:26–00:34:41). Как было упомянуто ранее, нотный материал песен существует только в виде копии-списка в ансамбле Покровского. Автор диссертации внес изменения в этот материал, основываясь на его звучании в фильме (см. примеры 70, 71).

³⁹⁸ Хржановский. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 362–363. В одном интервью Норштейн высоко оценил музыку Шнитке к трилогии, особенно выделив пьесу «Не видала ль, девица, коня моего...», которую он даже сам напел (Юрий Норштейн о фильмах Андрея Хржановского про Пушкина // Норштейн-студия: [официальный канал студии «Фонд Юрия Норштейна» в VK Видео]. 9 февраля 2023. URL: https://vkvideo.ru/video-216060936_456239236 (дата обращения: 01.05.2025). Время ссылки — 00:08:06–00:09:47).

³⁹⁹ Информация из устного интервью автора диссертации с А. Ю. Хржановским от 28 января 2023 года.

Как за цер - ко - вью, за не - мец - ко - ю, до - брый мо - ло - дец бо - гу
 мо - лит - ся: как не дай, бо - же, хо - ро - шу же - ну, хо - ро -
 шу же - ну в чест - ной пир зо - вут, ме - ня, мо - лод - ца, не при - мол - ви - ли, мо - ло -
 ду же - ну — в но - вы са - ноч - ки, ме - ня, мо - лод - ца, — на за - пя - точ - ки. Мо - ло -
 ду же - ну — на ши - ро - кий двор, ме - ня, мо - лод - ца, — за во - ро - тич - ки.

Пример 70. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Как за церковь, за немецкую...». Вокальные партии

Я ви-да - ла ль, ви-де-ла
 Не ви-да - ла ль, де-ви-ца, ко-ня мо-е-го? ви-де-ла
 М...

ко-ня тво-е-го.
 ко-ня тво-е-го. Ку - да, кра-сна де-ви-ца, мой конь про-бе-жал?

Твой конь про-бе - жал на Ду-най ре-ку. Бе - жал твой конь,
 Твой конь про-бе - жал на Ду-най ре-ку. Бе - жал твой конь,

те-бя про-кли-нал. Те - бя про-кли - нал. М...
 те-бя про-кли-нал. Те - бя про-кли - нал. М...

Пример 71. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Не видала ль, девица, коня моего...»

В двух песнях Шнитке использовал особенности, часто встречающиеся в русских народных песнях. Каждая пьеса основана на повторении одной попевки. В первом сочинении преобладает движение голосов параллельными терциями, а во втором — терциями и квинтами. Эти интервалы характерны для фактурных принципов и многоголосия, свойственных русской народной музыке и распространенных в разных регионах⁴⁰⁰. Интонационной основой пьесы «Как за церковь, за немецкою...» служит чистая кварта с расположением большой терции внизу ($d-fis-g$), причем ладовой опорой является звук g . Квартовый трихорд встречается во многих народных напевах и является одной из архаичных ладовых структур, на которой основано огромное количество календарно-обрядовых и свадебных песен раннего историко-стилевого пласта. В частности, это можно найти нередко в веснянках, но, как правило, внутри кварты находится малая терция (к примеру, $d-f-g$)⁴⁰¹. Шнитке внес полутоновый интервал, который в принципе несвойственен для звукорядов русского фольклора, и ход $fis-g$ усиливает ощущение тональности g -moll. В пьесе звукоряд периодически смещается на кварту вверх ($g-h-c$: т. 7–8, 11–12), при этом полутоновый интервал сохраняется. Напев проводится дуэтом мужских голосов с сопровождением кварты ($d-g$), исполняемой струнным щипковым инструментом в том же ритме. Таким образом, Шнитке использовал разные принципы многоголосия и фактуры русской народной музыки, но при этом сохранил элементы тональной системы.

⁴⁰⁰ См.: Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество: очерки по теории фольклора / ред.-сост. Н. Н. Гилярова, Л. Ф. Костюковец. М., 1994. С. 131–132; Щуров В. М. Стилевые основы русской народной музыки. М., 1998. С. 233; Бершадская Т. С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. Л., 1961. С. 50, 111–112 и т. д.

⁴⁰¹ См.: Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. Л.; М., 1973. С. 28, 85; Енговатова М. А., Ефименкова Б. Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Мир традиционной музыкальной культуры / под ред. Л. М. Белогуровой, М. А. Енговатовой, И. А. Никитиной. М., 2008 (Сборник трудов / РАМ им. Гнесиных; вып. 174). С. 12. Т. С. Бершадская и Е. В. Титова отмечали, что трихорд $d-f-g$ является одной из разновидностей «ангемитоники бестритоновой», особенно характерных для русской народной музыки (Бершадская Т. С., Титова Е. В. Звуковысотная система музыки: словарь ключевых терминов: учебное пособие для средних и высших учебных заведений. 2-е изд., перераб. СПб., 2013. С. 10).

Предположительно, режиссер увидел в материале, записанном Пушкиным, отражение личной драмы его последних лет. Действительно, текст передает сложные соотношения того образа жизни, в котором поэт должен был пребывать, и его внутреннего мира, отягощенного унижительным положением при дворе («молоду жену — в новы саночки», «меня, молодца, — на запяточки»)⁴⁰².

Во время звучания этой песни на экране — изображения фигур из сумасшедшего дома, взятых с рисунков Пушкина⁴⁰³. Косые линии, пересекающие экран, изображают непогоду, порывы ветра, метель. Затем, за решеткой, появляются профили трех французских революционеров — Ж.-П. Марата, Л. Лувеля и О. Г. Р. Мирабо, — оказавших значительное влияние на Пушкина. Возникают их портреты, нарисованные поэтом⁴⁰⁴, но в фильме они изображены в клетке, а вокруг двигаются или застыли в нелепых позах сумасшедшие. Читаются последние две строфы стихотворения «Не дай мне бог сойти с ума...»: «Да вот беда: сойди с ума, / И страшен будешь как чума, / Как раз тебя запрут, / Посадят на цепь дурака / И сквозь решетку как зверка / Дразнить тебя придут. А ночью слышать буду я / Не голос яркий соловья, / Не шум глухой дубров — А крик товарищей моих, / Да брань зрителей ночных, / Да визг, да звон оков»⁴⁰⁵. В сочетании с видеорядом и словесно-поэтиче-

⁴⁰² Характерно, что в тексте этой же песни есть выражение «хорошу жену в честной пир зовут / меня, молодца, не примолвили». В своей рукописи Пушкин оставил примечание к глаголу «примолвить», пояснив его значением «пригласить» (см.: *Пушкин. Рукою Пушкина*. С. 460).

⁴⁰³ Используются разные портреты, выполненные поэтом, в том числе карикатурные, из его фонда в Пушкинском Доме: № 200 (лист не указан), № 252, л. 3 об., № 831, л. 36 л., л. 42 л., № 838, л. 99 об., № 982 (лист не указан) и т. д. Некоторые из них появляются также в сцене наводнения со звучанием «брамсовской темы» (см. раздел диссертации 4.2.4.3).

⁴⁰⁴ Используются следующие рисунки Пушкина, находящиеся в Пушкинском Доме: № 831, л. 46 л., № 835, л. 29 об. См. также: *Эфрос. Рисунки поэта*. С. 218–220, 294, 296.

⁴⁰⁵ Незадолго до этой сцены в фильме (00:26:46–00:27:11) звучат строки из набросков поэмы «Домик в Коломне»: «И важные особы мне твердят, / <...> Что в желтый дом могу на новоселье / Как раз попасть...» (*Пушкин. Полное собрание сочинений в 19 томах*. Т. 5. С. 371). В эпоху Пушкина выражение «желтый дом» означало больницу для душевнобольных (см.: *Словарь языка Пушкина: в 4 томах / отв. ред. В. В. Виноградов*. 2-е изд., доп. М., 2000. Т. 1. С. 800; *Синдаловский Н. А. Словарь петербуржца*. СПб., 2003. С. 74). С. А. Фомичев, ссылаясь на эти строки, отмечал, что упоминание о «новом доме умалишенных» связано с распространенными в то время слухами в Петербурге (*Фомичев С. А., Курганов Е. Я. Из реального комментария к поэме «Домик в Коломне» // Временник Пушкинской комиссии: 1980 / под ред. М. П. Алексеева, С. А. Фомичева*. Л., 1983. С. 122). Вероятно, режиссер стремился провести ассоциативную связь между этими фрагментами и другим стихотворением Пушкина — «Не дай мне бог сойти с ума...».

ским содержанием квази-народная песня Шнитке передает безысходность, отчаяние обезумевших людей и близость внутреннего мира Пушкина к этому состоянию. Пронзительные крики сумасшедших, вплетенные в звуковую ткань сцены, усиливают мрачное и трагическое настроение.

«Не видала ль, девица, коня моего...» поется смешанным хором без сопровождения, при этом перед началом пьесы звучит *cis* малой октавы в исполнении колокола. Мелодическая линия и сопровождающий голос излагаются в диапазоне натурального *fis-moll*⁴⁰⁶. В конце песни в верхнем голосе используется пониженная II ступень, придавая напеву окраску фригийского лада, который применяется в русских народных песнях как особая интонация⁴⁰⁷. Данная пьеса, в которой композитор претворил эти стилевые принципы народной музыки, звучит в сцене с показом посмертной маски Пушкина, сразу после эпизода наводнения, воплощая горе народа по утрате великого поэта.

Шнитке написал и песню «Как у нашего князя невеселые кони стоят...», нотный материал которой под названием «Песня» существует в автографе партитуры композитора, хранящемся в нотной библиотеке Российского государственного симфонического оркестра кинематографии (см. пример 72).

⁴⁰⁶ В. М. Щуров отмечал, что напевы, выдержанные в эолийском ладу, занимают большое место в русском фольклоре (*Щуров. Силевые основы русской народной музыки. С. 169*). Поскольку многие народные песни построены не на семиступенных ладах, а опираются на узкообъемные структуры, не выходящие за пределы квинты, а порой и кварты, термин «эолийский лад» может оспариваться в данном контексте. Но, как мы видим в приведенном примере 71, Шнитке использовал семиступенный натуральный минор. Выражаю глубокую благодарность Евгении Сергеевне Редьковой за ценные консультации в вопросах этномузыкологии.

⁴⁰⁷ См.: *Щуров. Силевые основы русской народной музыки. С. 170*.

Как у на-ше-го кня-зя не-ве-се-лы-е ко-ни сто-ят, о-ни
чу-ют путь-до-ро-жень-ку по не-вес-ту е-ха-ти, по не-вес-ту е-ха-ти...

Пример 72. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Песня»

В начале и конце пьесы (в тактах 1–2, 8–9) мелодия основывается на звуко-ряде $c-f-g-as$, который Ф. А. Рубцов называл вариантом «тетрахорда в сексте» (в основном виде: $c-f-g-a$). По утверждению ученого, этот звуко-ряд не всегда используется в ангеми-tonном виде, верхняя ступень нередко понижается⁴⁰⁸. Однако в тактах 3–7 композитор отошел от данной интонационной основы, изложив мелодию в диапазоне натурального фа минора. Он ввел также скачки на широкие интервалы, остановки на высоких звуках мелодической линии и варьировал ритмическую структуру. Всеми этими средствами Шнитке достиг драматического развертывания напева и усиления его эмоциональной выразительности. Пьеса исполняется сольным мужским голосом на фоне звуков дождя в финальном фильме трилогии (00:03:49–00:04:18). В данной сцене изображается начало Болдинской осени Пушкина 1830 года: читаются фрагменты его письма к невесте, описывающие карантин из-за эпидемии холеры и его раскаяние: «Будь проклят час, когда я решился расстаться с вами, чтобы ехать в эту чудную страну грязи, чумы и пожаров <...>»⁴⁰⁹. На экране показана гроза, и возникают портреты Гончаровой и Пушкина, при этом аниматоры добавили косые линии дождя между этими изображениями, поскольку

⁴⁰⁸ Рубцов. Статьи по музыкальному фольклору. С. 29. По мнению Рубцова, «тетрахорда в сексте» часто является интонационной основой летних календарных народных песен (см. там же).

⁴⁰⁹ Цитируется письмо поэта к Н. Н. Гончаровой от 30 сентября 1830 года (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 19 томах / под ред. Н. В. Измайлова, Л. Л. Домгера, Л. Б. Модзалевского, Д. П. Якубовича. М., 1996. Т. 14. С. 114, 416). Оригинал написан на французском.

возлюбленные находились в разлуке. Музыка красноречиво передает тревогу Пушкина, оставшегося в одиночестве в Болдино, в ненастье, во время холеры, с непрекращающимися ливнями.

Характерно, что эту тему Шнитке использовал также с современной инструментовкой. Тема излагается в первом разделе пьесы «Арион» (в тактах 1–14) в исполнении солирующего препарированного фортепиано. Впервые тема звучит в самом начале трилогии, сопровождая титры и рисунки поэта на экране (00:00:21–00:01:24). Данный способ напоминает прием, использованный в Concerto grosso № 1, которое было создано в 1976–1977 годах и так же начиналось с проведения темы солирующим препарированным фортепиано (см. пример 73).

The image shows a musical score for piano, marked 'Andante' and 'p'. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows the right hand playing chords and the left hand playing a bass line with triplets. The second system continues the piece with more complex chordal textures in the right hand and a steady bass line. The key signature has two flats, and the tempo is marked 'Andante'.

Пример 73. А. Г. Шнитке. Concerto grosso № 1. Ч. 1 «Preludio». Т. 1–11

Учитывая, что Concerto grosso № 1 и музыка для первой картины трилогии были написаны Шнитке практически одновременно (в автографе партитуры пьесы «Арион» указан год создания — 1977), нельзя не заметить общий эффект исполь-

зования одного и того же инструмента в обоих произведениях, хотя темы различаются очень существенно⁴¹⁰. В Концерте проводится «медленная тема, напоминающая какую-то детскую грустную песенку» (по выражению Шнитке)⁴¹¹, взятая из его музыки к фильму «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» режиссера А. Н. Митты (1976) по мотивам повести Пушкина. Фильм также открывается этой темой, но она звучит в исполнении челесты и ксилофона⁴¹². Исследователи обратили внимание на применение препарированного фортепиано для темы в Концерте: С. И. Савенко выделила «меланхолический мотив подготовленного рояля — охрипшую музыкальную шкатулку, откуда всё появляется, чтобы в конце в ней же и исчезнуть», охарактеризовав его как «“низменный” музыкальный обиход, окрашенный в старомодно-ностальгические тона»⁴¹³; В. Н. Холопова описала ту же тему как «словно хриплую музыку часов», играющую роль «фатального рефрена» в данном произведении⁴¹⁴. Аналогичный эффект Шнитке применил и в пушкинской трилогии, используя ту же инструментовку для темы, написанной в стиле народной песни. Важно отметить, что в партитуре автографа пьесы «Арион» не указано исполнение на «препарированном» фортепиано. Вероятно, Шнитке осенила идея использовать данный прием во время записи. Благодаря особому тембру (неустойчивости высот нот и остаточному звучанию), а также одноголосному проведению и медленному темпу, тема в фильме воспринимается как «охрипый голос», передающий ощущение фатальности того, что будет происходить дальше.

⁴¹⁰ Шнитке уже использовал подготовленное фортепиано в Сонате № 1 для скрипки и фортепиано (1963), хотя и иным способом. К разделу 114–121 тактов в первой части он указал: «Для достижения сухого, отрывистого звучания сильно прижимать свободной рукой звучащие струны» (*Шнитке А. Г.* Соната № 1 для скрипки и фортепиано / под ред. А. В. Ивашкина, А. В. Вульфсона. 2-е изд., исп. СПб., 2017 (Собрание сочинений: по материалам архива композитора; серия VI, т. 1, тетрадь 2). С. 21).

⁴¹¹ *Шнитке А. Г.* О «Pianissimo...» и Concerto grosso № 1 // Альфреду Шнитке посвящается / отв. ред. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. М., 2003 (Из собраний «Шнитке-центра»; вып. 3). С. 49. Данный текст является расшифровкой аудиозаписи из архива А. Е. Петрова. Интервью, из которого взято приведенное выражение, датировано 1975 годом, но, по-видимому, правильная дата — 1977 год, поскольку сочинение было создано в 1976–1977 годах.

⁴¹² См.: *Schmelz.* Alfred Schnittke's Concerto Grosso No. 1. P. 16. Когда звучит тема в фильме Митты, на экране показываются титры и анимационные кадры, оформленные в стилистике древнерусского лубка.

⁴¹³ *Савенко С. И.* Портрет художника в зрелости // Советская музыка. 1981. № 9 (514). С. 38.

⁴¹⁴ *Холопова.* Композитор Альфред Шнитке. С. 153.

В пушкиниане приведенная выше тема еще дважды используется в той же инструментовке. В первом фильме (00:24:12–00:25:57), в момент второго проведения темы, читается отрывок из писем поэта, в которых он выражает беспокойство за пленных декабристов⁴¹⁵; на экране появляются кадры пейзажа со скульптурой, снятые зимой в Летнем саду. Затем возникает рукопись Пушкина с пометой «Усл. о см. 25 / У о с. Р.П.М.К.Б: 24» и звучит текст: «Услышал о смерти Рылеева, Пестеля, Муравьева, Каховского, Бестужева 24 июля 1826 года»⁴¹⁶. Далее, наряду с автопортретом поэта и профилями декабристов, появляется его рисунок с виселицей и надписью «И я бы мог»⁴¹⁷, а также читается стихотворение «Арион» (1827), в котором Пушкин сравнивает себя с древнегреческим поэтом-героем, что вызывает ассоциации с его отношением к казненным декабристам: «Лишь я, таинственный певец, / На берег выброшен грозою»⁴¹⁸. За этим следует выражение — «И я бы мог». Вся сцена пронизана темой Шнитке, исполненной на подготовленном фортепиано, которая благодаря особенностям тембра и взаимодействию со словесно-поэтическим рядом вызывает ассоциации с погребальным звоном⁴¹⁹. В финальном фильме «Осень» этот вариант темы вновь проводится в аналогичном смысловом контексте (00:23:25–00:23:59). Еще раз показаны зимний пейзаж Летнего сада и портреты декабристов, читаются фрагменты письма Пушкина к П. А. Осиповой от 26 декабря 1835 года, в котором он размышляет о судьбе своих друзей: «Как подумаю, что уже 10 лет протекло со времени этого несчастного возмущения, мне кажется, что все я

⁴¹⁵ Читаются фрагменты из двух писем Пушкина к А. А. Дельвигу, датированных февралем 1826 года.

⁴¹⁶ Первая строка может расшифровываться так: «Услышал о смерти Ризнич 25 июля 1826 года» (см.: *Пушкин*. Рукою Пушкина. С. 307).

⁴¹⁷ Используются следующие рисунки Пушкина, находящиеся в Пушкинском Доме: № 798, л. 1 об., № 836, л. 37 л., № 838, л. 39 об., л. 40 л. и т. д. Вспомним, что Хржановский планировал показать рисунок Пушкина с виселицей и надписью «И я бы мог» в картине «В мире басен». Однако, по требованию Главной сценарной редакционной коллегии, он был изъят из фильма (см. раздел диссертации 3.2).

⁴¹⁸ *Пушкин*. Полное собрание сочинений в 19 томах. Т. 3. Кн. 1. С. 58.

⁴¹⁹ Характерно, что для трилогии Шнитке создал еще одно сочинение на ту же тему, назвав его «Декабристы», однако оно не вошло в окончательную редакцию произведения. В рукописной партитуре этой пьесы композитор изложил тему в партии колоколов.

видел во сне. Столько событий, столько перемен во всем <...>»⁴²⁰. Дальше звучат строки из стихотворения «19 октября 1827», вероятно, адресованного И. И. Пушкину и В. К. Кюхельбекеру: «Бог помочь вам, друзья мои, / И в бурях, и в житейском горе, / В краю чужом, в пустынном море, / И в мрачных пропастях земли!»⁴²¹.

Обратившись к непривычной для себя области музыки — русскому фольклору, — Шнитке мастерски претворил его стиль и создал мощные по своему воздействию средства подтекста и смыслового наполнения того, что происходит на экране. Следует подчеркнуть, что для каждой из трех песен, стилизованных в таком роде, композитор тщательно подбирал вокальный состав в соответствии с драматургическим подтекстом сцены: дуэтом мужских голосов исполняется напев, отражающий положение Пушкина и его супруги («Как за церковью, за немецкою...»); сольный мужской голос акцентирует тему одиночества поэта («Как у нашего князя невеселые кони стоят...»); смешанный хор усиливает впечатление всенародного траура («Не видала ль, девица, коня моего...»).

Таким образом, через стилизацию музыки И. С. Баха, И. Брамса и русских народных песен Шнитке создал звуковую ткань, которая существенно обогатила драматургию пушкинской трилогии и привнесла в нее новые смысловые пласты. Эти фильмы стали ярким свидетельством мастерства композитора в усвоении и переосмыслении различных музыкальных традиций, включая область, ранее нехарактерную для его стилистического письма. В зрелый период своего творчества Шнитке раскрыл новые грани полистилистики, достигнув еще бóльшей выразительности и многозначности своего музыкального языка.

⁴²⁰ *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в 19 томах / под ред. Д. Д. Благого, Л. Л. Домгера, Н. В. Измайлова, Л. Б. Модзалевского. М., 1997. Т. 16. С. 68, 376. Письмо было написано поэтом на французском.

⁴²¹ *Пушкин.* Полное собрание сочинений в 19 томах. Т. 3. Кн. 1. С. 80.

4.2.5. Цитирование как средство обогащения содержания трилогии

4.2.5.1. Точное цитирование и его новаторский характер в киномузыке трилогии

Наряду со стилизацией, цитирование служило также важным элементом формирования и развития музыкальной драматургии трилогии по Пушкину. В данном произведении Шнитке использовал еще большее количество цитат, нежели это было в его предыдущих работах с Хржановским. Показательно, что он применил все три их вида: точную, переработанную и виртуальную (о терминологии см. раздел диссертации 1.1). Из всего множества цитат, звучащих в пушкиниане, в диссертации будут проанализированы те, которые наиболее ярко иллюстрируют указанные разновидности цитирования, а также их модификации.

Характерно, что в пушкиниане Шнитке вновь обратился к точной цитате, которую мы отмечали ранее в фильме «Шкаф» (можно вспомнить, что это — довольно редкое явление в его творчестве). Однако на этот раз композитор использовал данный прием в совершенно ином ключе.

В среднем разделе последней картины трилогии «Осень» (00:10:53–00:13:42) присутствует эпизод, где Сергей Юрский и Шнитке участвовали в совместной импровизации (композитор — за фортепиано). Режиссер вспоминал о процессе создания этой сцены: «У нас в фильме есть эпизод, где я, вопреки нормам технологии, устроил парную запись Шнитке и Юрского. Эпизод этот мы для себя так и называли — “балаган”: совместная импровизация, в которой я указал только исходные и финальные пункты»⁴²²; в этот момент, Пушкин, «издеваясь над светской чернью,

⁴²² Цит. по: *Ципенюк*. Андрей Хржановский. (см. URL в сн. 260). В одной телепрограмме, посвященной Шнитке, Хржановский также рассказывал о данном эпизоде с показом этого фрагмента фильма, называя его «фарсовым» балаганом (см.: Альфред Шнитке. Дух дышит, где хочет... Документальный фильм. (см. URL в см. сн. 110). Время ссылки — 00:43:31–00:44:09). Процесс записи Хржановский подробно объяснил следующим образом: «Перед записью, которая делалась не фрагментарно, а целым эпизодом, я заметил последовательность и характер звучания, а также оговорил вступления, паузы и переходы от исполнителя к исполнителю. Мы записали несколько дублей, один интереснее другого. И Юрский, и Шнитке с таким азартом “заводили” друг друга всевозможными непредвиденными интонационными подначками и акцентами и с такой чуткостью принимали и посылали друг другу “пасы”, что нам, наблюдавшим и слушающим весь этот уникальный спектакль из кабины звукорежиссера, с трудом удавалось удерживаться от приступов смеха и восторженных восклицаний» (*Хржановский*. Продолжение жизни. 1999. С. 82).

саркастически пародирует своих недругов»⁴²³. Юрский читает отрывки из разных сочинений Пушкина: «Египетские ночи» (глава I), «Евгений Онегин» (строфа V из первой главы, строфы VII, XLII из четвертой главы), «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений», «Собрание насекомых», «Коль ты к Смирдину войдешь...» и т. д. Актер исполнял что-то вроде мелодекламации в соответствии с игрой Шнитке⁴²⁴. В этот момент композитор импровизировал, используя фрагменты из произведений Фридерика Шопена: Вальс *cis-moll* соч. 64/2 (1847) и Ноктюрн *Es-dur* соч. 9/2 (1831–1832). Часть их импровизации записана в примере 74.

⁴²³ Хржановский. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 362.

⁴²⁴ Импровизация Юрского в этой сцене заключалась в том, как он использовал тексты Пушкина, варьируя интонацию чтения, темп и характер речевой подачи в тесном взаимодействии с фортепианной игрой Шнитке.

Allegro **Tempo di Valse**

Юрский

Шнитке

Tempo I

Че - му - ни - будь и как - ни - будь.

Andante

Чем мень - ше жен - щи - ну мы лю - бим, тем

Tempo I

[женщина: Боль - ше? Мень - ше?] лег - че нравимся мы ей.

Lea * Lea * Lea * Lea *

The musical score is divided into four systems. The first system shows the piano introduction for 'Allegro' and 'Tempo di Valse' with staves for 'Юрский' and 'Шнитке'. The second system features a vocal line with the lyrics 'Че - му - ни - будь и как - ни - будь.' and piano accompaniment, marked 'Tempo I'. The third system continues the vocal line with 'Чем мень - ше жен - щи - ну мы лю - бим, тем' and piano accompaniment, marked 'Andante'. The fourth system shows a vocal line with the lyrics '[женщина: Боль - ше? Мень - ше?] лег - че нравимся мы ей.' and piano accompaniment, marked 'Tempo I'. At the bottom of the fourth system, the name 'Lea' is repeated five times with asterisks as a separator.

Пример 74. Фрагмент импровизации Шнитке и Юрского (фильм «Осень», 00:11:14–00:11:36, запись сделана автором диссертации)

Шнитке применил точные цитаты из произведений Шопена, хотя и в очень краткой форме (от одного до трех тактов), вставляя их во фрагменты, напоминающие польку (см. такты 6–11, 13–14 в примере 74). Отметим, что одновременно с работой над трилогией Шнитке использовал жанр польки и в музыке для спектакля «Ревизская сказка», созданного по мотивам сочинений Н. В. Гоголя и поставленного Ю. П. Любимовым в Театре на Таганке в 1978 году. Композитор обработал отрывки из этой музыки как «Польку» для скрипки и фортепиано в 1993 году (см. пример 75)⁴²⁵. Фрагменты из пушкинианы и театральной музыки демонстрируют значительную схожесть по регистру, двухдольности, темпу и неустанному повторению тонического трезвучия⁴²⁶. Согласно А. В. Ивашкину, данные фрагменты звучат в спектакле в эпизоде из повести Гоголя «Шинель», когда воры лишают главного героя его шинели⁴²⁷. В театре Шнитке использовал жанр польки в ироническом контексте, и подобный эффект он применил в киномузыке при введении жанровых элементов этого танца.

⁴²⁵ Шнитке А. Г. Пьесы для скрипки и фортепиано / под ред. А. В. Ивашкина, А. В. Вульфсона. СПб., 2010 (Собрание сочинений: по материалам архива композитора; серия VI, т. 1, тетрадь 6). С. 30.

⁴²⁶ Шнитке указывал на использование этого жанра в своей Симфонии № 1 (см.: Шульгин. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 65).

⁴²⁷ Ивашкин А. В. Предисловие // Шнитке А. Г. Пьесы для скрипки и фортепиано / под ред. А. В. Ивашкина, А. В. Вульфсона. СПб., 2010 (Собрание сочинений: по материалам архива композитора; серия VI, т. 1, тетрадь 6). С. 7.

Allegretto

Пример 75. А. Г. Шнитке. Полька из музыки к спектаклю «Ревизская сказка». Обработка автора для скрипки и фортепиано. Т. 1–8

Но идею включения польки для создания гротескового образа в фильме, вероятно, Шнитке позаимствовал у Д. Д. Шостаковича. В своей статье, написанной в 1966 году, Шнитке рассматривал Симфонию № 4 Шостаковича, и относительно финала отметил переосмысление классических полифонических форм посредством введения «очень ловко “смонтированных” жанровых номеров» — скерцо, вальса, марша, галопа и польки⁴²⁸. Аналогичным образом в трилогии Шнитке вклю-

⁴²⁸ Шнитке А. Г. Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича // Музыка и современность: сборник статей / ред.-сост. Т. А. Лебедева. М., 1966. Вып. 4. С. 144. Далее Шнитке писал: «В менее талантливом выполнении получился бы вставной дивертисмент, более или менее ладно скроенное инородное тело. Шостаковичу удалось избежать этого как посредством объединяющей центральной тональности, так и благодаря тонкой маскировке границ между эпизодами» (там же). Безусловно, Шостакович применял элементы польки и в других своих произведениях, особенно в операх «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда» (см.: Аюпян Л. О. Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб., 2018. С. 105, 122, 165–166 и т. д.). Еще одно обращение Шнитке к польке Шостаковича — «Посвящение Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву и Дмитрию Шостаковичу» для фортепиано в шесть рук, созданное в 1979 году, примерно в то же время, когда велась работа над пушкинской трилогией. В данном сочинении, наряду с

чил в Вальс и Ноктюрн Шопена элементы польки, издевательски обострив их несоответствие друг другу. Возникший в результате сатирический эффект соответствует зачитываемым в данный момент фрагментам сочинений Пушкина, где поэт издевается над поверхностностью образования людей светского общества, их потребительскому отношению к искусству: «Мы все учились понемногу / Чему-нибудь и как-нибудь»; по мнению публики, поэт «рожден для ее пользы и удовольствия» и т. д. Таким образом, в данном случае точная цитата, будучи включенной в соответствующий контекст, выполняет совершенно иную функцию, нежели указание на значимость исходного первоисточника, и подает его в ироническо-пародийном ключе.

4.2.5.2. Переработанная цитата в трилогии: синтез стилей и смыслов

За фрагментом, рассмотренным выше, следует сцена, где использовалась цитата из романа «Не искушай меня без нужды» М. И. Глинки, написанного на стихотворение Е. А. Баратынского (00:13:57–00:14:57). Оригинал показан в примере 76, аранжировка Шнитке — в примере 77.

цитированием произведений Стравинского и Прокофьева, звучат фрагменты «Польки» из балета «Золотой век» Шостаковича (см.: *Холопова, Чигарева. Альфред Шнитке. С. 103*).

Moderato (♩ = 92)

Не ис-ку-шай ме-ня без нуж-ды воз-вра-том неж-но-сти тво - ей: раз-о-ча-

ро - ван - но - му чуж - ды все о-боль-ще - нья преж-них дней! Уж

я не ве-рю у - ве - рень - ям, уж я не ве-ру - ю в лю-бовь,

Пример 76. М. И. Глинка. Романс «Не искушай меня без нужды» (первая редакция).

Т. 9–20

f-moll

Т. Нет, я не льстец, ког-да ца-рю.

Рно. *con. And.*

3 Хва - лу сво - бод - ну-ю сла -

5 га - ю: я сме - ло чув - ства вы - ра -

7 жа - ю, я - зы-ком сер - дца го - во - рю. *As-dur*

10

Chord symbols: I, V, I6/4, V, I6/4, VII⁵_{6/5} → (IV)V₇, I, III^Γ, V₂^Γ, → IV, V, V₇, I, I=VI, V₇, V₉, V₉^Γ, I_{6/4}, D₀

Пример 77а. А. Г. Шнитке. Переработанная цитата романса М. И. Глинки «Не искушай меня без нужды» (запись сделана автором диссертации)

II_7^{\flat} V_7 $\text{I}_{6/4}$ $\text{I}_{6/4} = \text{III}_{6/4}$ $f\text{-moll}$
 D_0

IV_9 V_7^{6-3} V_7^6 \rightarrow $\text{IV}_{6/4}$ II_2 $\text{I}_{6/4}$ $\text{V}_{6/5}^6$
 $(\text{Fm}_{6/4}/\text{Bb})$

Пример 77б. А. Г. Шнитке. Переработанная цитата романса М. И. Глинки «Не искушай меня без нужды» (запись сделана автором диссертации, продолжение)

Одновременно с музыкой читаются сочинения Пушкина: черновой набросок «Воображаемый разговор с Александром I» и стихи «Друзьям» («Нет, я не льстец, когда царю...»), где поэт передает свое отношение к Николаю I. О данном эпизоде Хржановский говорил автору диссертации следующее: «Мелодию романса “Не искушай...” Альфред Гарриевич предложил использовать на стихи Пушкина “Нет, я не льстец, когда царю...” <...>. Более того, эта мелодия дана в таком ироническом, как бы балалаечном сопровождении»⁴²⁹. Шнитке варьировал фортепианную фактуру оригинала с использованием тремоло, чтобы придать ей квази-балалаечный или гитарный оттенок. Кроме того, он продолжил хроматический оборот оригинальной мелодии и добавил альтерированные аккорды, в том числе даже джазовый аккорд (см. 14-й такт в примере 77) и скачки, которых нет в романсе Глинки. Всеми средствами, включая манеру исполнения, Шнитке кардинально изменил смысл оригинального сочинения и привнес в него очень сильный пародийный и даже издевательский оттенок. В данном случае переработанную цитату можно считать цитатой-пародией.

⁴²⁹ Информация из устного интервью автора диссертации с А. Ю. Хржановским от 26 января 2023 года.

Режиссер также использовал в данном фрагменте прием сатиры. Как упомянуто выше, в романсе Глинки звучат строки из стихотворения «Друзьям» (в параллельном исполнении певца и актера): «Нет, я не льстец, когда царю / Хвалу свободную слагаю: / Я смело чувства выражаю, / Языком сердца говорю. / Его я просто полюбил: / Он бодро, честно правит нами; / Россию вдруг он оживил / Войной, надеждами, трудами»⁴³⁰. В этот момент на экране одновременно действуют два персонажа, образы которых исходят из разных автопортретов Пушкина (см. ил. 30). Один из них имеет очень характерную внешность в виде арапа, как говорилось выше. Вспомним, что данный персонаж выступает во многих сценах трилогии, в том числе и в эпизоде аудиенции у Николая I, выражая истинные чувства поэта по поводу строгой цензуры⁴³¹. Однако в рассматриваемый момент он слушает с довольным выражением лица романс, переработанный Шнитке со стихами Пушкина, известными как тексты в честь императора. Романс исполняет второй персонаж, образ которого, подобно фигуре в виде арапа, взят с черновика романа «Евгений Онегин»⁴³².



Ил. 30. Кадр фильма «Осень» (00:14:54).

⁴³⁰ Пушкин. Полное собрание сочинений в 19 томах. Т. 3. Кн. 1. С. 89.

⁴³¹ Пушкин в виде арапа появляется также во время импровизации Шнитке и Юрского.

⁴³² Используется рукопись, находящаяся в Пушкинском Доме под № 835, л. 80 л.

Интересно отметить, что арап вставляет в романс в медленной повествовательной манере следующие слова, заимствованные из дневника Пушкина: «Улицы не безопасны. <...> Полиция, видимо, занимается политикой, а не ворами и мостовою»⁴³³. Это создает явное противоречие: один Пушкин восхваляет Николая I за оживление России войной, в то время как арап критикует полицию за политическую деятельность вместо борьбы с преступностью. Это «раздвоение» подчеркивает сатирический подтекст сцены, демонстрируя, как сочетание словесного, визуального и музыкального пластов создает дополнительные смысловые слои⁴³⁴.

Важно, что рассматриваемая сцена происходит в обрамлении военного марша, и в заключении ее, после слов «войной, надеждами, трудами» стройными рядами появляются военные. Данная ритмическая фраза, исполняющаяся в партии малого барабана, взята из второй половины «Марша» (см. партию того же инструмента в примере 78)⁴³⁵.

⁴³³ Цитата взята из дневника Пушкина от 17 декабря 1833 года (*Пушкин А. С. Дневники. Записки* / отв. ред. С. А. Фомичев. СПб. 1995. С. 31).

⁴³⁴ Хржановский высоко оценил работу художника Норштейна над этой сценой следующим образом: «А Юрий Норштейн, которого я пригласил на эту запись — именно ему предстояло в качестве художника-мультипликатора оживить в движении этот эпизод, — получил, я думаю, бесценное подспорье для работы» (*Хржановский. Продолжение жизни*. 1999. С. 82).

⁴³⁵ В пример не включены партии четырех тромбонов, большого барабана и тарелки.

The musical score is arranged in three systems. The first system includes parts for 2 Piccolo, 1 Tromba (B), and Tamburo. The Piccolo part begins with a first ending bracket labeled '1' and a forte dynamic marking 'f'. The Tromba part has a forte 'f' marking in the second measure. The Tamburo part features a steady eighth-note pattern with a forte 'f' marking. The second system continues the Piccolo and Tamburo parts, with a trill 'tr' marking in the Piccolo part. The third system is separated by a dashed line and contains a second ending bracket labeled '2'. It includes a '8va' marking above the Piccolo part and a trill 'tr' marking in the Piccolo part. The Tromba and Tamburo parts continue their respective parts throughout the score.

Пример 78. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Мари»

Следует отметить, что жанр марша Шнитке использовал часто в своих полистилистических произведениях, таких как Симфонии № 1 и 3, Концерт для альты с оркестром и Концерт для виолончели с оркестром. Е. М. Акишина привела справедливый аргумент: «<...> Разухабистый марш — для А. Шнитке <...> становится жанровым эквивалентом inferнального зла. Он всегда несет отрицательную семантику: чеканная барабанная дробь, жесткий упругий шаг, бравурные, даже грубые, интонации»⁴³⁶. Подобная символика проявляется также в музыке к трилогии. Пьеса «Марш» имеет веселый, шуточный характер и исполняется в полном виде в тот момент, где Пушкин и вышеупомянутая фигура в виде арапа разговаривают о строгой цензуре Николая I (см. видео фильма «Осень», 00:25:46–00:26:57)⁴³⁷. Читаются строки из дневника, письма и стихов поэта в частично измененном виде: «Мне возвращен “Медный всадник” с замечаниями государя. Слово кумир не пропущено высочайшею цензурою; некоторые стихи вымараны»⁴³⁸; «Цензура смотрит на меня с предубеждением и находит везде тайные применения, а обвинения в применениях и подразумениях не имеют ни границ, ни оправданий, если под словом дерево будут разуметь конституцию, а под словом стрела самодержавие»⁴³⁹; «Пока меня без милости бранят / За цель моих стихов — иль за бесцелье, — / И важные особы мне твердят, / Что ремесло поэта — не безделье, / Что славы прочной я добьюся вряд...»⁴⁴⁰. Сочетание бравурной маршевой музыки и горьких выражений поэта, ущемленного несправедливой цензурой, создает гротесковый эффект. Таким образом, в трилогии Шнитке вновь использовал жанр марша для воплощения воин-

⁴³⁶ Акишина. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке. С. 70. О применении Шнитке жанра марша и его гротесковом эффекте см. также: *Flechsig*. «Der Idiot ist unsere Wirklichkeit». S. 308–315.

⁴³⁷ В этом эпизоде пьеса и ее отдельные разделы многократно повторяются, исполняемые разными составами инструментов, которые указаны в партитуре (две флейты-пикколо, труба, четыре тромбона, большой и малый барабаны, тарелка).

⁴³⁸ Цитата взята из дневника Пушкина от 14 декабря 1833 года (*Пушкин. Дневники*. С. 30–31).

⁴³⁹ Цитата из чернового письма поэта к А. Х. Бенкендорфу (*Пушкин. Полное собрание сочинений* в 19 томах. Т. 15. С. 14).

⁴⁴⁰ Использованы строки из набросков поэмы «Домик в Коломне» (*Пушкин. Полное собрание сочинений* в 19 томах. Т. 5. С. 371). О цитате см. также сн. 405.

ственной действительности и самодержавия в России пушкинского времени. Неслучайно романс Глинки, переработанный Шнитке, звучит в обрамлении ритмического мотива, взятого из данного марша.

Шнитке создал еще одну пьесу в этом жанре, «Марш II», в подобном же контексте. В партии малого барабана он использовал ритмическую фигуру, аналогичную той, которая была рассмотрена в вышеупомянутом «Марше». «Марш II» звучит в первых двух картинах трилогии. В фильме «Я к вам лечу воспоминаньем» данный марш исполняется во время чтения фрагментов из «Воображаемого разговора с Александром I» (00:22:29–00:22:54). В этот момент персонаж в виде арапа играет двойную роль — царя, решающего сослать Пушкина в Сибирь, и самого поэта, уходящего юмористически с высунутым языком. Во втором фильме та же пьеса слышится в сцене, где Пушкина в образе лакея вызывают в Москву на аудиенцию к Николаю I⁴⁴¹ (00:17:46–00:18:02). Как известно, данное событие действительно произошло в сентябре 1826 года, вскоре после казни декабристов.

Интересно дальнейшее развитие темы романса Глинки в трилогии. Композитор использовал ее также в другом марше с названием «Снова в Михайловском (Уланы переведены...)» (см. пример 79). Пьеса звучит в фильме «Осень», когда уланы покидают город (00:19:57–00:20:38).

⁴⁴¹ В этот момент в фильме читаются фрагменты письма, написанного поэтом к П. А. Осиповой 4 сентября 1826 года: «Полагаю, сударыня, что мой внезапный отъезд с фельдъегерем удивил вас столько же, сколько и меня. Дело в том, что без фельдъегеря у нас грешных ничего не делается; мне также дали его, для большей безопасности. Впрочем, <...> мне остается только гордиться этим» (*Пушкин. Полное собрание сочинений в 19 томах. Т. 13. С. 294, 558*). Текст написан на французском.

Alla marcia 1

2

Пример 79. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Снова в Михайловском (Уланы переведены...)». Т. 1–8

В партии фаготов звучит тема романса, а в партиях флейт и английского рожка — сопровождение в ритме, типичном для марша. Шнитке значительно изменил настроение оригинального романса и придал ему доблестный характер, отсутствующий в романсе Глинки. Таким образом, в трилогии романс Глинки постоянно испытывает влияние марша, — приметы насилия и зла у Шнитке, — и данный характер окончательно подавляет лиричность оригинальной пьесы, аналогично тому, как в фильме «В мире басен» военный марш заглушает вальс.

Есть и случай, в котором Шнитке создал смысловой подтекст, соответствующий цитируемому материалу. В фильме «Я к вам лечу воспоминаньем...» звучит пьеса Шнитке под названием «Борис Годунов» (00:26:44–00:27:09). Она состоит из 13 тактов, но в картине исполняется лишь ее первая половина (см. пример 80)⁴⁴². В данном фрагменте на экране — заглавная страница черновой рукописи поэта для одноименной драмы, и вместе с этим читаются следующие фрагменты из его письма к П. А. Вяземскому от 13 июля 1825 года: «Передо мной моя трагедия. Не могу вытерпеть, чтоб не выписать ее заглавия: “Комедия о настоящей беде Московскому Государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. Писал раб божий Александр сын Сергеев Пушкин в лето 7333, на городище Ворониче”. Каково?»⁴⁴³.

⁴⁴² В автографе партитуры данной пьесы над 7-м тактом имеется карандашная ремарка «Fine». Помимо этого, темповое обозначение «Grave» записано чернилами, а над ним — «♩≈60» карандашом. В фильме сочинение звучит в последнем из указанных темпов.

⁴⁴³ *Пушкин*. Полное собрание сочинений в 19 томах. Т. 13. С. 188.

The musical score is for a percussion ensemble and includes the following parts:

- Tr-ba. (B):** Trumpet in B-flat, starting with a tempo of ≈ 60 and a *Grave* marking. It includes a *con sord.* (con sordina) section and a first ending bracket labeled '1'. Dynamics include *p* and *pp*. The piece ends with a *Fine* marking.
- Tamburo:** Snare drum, playing *pp* (pianissimo) with a *con sord.* section.
- Tam-tam:** Tam-tam, playing *pp* (pianissimo).
- Campane:** Bells, playing *p* (piano).
- Cemb.:** Celeste, consisting of two staves (treble and bass clef).
- Vni. I, II:** Violins I and II, playing *pp* (pianissimo).
- Vle.:** Viola, playing *pp* (pianissimo).
- Vc., Cb.:** Violoncello and Double Bass, playing *pp* (pianissimo).

Пример 80. А. Г. Шнитке. Музыка к трилогии по Пушкину. «Борис Годунов». Т. 1–7

Можно предположить, что Шнитке писал это сочинение, основываясь на материалах оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского⁴⁴⁴. Следует отметить, что в

⁴⁴⁴ Отметим, что в конце 1960-х годов Шнитке создал музыку для спектакля «Борис Годунов» в Новосибирске (постановщик — А. О. Сагальчик). Премьера состоялась в 1968 году на сцене театра «Красный факел» (см.: Новинки сезона // Советская культура. 1968. 26 сентября (№ 114). С. 1; На сцене «Красного факела» // Советская культура. 1968. 19 ноября (№ 137). С. 3; Александрова. О. Нет, не безмолвствовал народ // Советская культура. 1969. 28 января (№ 12). С. 3). Можно предположить, что в ходе работы над этим спектаклем Шнитке уже изучал оперу Мусоргского.

интервью с Ивашкиным на вопрос, какой русский композитор был наиболее почитаем им, Шнитке назвал Мусоргского и именно эту оперу. Он говорил: «У Мусоргского очень много гениального и совершенно невероятного, в частности в “Борисе Годунове”. И вообще все, что он сделал, — это абсолютно гениально и абсолютно необъяснимо»⁴⁴⁵. В рассматриваемой пьесе Шнитке использовал нисходящие хроматические обороты подобно тому, как делал Мусоргский. В опере «Борис Годунов» хроматические обороты использовались в ключевых сценах, связанных с жестоким поступком и фатальной гибелью царя, включая завершение арии Бориса во втором действии (в аккомпанементе, исполняющемся в партии деревянных духовых и струнных инструментов к тексту «И даже сон бежит, / и в сумраке ночи / дитя окровавленное встает... / Очи пылают, стиснув ручонки, / молит пощады... / И не было пощады!»)⁴⁴⁶. По темпу, динамике, регистру и тембру наиболее близким аналогом пьесы Шнитке является сцена, следующая за смертью Бориса, где в партиях первых и вторых скрипок проводится хроматический ход (см. пример 81).

⁴⁴⁵ Цит. по: Беседы с Альфредом Шнитке. С. 36.

⁴⁴⁶ О данной сцене Е. Н. Абызова писала следующее: «В коде, заключающей арию, впервые возникает образ кошмаров Бориса: ползущие хроматические ходы аккомпанемента с настойчивостью рисуют неотвязность мысли о совершенном убийстве <...>» (Абызова Е. Н. Модест Петрович Мусоргский. 2-е изд., испр. М., 1986. С. 87).

Largo. Медленно
Умирает. Мертвое молчанье

Занавес начинает
Медленно
опускаться

2 Fl. *p*

2 Cl. (B) *pp*

Corn. (F) IV *p*

Timp.

Vni. I, II *con sord.* *pp*

Vle., Vc. *con sord.* *p*

Пример 81. М. П. Мусоргский. Опера «Борис Годунов» (редакция Б. В. Асафьева и П. А. Ламма). Действие IV, картина 1. Т. 487–491

Шнитке, видимо, использовал данный прием как переработанную цитату, но при этом создал кластерную фактуру с помощью соединения хроматических ходов в партиях разных инструментов (там-там, колокола, клавиесин и струнные) на разной высоте. Кроме того, он написал мелодическое движение в партии трубы, восходящее и нисходящее (в нисходящем движении используются те же ступени, но с понижением на полутон) с паузами в центре, что создает симметричную конструкцию фразы (см. пример 80). Таким образом, Шнитке применил переработанную цитату, создав звуковой образ, который, несмотря на краткость его появления в фильме, наполнен сильными выражениями страданий и трагизма и соответствует смыслу происходящего в оригинальном произведении.

4.2.5.3. Виртуальное цитирование: создание нового звукового пространства в пушкиниане

В киноленте «Осень» Шнитке обратился к виртуальному цитированию, которое использовал уже в фильме «Шкаф» (см. раздел диссертации 1.1.1.3). В этот раз он включил в цитату и собственное произведение «Болдино», которое было рассмотрено выше (см. раздел 4.2.4.1), значительно усилив драматический эффект⁴⁴⁷.

По свидетельству Хржановского, композитор попросил звукооператора скопировать на магнитную пленку фрагменты записей Мессы h-moll И. С. Баха BWV 232, Реквиема В. А. Моцарта KV 626, Торжественной мессы Л. Бетховена соч. 123 и «Глории» А. Вивальди RV 589⁴⁴⁸. Затем Шнитке потребовал также «зарядить вместе все эти фрагменты и пустить параллельно с его оригинальной музыкой, подмешивая к ней еле уловимым для уха образом отголоски хоровых звучаний»⁴⁴⁹.

При личной встрече с автором настоящей работы Хржановский указывал, что данный фрагмент соответствует эпизоду фильма 00:07:55–00:09:54⁴⁵⁰. В этот момент звучит оригинальная пьеса Шнитке под названием «Болдино», которая, в свою очередь, как было отмечено выше, насыщена другими приемами, а именно — использованием квазицитат и стилизации музыки Баха. При изучении автографа композитора становится ясно, что сначала на полях нотного текста он записал названия разных сочинений (Месса h-moll, Магнификат BWV 243 и «Страсти по Матфею» BWV 244 Баха, Реквием Моцарта, «Глория» Вивальди и другие произведения, см. ил. 31)⁴⁵¹. Однако на завершающем этапе для цитирования выбрал хорал

⁴⁴⁷ Данный раздел воспроизводится на основе статей автора диссертации: Ханья. И. С. Бах — А. Г. Шнитке. С. 88–92; Ханья. И. С. Бах в киномузыке А. Г. Шнитке. С. 243–246.

⁴⁴⁸ Реквием Моцарта звучит в первой серии телевизионного фильма М. А. Швейцера «Маленькие трагедии» (1979), для которого Шнитке писал музыку почти одновременно с созданием звукового оформления трилогии Хржановского.

⁴⁴⁹ Хржановский. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 364.

⁴⁵⁰ Информация из устного интервью автора диссертации с А. Ю. Хржановским от 27 января 2023 года.

⁴⁵¹ Расшифровки рукописного текста выполнены автором диссертации. В данной иллюстрации номера тактов указаны согласно финальной версии пьесы, прозвучавшей в фильме, с учетом купюр.

«O Haupt voll Blut und Wunden» из «Страстей по Матфею» Баха и духовные хорové произведения двух русских композиторов — Василия Титова и Дмитрия Бортнянского, а также древнерусское церковное песнопение неизвестного автора.

Интенсивность правок в автографе Шнитке, вызывающая даже ассоциации со знаменитыми черновиками Пушкина, показывает, насколько тщательно композитор подбирал сочинения, чтобы добиться желаемого результата, как не раз менял свои решения, записывая и перечеркивая одно за другим заглавия произведений. Характерен и список авторов, на которых в конце концов остановил свой выбор Шнитке: И. С. Бах, В. П. Титов, Д. С. Бортнянский⁴⁵².

⁴⁵² Хотя Хржановский говорил об использовании Торжественной мессы Бетховена, в рукописи Шнитке не удалось найти никаких фрагментов или упоминаний ее. Кроме сочинений Баха, Моцарта и Вивальди, остальные пьесы, указанные Шнитке в рассматриваемой рукописи, были записаны Московским камерным хором под управлением В. Н. Минина (Русский партесный концерт / исп. Московский камерный хор под рук. В. Минина. М.: Мелодия, 1978. 1 LP. 33 С10—10909—10). Можно предположить, что Шнитке использовал именно эти записи для создания виртуальной цитаты в пьесе «Болдино». Помимо этого, он перечислил ряд сочинений, но многие из них впоследствии вычеркнул (см. ил. 31). Очевидно, он пронумеровал те пьесы, которые решил оставить. Однако в рукописи встречается сочетание одного номера с разными сочинениями: I. — не найдено (все пьесы были вычеркнуты); II. «O Haupt voll Blut und Wunden» И. С. Баха; III. «Безвестная дево» Титова и III. «Веселитесь, праведнии» неизвестного автора; IV. Концерт для хора № 33 «Вскую прискорбна еси, душе моя» Бортнянского. Кроме этого, Шнитке привел название пьесы «Днесь Христос» Титова, причем несколько раз, но без номера, и две записи из них оставил без зачеркивания.

I Днесь Христое
 Безневестная дево
 Векую прискорбна
 Бах, h-moll-месса
 II O Haupt voll Blut (от нач)
 (Вскую прискорбна) IV



[Т. 8, верхняя часть]

II Бах

[Т. 8, нижняя часть]

Misericordia
 O Haupt voll Blut
 III Безневестная дево (от нач)
 h-moll-месса
 II O Haupt

[Т. 10–13, верхняя часть]

III Титов

[Т. 10–13, нижняя часть]

Et in terra pax hominibus
 Днесь Христое (начало)
 Gratias
 Векую прискорбна (I)
 II O Haupt Веселитеесь
 IV Вскую
 прискорбна (II)
 Днесь Христое

И

IV Бортнянский

Ил. 31а. Расшифровка черновых набросков Шнитке в нотном автографе пьесы «Болдино» (НБ РГСОК. № 4681. Л. 47 об., 48 об.)

Днесъ Христос (H) Веселитесь III
 H Днесъ Хриетое

[Т. 15–17, верхняя часть]

I Agnus Dei—Requiem

Векую приекорбна III

Веселитесь, праведнии
 Днесъ Христос

III Веселитесь

[Т. 18, нижняя часть]

Ил. 31б. Расшифровка черновых набросков Шнитке в нотном автографе пьесы «Болдино» (НБ РГСОК. № 4681. Л. 50 л. — 50 об.)

В том фрагменте фильма, где использована виртуальная цитата, о которой идет речь, на экране появляются автопортрет Пушкина и небо с облаками, затем оно становится звездным, и листы рукописей поэта уносятся ввысь. Режиссер так объяснил эффект звучания: «Благодаря таинственным призывам музыка действительно приобретала характер метафизический, она почти ощутимо лилась с небес, объемом и воздушностью уподобляясь облакам»⁴⁵³. Он описал также этот прием как материализацию выражения самого Пушкина «в дыму столетий»⁴⁵⁴. Таким образом, применив еще раз виртуальную цитату, Шнитке привнес в сочинение неповторимый эффект звукового пространства, космических высот и ощущения приобщения к вечности.

Все эти приемы цитирования и стилизации позволили Шнитке значительно обогатить смысловой подтекст трилогии, усилить ее музыкальную драматургию и создать многослойные, насыщенные аллюзиями художественные образы. История создания трилогии, вдохновленной рисунками А. С. Пушкина, представляет собой многолетний процесс, включающий как кинематографические, так и музыкальные инновации, реализованные А. Ю. Хржановским и А. Г. Шнитке. Взаимодействие музыкальной и кинематографической драматургии позволило создать уникальное произведение, в котором визуальные, звуковые и поэтические компоненты слились в единое целое для передачи многогранного мира Пушкина и его творчества. По разнообразию использованных первоисточников и форм их применения, а также по развитию драматургии и богатству смыслового подтекста музыку к пушкиниане можно поставить в один ряд с выдающимися сочинениями Шнитке того периода: Симфониями № 2 и 3, Concerti grossi № 1 и 2, кантатой «История доктора Иоганна Фауста», композициями к фильму «Маленькие трагедии», спектаклю «Ревизская сказка». Таким образом, музыка Шнитке к пушкинской трилогии является не только его самым значительным произведением в творчестве для кино, но и одним из высших достижений в его поисках синтеза прошлого и настоящего.

⁴⁵³ Хржановский. Он прилетал лишь однажды. 2014. С. 365.

⁴⁵⁴ Хржановский. На пути к Пушкину. С. 221.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Комплексный анализ музыки А. Г. Шнитке в анимационном кино дал основания подтвердить значение данной области как неотъемлемой и существенной части творческого наследия композитора. Как неоднократно указывалось многими авторами, сфера киномузыки была очень значимой для него. Настоящая диссертация привлекла внимание к тому феномену, который был менее всего изучен, — музыке Шнитке к фильмам А. Ю. Хржановского⁴⁵⁵.

В основу исследования положен анализ ключевых художественных принципов и методов, использованных композитором при создании музыки для анимационных фильмов. В центре внимания — приемы цитирования и имитации стиля сочинений других авторов как формы художественного диалога с эпохами прошлого, а также особенности драматургических решений. Сформулированные Шнитке «идеи прогулки по эпохам музыкальной истории» и «идеи диалога с прошлым» выразили суть его подхода к цитированию и стилизации музыки разных исторических периодов.

В диссертации разработана система классификации приемов использования в творчестве Шнитке достижений его предшественников. В основу ее положен принцип работы композитора с первоисточниками. При опоре на существующие труды предложена новая систематизация композиционных средств на двух уровнях: *цитирование* и *имитация стиля*. На уровне цитирования выявлено три вида цитаты в сочинениях Шнитке: точная, переработанная и виртуальная. Сформулированы их определения, соответствующие творческим методам композитора. Другой и более сложный уровень работы автора с первоисточниками обозначен как

⁴⁵⁵ Несмотря на то, что во многих трудах говорилось о сотрудничестве Шнитке с Хржановским (особенно в связи с фильмом «Стеклопанельная гармоника») как важном этапе творческого пути композитора, тем не менее в некоторых монографиях о его деятельности, преимущественно на английском и немецком языках, имя данного режиссера и их отдельные совместные работы лишь кратко упоминались (см., к примеру: *Burde. Zum Leben und Schaffen des Komponisten Alfred Schnittke*. S. 50, 52; *Medić. From Polystylism to Meta-pluralism*. P. 27; *Flechsigt. «Der Idiot ist unsere Wirklichkeit»*. S. 164 (Anm. 255) и т. д.).

имитация стиля. Он включает в себя такие композиционные средства, как квазицитата и стилизация. Даны их характеристики, сходство и различие. Работа над фильмами Хржановского стала важной художественной лабораторией, где Шнитке не только усваивал музыкальные традиции, но и как бы «пропускал» их через себя, органично вводя в собственную систему выразительных средств. Показано, что центральное место в таком сплаве влияний и стилизаций занимало творчество Иоганна Себастьяна Баха.

В совместных художественных проектах с Хржановским ярко проявился процесс становления и развития полистилистики Шнитке. Конечно, в этом отношении наиболее показателен фильм «Стеклянная гармоника» (1966–1968). Во второй главе диссертации музыка к этой картине рассмотрена как ключевое произведение в становлении полистилистики в творчестве композитора. Хотя музыка к фильму уже исследовалась в ряде статей и монографий других музыковедов, в данной работе впервые проведен анализ автографа партитуры, что позволило выявить множество новых деталей, связанных с творческим процессом (сокращение и переработка материала, изменение инструментовки, не вошедшие в киноленту фрагменты, которые в дальнейшем использовались в академических сочинениях того же периода, и т. д.). Рассмотрены обстоятельства данного этапа сотрудничества композитора и режиссера, а также кинематографическая драматургия. Показано, что концептуальной и визуальной основой фильма стала идея режиссера о включении в экранизацию более 30 живописных цитат из произведений художников разных эпох и стран. Именно такой прием цитирования многочисленных полотен оказал сильное воздействие на Шнитке, что и привело его к становлению полистилистической концепции в данном сочинении. Характерно, что композитор, по его собственным словам, находился в то время в «кризисной ситуации», выход из которой он нашел именно «в сопоставлении элементов разного стиля»⁴⁵⁶. В диссертации показано, что первая совместная работа с Хржановским имела большое значение для Шнитке не только в становлении полистилистики, определившей во многом его

⁴⁵⁶ О цитате см. сн. 113.

дальнейший творческий путь, но и в применении монограммы ВАСН, а также совершенствовании стилизации в духе музыки И. С. Баха и его эпохи. На основе анализа музыкального содержания данного фильма выявлено, что именно в этом произведении впервые произошло переосмысление Шнитке мотива ВАСН: если традиционно он трактовался как символ креста и страданий, то в «Стеклянной гармонике» он приобрел значение избавления от мук, очищения и просветления. Именно с таким смысловым наполнением композитор впоследствии использовал монограмму неоднократно в других произведениях: Симфонии № 3 и музыке к трилогии по рисункам Пушкина. В целом же этот звуковой ряд стал своего рода «лейтмотивом» творчества Шнитке.

Что касается следующей картины, рассмотренной в диссертации — «В мире басен» (1972–1973), — то подробный анализ музыки Шнитке к этому фильму впервые представлен в настоящей работе. Несмотря на небольшую продолжительность, музыка к данной киноленте демонстрирует более сложное и развитое проявление полистилистики по сравнению с первым совместным проектом Шнитке и Хржановского. На основе изучения визуального, словесно-поэтического и смыслового аспектов и их связи со звуковым оформлением показано, что, подобно тому, как режиссер создавал разнообразный в стилевом отношении изобразительный ряд, композитор сочинял музыку в разных контрастных стилях: барокко и классицизма, пушкинской эпохи, с применением современных композиторских находок, алеаторики, коллажа, пародийно-сатирических приемов. К данному выводу привело подробное исследование сценария, созданного Хржановским на основе трех басен И. А. Крылова — «Любопытный», «Осел и соловей», «Кукушка и петух», — графического ряда (картин Г. Г. Чернецова, группового портрета четырех писателей, рисунков А. С. Пушкина, оригинальной графики аниматоров) и форм их воплощения в музыке.

В данном фильме Шнитке продолжил использовать те приемы, которые сложились в первой совместной работе его с Хржановским: сопоставление контрастных стилей, использование переработанных цитат, квазицитат музыки И. С. Баха и

других композиторов. В частности, в диссертации впервые выявлены переработанные цитаты из оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика», Вальса-фантазии М. И. Глинки, приемы имитации стиля Баха, музыки пушкинской эпохи. Показано также использование некоторых цитат (например, из полонеза М. К. Огинского) в пародийном ключе, вторжение различных и даже противоположных жанров друг в друга. Выявлены и систематизированы приемы создания квазицитат (использование мелодических, ритмических, кадансовых, секвенционных и других формул, присущих стилю того или иного композитора, либо эпохи). Исследование автографа партитуры музыки к данному фильму и на этот раз дало возможность обнаружить важные детали творческого процесса Шнитке и даже пересечение их с некоторыми чертами композиционного процесса И. С. Баха, как они выражены в его рукописях (в частности, совпадение исправлений в третьем звене секвенции).

Показано, что в фильме раскрывается тема напряженных взаимоотношений творческой личности и обывательского окружения. Хотя сложилась трактовка кинокартины, связанная с личностью Пушкина и его средой, смысл, заложенный в произведении, охватывает и многие другие проблемы, актуальные в разные эпохи. Шнитке эту идею еще усилил, включив в контекст режиссерско-композиторской драматургии отсылки к стилю барокко и классицизма⁴⁵⁷; при этом мир обывателей и невежд воплощен им пародийно-сатирическими средствами, алеаторикой, коллажем и другими приемами современной композиторской техники. Полистилистика подошла для воплощения этой идеи наилучшим образом. Показано, что данная киномузыка ярко представляет искания того же периода творчества Шнитке и продолжает ту линию, которая была начата им в прежних работах с Хржановским.

Наконец, завершающая глава диссертации посвящена трилогии по рисункам А. С. Пушкина (1974–1982). Как и в случае с созданием фильмов «Стеклянная гармоника» и «В мире басен», при работе над трилогией авторы столкнулись с цензурными ограничениями. Как показало изучение протоколов сценарно-редакционной коллегии, основные претензии цензоров касались темы «поэт и власть», а

⁴⁵⁷ Подробнее об этом см.: *Ханья*. Музыка А. Г. Шнитке для фильма А. Ю. Хржановского «В мире басен». С. 9–31; *Ханья*. А. Шнитке — А. Хржановский. С. 42–62.

также трагического контекста жизни Пушкина. Сделан вывод, что несмотря на требования внести сценарные изменения, которые были частично выполнены создателями картин, проект сохранил аспекты напряженного взаимодействия художественной личности и власти.

Киномузыка Шнитке к данной трилогии показана как высшее достижение в его сотрудничестве с режиссером. Рассмотрены характерные черты звукового оформления пушкинианы. По сравнению с предыдущими работами с Хржановским, в трилогии наиболее многообразно выразился художественный диалог Шнитке с прошлым. Среди тех предшественников, к которым обращался композитор в данных фильмах, — многочисленные мастера западноевропейского и русского барокко, классической венской школы, романтизма, авторы XX века. Используются разные музыкальные жанры, такие как вариации, марши, фантазии, мазурки, польки, вальсы, симфонии, кантаты и т. д. Рассмотрена драматургическая концепция режиссера и композитора. Хотя через весь фильм проходят воспоминания Пушкина о друзьях, детстве, истории любви, его высказывания о художественном вдохновении, но сквозной темой трилогии становится проблема непонимания личности и творчества поэта окружающими его людьми, притеснения со стороны власти.

Звуковое оформление Шнитке стало ключевым компонентом трилогии, обогатившим замыслы режиссера и углубившим понимание зрителями личности и наследия гениального поэта. Музыка оказалась связующим звеном между внешней драматургией, основанной на реальных событиях из жизни Пушкина, и внутренней драматургией, включавшей в себя философское осмысление жизни и творчества поэта, предложенное Хржановским.

В диссертации впервые сделан акцент на том, что существенное место в музыкальной драматургии пушкинианы занимает имитация стиля сочинений И. С. Баха. В финальной картине для эпизода «Болдинская осень», посвященного наиболее плодотворному периоду творческой жизни поэта, Шнитке создал оркестровое произведение под названием «Болдино». Написанное по модели Мессы h-moll Баха, оно включает в себя ряд приемов, почерпнутых в творчестве немецкого

мастера. В пушкиниане присутствует музыкальная тема, названная авторами «темой творчества». Выявлено, что Шнитке и на этот раз обратился к элементам стилизации баховских сочинений. Характерной чертой практически всех разновидностей темы является равномерная последовательность попарно связанных нот, выражающих цепь вздохов. Однако показано, что Шнитке вводил подобные фигуры преимущественно в восходящем виде, воплощая состояние творческого вдохновения и полет фантазии поэта. Помимо этого, использование баховской мотивной структуры в ином гармоническом контексте, без применения секвенций, кадансов и других приемов музыки эпохи барокко создавало более опосредованную стилизацию, приближенную по звучанию к сочинениям пушкинского времени. Таким образом, средства, заимствованные у немецкого мастера, композитор переосмысливал и использовал в сценах, связанных с художественным миром Пушкина, процессами создания им своих опусов.

В совместных поисках воплощения многообразного духовного мира Пушкина Хржановский и Шнитке пришли также к теме, которую они условно назвали «брамсовской». При том, что она основана на ритмических, интервальных и фактурных приемах, свойственных музыкальному языку И. Брамса, в трилогии «брамсовская тема» звучит многократно, и каждый раз Шнитке варьирует ее в зависимости от содержания сцены, изменяя инструментовку, мотивную структуру и гармонизацию, но сохраняя при этом узнаваемый брамсовский колорит.

Квази-народные песни, созданные Шнитке, акцентируют иные аспекты трагического содержания трилогии. Помимо форм, основанных на повторе того или иного мотива, он применял различные другие принципы, характерные для архаичного русского фольклора: специфические звукоряды, включая квартовый трихорд с расположением большой терции внизу, «тетрахорд в сексте» (по выражению Ф. А. Рубцова), а также параллельное движение голосов терциями и квинтами. В то же время композитор вводил в эти стилизации подчас свои интонации, видоизменял структуру и ритм напева, а также использовал в некоторых эпизодах современный инструментарий. Хотя предложение о стилизации русского фольклора исходило от режиссера, композитор поставил перед собой сложную задачу, к которой

редко обращался ранее, и постарался вникнуть в строй народной музыки, включив его в свою систему выразительных средств.

В данной главе, как и в предшествовавших, проанализированы приемы точной, переработанной и виртуальной цитат в пушкиниане. Показано, что эти средства обогащения содержания картин каждый раз использовались композитором с разным смысловым наполнением. Помимо точных цитат из произведений Ф. Шопена, Шнитке применял и переработанные цитаты, как в прежних фильмах, но с новым подтекстом. Так, показано, что цитата из романса М. И. Глинки «Не искушай меня без нужды» приобрела смысл, резко противоположный тому, который есть в оригинале и который превратил по сути дела цитату в пародию. Кроме этого, подобно одному из ранних проектов Шнитке с Хржановским — музыке к фильму «Шкаф», — в трилогии композитор использовал и виртуальную цитату. В ключевой сцене финальной картины трилогии, где исполняется его собственная пьеса «Болдино», Шнитке применил тот же прием, который он нашел в начале 1970-х годов. Изучение автором диссертации рукописей Шнитке, помимо многих других деталей, позволило выявить, что на полях ее листов композитор записывал и перечеркивал одно за другим названия произведений, которые планировал цитировать, но в итоге выбрал хорал из баховских «Страстей по Матфею» BWV 244, духовные хоровые сочинения В. П. Титова и Д. С. Бортнянского, а также древнерусское церковное песнопение неизвестного автора. Наложение записей этих сочинений друг на друга и добавление их к исполнению пьесы «Болдино» создало особый эффект звучания и его смыслового подтекста.

Таким образом, звуковое оформление Шнитке в пушкинской трилогии явилось не только весомым вкладом в кино, но и одним из его главных достижений в поисках синтеза прошлого и настоящего.

Наиболее насыщенный период в создании полистилистических произведений Шнитке — с конца 1960-х до начала 1980-х годов — неслучайно совпал с этапом его сотрудничества с Хржановским. В этой сфере, наряду с академическими жанрами, Шнитке сформировал фундаментальные принципы полистилистики и

драматургического мышления, оказавшие значительное влияние на всё его творчество. При сочинении музыки к анимационному кино Шнитке вел активный художественный диалог с прошлым, экспериментируя с многочисленными произведениями и стилями разных эпох и стран. Постепенно он выработал свою систему форм цитирования и способов имитации стиля музыки других авторов. Всё выявленное в настоящем исследовании позволяет утверждать: анимационное кино было для Шнитке неотъемлемой сферой творчества, в которой формировались и развивались его основные композиционные принципы.

В то же время деятельность Шнитке в этой области открывала новые горизонты и для самого жанра анимационного кино. Расширяя драматургические возможности фильмов и насыщая их многослойными художественными подтекстами, композитор способствовал становлению сложного и выразительного кинематографического языка. В творческом союзе двух мастеров — Шнитке и Хржановского — рождались оригинальные художественные решения, основанные на стремлении к синтезу музыкального, визуального и поэтико-философского начал. Результаты этого сотрудничества стали не просто этапами в творческой биографии каждого из авторов, но и весомым вкладом в развитие искусства второй половины XX века.

Впервые в исследовательской литературе осуществлен всесторонний анализ музыки Шнитке в анимационных картинах Хржановского, охватывающий все этапы их художественного взаимодействия. Диссертантом введены в научный оборот нотные автографы композитора, ранее не исследованные, что позволило выявить новые черты его сочинений к фильмам Хржановского. Помимо этого, изучение датировок в рукописях Шнитке дало возможность внести уточнения в хронологию и периодизацию произведений композитора в данной области. Это, в свою очередь, способствовало более точному прослеживанию процессов формирования и развития его музыкального языка. В научную практику включен также значительный корпус архивных источников, связанных с производственным процессом анимационных фильмов, — от различных редакций сценариев до документов, отражающих влияние цензурных ограничений на творческую работу авторов. На основе собранного материала и его анализа в каждой из кинолент прослежено органичное

взаимодействие музыкального оформления композитора с визуальным и словесно-поэтическим рядом, связанным с режиссерским замыслом.

Разработана классификация способов использования композитором музыкального наследия прошлого — через различные формы цитирования и имитации стиля других мастеров и эпох. Предложенная система анализа может быть применима не только к его музыке для анимационного кино, но и к другим сферам творчества, включая симфонические, камерно-инструментальные и вокальные произведения.

Перспективным видится продолжение изучения воплощений литературного наследия Пушкина в произведениях Шнитке. Как известно, к творчеству поэта композитор обращался неоднократно: достаточно напомнить романс «Редет облаков летучая гряда» (1953), музыку к художественной ленте «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» (А. Н. Митта, 1976), к телевизионной картине «Маленькие трагедии» (М. А. Швейцер, 1979) и другие работы.

Безусловно, перспективной для исследования остается тема влияния музыкального языка сочинений И. С. Баха на творчество Шнитке — не только в области музыки к анимационным фильмам, что рассмотрено в настоящей диссертации, но и во многих других жанрах и формах.

Выявленные в ходе исследования художественные достижения Шнитке подтверждают значимость киномузыки не только в контексте эволюции его творческих методов, но и в общей истории музыки XX века и анимационного кино. Они могут открыть новые горизонты в изучении современного музыкального искусства как сложного художественного пространства, насыщенного стилистическим и жанровым многообразием, взаимодействием традиций различных эпох и культур, а также пересечением разных видов искусства.

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ

сокращение	расшифровка
АН СССР / РАН	Академия наук СССР / Российская академия наука
ВГИК	Всесоюзный государственный институт кинематографии, Всесоюзный государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова
ГИИ	Государственный институт искусствознания
ГМПИ им. Гнесиных / РАМ им. Гнесиных	Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных / Российская академия музыки имени Гнесиных
ГЦМК	Государственный центральный музей кино
КГИК	Краснодарский государственный институт культуры
МГК им. П. И. Чайковского	Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
МГИМ им. А. Г. Шнитке	Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке
РГАЛИ	Российский государственный архив литературы и искусства
НБ РГСОК	Нотная библиотека Российского государственного симфонического оркестра кинематографии
РИИИ	Российский институт истории искусств
СГК им. Л. В. Собинова	Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова	Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абдуллина, Г. В.* Пассакалия и чакона в современной музыке : метаморфозы жанров (Россия, Украина, Литва, Латвия, Молдавия, Казахстан, Грузия, Азербайджан, Армения). 1950–2007 / Г. В. Абдуллина. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2019. — 116 с. — ISBN 978-5-7379-0956-7. — Текст : непосредственный.
2. *Абызова, Е. Н.* Модест Петрович Мусоргский / Е. Н. Абызова. — 2-е изд., испр. — Москва : Музыка, 1986. — 159 с. — (Русские и советские композиторы). — Текст : непосредственный.
3. *Авербах, Е. М.* Выразительные возможности звукозаписи на радио, телевидении и в мультипликации / Е. М. Авербах. — Текст : непосредственный // Рождение звукового образа (художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио) / сост. Е. М. Авербах. — Москва : Искусство, 1985. — С. 63–75.
4. *Авербах, Е. М.* Музыка на телевидении / Е. М. Авербах. — Москва : Знание, 1984. — 48 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство» ; № 11). — Текст : непосредственный.
5. *Акишина, Е. М.* Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Акишина Екатерина Михайловна ; МГК им. П. И. Чайковского. — Москва, 2003. — 272 с. — Текст : непосредственный.
6. *Акишина, Е. М.* Художественный мир Альфреда Шнитке. Семиотические аспекты / Е. М. Акишина. — Текст : непосредственный // Музыкальная академия. — 2009. — № 4 (728). — С. 31–37.
7. *Акопян, Л. О.* «Я — явный “контр-полистилист”» : творчество Эдисона Денисова и проблема чистоты стиля / Л. О. Акопян — Текст : электронный // Искусство музыки. Теория и история. — 2019. — № 21. — С. 89–118. — URL: https://imti.sias.ru/upload/iblock/f2a/imti_2019_21_89_118_akopyan.pdf (дата обращения: 01.05.2025).

8. *Акопян, Л. О.* Дмитрий Шостакович : опыт феноменологии творчества / Л. О. Акопян ; РАН, ГИИ. — Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2004. — 584 с. — ISBN 5-86007-340-2. — Текст : непосредственный.
9. *Акопян, Л. О.* Лейтмотивы Шостаковича / Л. О. Акопян. — Текст : непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2017. — № 3 (45). — С. 25–34.
10. *Акопян, Л. О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. — Москва : Практика, 2010. — 855 с. — ISBN 978-5-89816-092-0. — Текст : непосредственный.
11. *Акопян, Л. О.* Музыка советской эпохи : 1917–1991 / Л. О. Акопян. — Челябинск : Автограф, 2024. — 704 с. — ISBN 978-5-98518-158-6. — Текст : непосредственный.
12. *Акопян, Л. О.* Очерки музыкальной культуры периода оттепели и застоя / Л. О. Акопян ; ГИИ. — Москва : ГИИ, 2023. — 348 с. — ISBN 978-5-98287-202-9. — URL: https://sias.ru/publications/books/?ELEMENT_ID=9988 (дата обращения: 01.05.2025). — Текст : электронный.
13. *Акопян, Л. О.* Феномен Дмитрия Шостаковича / Л. О. Акопян ; Русская христианская гуманитарная академия. — Санкт-Петербург : Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2018. — 756 с. — ISBN 978-5-88812-851-0. — Текст : непосредственный.
14. *Александрова, О.* Нет, не безмолвствовал народ / О. Александрова. — Текст : непосредственный // Советская культура. — 1969. — 28 января (№ 12). — С. 3.
15. *Алексеева, И. В.* «Две маленькие пьесы для органа» Альфреда Шнитке : звуковой и художественный мир / И. В. Алексеева. — Текст : непосредственный // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2024. — № 3 (25). — С. 23–28.
16. Альфред Шнитке : на пересечении прошлого и будущего : сборник статей / Кафедра теории музыки МГК им. П. И. Чайковского ; ред.-сост. Е. И. Чигарева. — Москва : Московская консерватория, 2017. — 220 с. — ISBN 978-5-89598-333-1. — Текст : непосредственный.

17. Альфред Шнитке : художник и эпоха : к 75-летию композитора : сборник статей по материалам научных чтений 12 декабря 2009 года / СГК им. Л. В. Собинова ; отв. ред. О. Б. Краснова. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2010. — 190 с. — ISBN 978-5-94841-092-0. — Текст : непосредственный.
18. Альфред Шнитке в воспоминаниях современников. К 20-летию МГИМ им. А. Г. Шнитке / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке ; ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — Москва : Композитор, 2013. — 288 с. — ISBN 978-5-4254-0056-7. — Текст : непосредственный.
19. Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / [авт.-сост. А. Ю. Хржановский]. — Москва : Arcadia ; М. А. Троянкер, 2014. — 508 с. — ISBN 978-5-9905977-0-9. — Текст : непосредственный.
20. Альфреду Шнитке посвящается : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке, Союз композиторов России ; ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — Москва : Композитор, 2011. — Вып. 8. — 304 с. — ISBN 978-5-4254-0037-6. — Текст : непосредственный.
21. Альфреду Шнитке посвящается : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке, Союз композиторов России ; ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — Москва : Композитор, 2014. — Вып. 9. — 284 с. — ISBN 978-5-4254-0077-2. — Текст : непосредственный.
22. Альфреду Шнитке посвящается : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке, МГК им. П. И. Чайковского, Союз композиторов России ; ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — Москва : Композитор, 2008. — Вып. 6 : In memoriam. — 368 с. — ISBN 5-85285-307-0. — Текст : непосредственный.
23. Альфреду Шнитке посвящается : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке ; отв. ред. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — Москва : Композитор, 2003. — 319 с. — (Из собраний «Шнитке-центра» ; вып. 3). — ISBN 5-85285-5745-9. — Текст : непосредственный.
24. Альфреду Шнитке посвящается : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке ; ред.-сост. А. В. Богданова. — Москва : МГИМ им. А. Г. Шнитке,

2001. — 248 с. — (Из собраний «Шнитке-центра» ; вып. 2). — ISBN 5-93532-006-1. — Текст : непосредственный.
25. Альфреду Шнитке посвящается. К 65-летию со дня рождения : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке ; отв. ред. А. В. Богданова. — Москва : МГИМ им. А. Г. Шнитке, 1999. — 222 с. — (Из собраний «Шнитке-центра» ; вып. 1). — ISBN 5-93532-001-0. — Текст : непосредственный.
26. Альфреду Шнитке посвящается. К 75-летию композитора : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке, МГК им. П. И. Чайковского, Союз композиторов России ; ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — Москва : Композитор, 2010. — Вып. 7. — 352 с. — ISBN 5-85285-357-7. — Текст : непосредственный.
27. Альфреду Шнитке посвящается : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке, Союз композиторов России ; сост. Е. Б. Долинская ; под ред. И. А. Немировской. — Москва : Композитор, 2016. — Вып. 10 : юбилейный. — 328 с. — ISBN 978-5-9907997-6-9. — Текст : непосредственный.
28. *Анохина, С. В.* Полистилистика в музыкальной культуре постмодернизма : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : дис. ... канд. культурологии / Анохина Светлана Владимировна ; Краснодарский государственный университет культуры и искусств. — Краснодар, 2009. — 165 с. — Текст : непосредственный.
29. *Ануфриева, К. А.* Проблема финала в русской симфонии конца XIX – первой половины XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Ануфриева Ксения Анатольевна ; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2004. — 143 с. — Текст : непосредственный.
30. *Арановский, М. Г.* Симфонические искания : исследовательские очерки / М. Г. Арановский ; Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. — Ленинград : Советский композитор, 1979. — 288 с.

31. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс : [в двух книгах] / Б. В. Асафьев ; под ред. Е. М. Орловой. — 2-е изд. — Ленинград : Музыка, 1971. — 376 с. — Текст : непосредственный.
32. *Асенин, С. В.* Волшебники экрана. Эстетические проблемы современной мультипликации / С. В. Асенин. — Москва : Искусство, 1974. — 288 с. — Текст : непосредственный.
33. *Асенин, С. В.* Мир мультфильма : идеи и образы мультипликации социалистических стран / С. В. Асенин. — Москва : Искусство, 1986. — 288 с. — Текст : непосредственный.
34. *Бараш, Е. В.* Альфред Шнитке : «...То, что для других было гибелью, для меня оказалось благом». Музыка для кино в творчестве композитора / Е. В. Бараш. — Текст : электронный // Вестник МГИМ им. Шнитке. — 2018. — № 3–4. — С. 33–41. — URL: <https://www.schnittke-mgim.ru/upload/files/vestnik-mgim/2018/Vestnik-MGIM-2018-3-4.pdf> (дата обращения: 01.05.2025).
35. *Бараш, Е. В.* Симфонии Альфреда Шнитке. Мысли композитора и аналитический комментарий : учебное пособие / Е. В. Бараш, Т. С. Урбах ; МГИМ им. А. Г. Шнитке. — Москва : Композитор, 2009. — 248 с. — ISBN 5-85285-337-2. — Текст : непосредственный.
36. *Бевз, С. В.* Хор в творчестве А. Шнитке : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Бевз София Викторовна ; ГИИ. — Москва, 2001. — 241 с. — Текст : непосредственный.
37. *Берков, В. О.* Формообразующие средства гармонии. Аккорд. Лейтгармония. Секвенция / В. О. Берков. — 2-е изд., пер. и доп. — Москва : Советский композитор, 1971. — 344 с. — Текст : непосредственный.
38. *Берченко, Р. Э.* В поисках утраченного смысла : Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р. Э. Берченко. — Москва : Классика-XXI, 2024. — 372 с. — ISBN 978-5-89817-424-8. — Текст : непосредственный.
39. *Бершадская, Т. С.* Звуковысотная система музыки : словарь ключевых терминов : учебное пособие для средних и высших учебных заведений / Т. С. Бершадская, Е. В. Титова ; Кафедра теории музыки СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова.

- 2-е изд., перераб. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2013. — 98 с. — ISBN 978-5-7379-0746-4. — Текст : непосредственный.
40. *Бершадская, Т. С.* Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни / Т. С. Бершадская. — Ленинград : Музгиз, 1961. — 158 с. — Текст : непосредственный.
41. *Беседы с Альфредом Шнитке* / сост. А. В. Ивашкин. — Москва : Классика-XXI, 2024. — 320 с. — ISBN 978-5-89817-417-0. — Текст : непосредственный.
42. *Богатырев, С. С.* Обратимый контрапункт / С. С. Богатырев. — Москва : Музгиз, 1960. — 183 с. — Текст : непосредственный.
43. *Богданова, А. В.* О киномузыке Шнитке. Художественные фильмы / А. В. Богданова ; «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке. — Москва : ОнтоПринт, 2015. — 164 с. — ISBN 978-5-9906388-8-4. — Текст : непосредственный.
44. *Бородин, Г. Н.* Анимация подневольная / Г. Н. Бородин. — Текст : непосредственный // Кинограф. — 2005. — № 16. — С. 54–153.
45. *Бородин, Г. Н.* В борьбе за маленькие мысли (неадекватность цензуры) / Г. Н. Бородин. — Текст : непосредственный // Киноведческие записки. — 2005. — № 73. — С. 261–309.
46. *Бородин, Г. Н.* Государство и анимация 1926–1962 / Г. Н. Бородин ; Союзмультифильм. — Москва : Союзмультифильм, 2022. — 423 с. — ISBN 978-5-6046791-1-1. — Текст : непосредственный.
47. *Вартанова, Е. И.* А. Шнитке. Четвертая симфония (еще один опыт интертекстуального анализа) / Е. И. Вартанова. — Текст : непосредственный // Альфред Шнитке : художник и эпоха : к 75-летию композитора : сборник статей по материалам научных чтений 12 декабря 2009 года / СГК им. Л. В. Собинова ; отв. ред. О. Б. Краснова. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2010. — С. 55–62.
48. *Васильева, Н. Э.* Хоровое творчество Альфреда Шнитке : проблемы фактуры : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Васильева Надежда Эммануиловна ; СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 2000. — 334 с. — Текст : непосредственный.

49. *Васина-Гроссман, В. А.* Музыка в кинофильме / В. А. Васина-Гроссман. — Текст : непосредственный // Искусство кино. — 1964. — № 10. — С. 57–62.
50. *Вахромеев, В. А.* Ладовая структура русских народных песен и ее изучение в курсе элементарной теории музыки / В. А. Вахромеев. — Москва : Музыка, 1968. — 104 с. — Текст : непосредственный.
51. *Ващенко, Е. В.* Камерно-инструментальная музыка Альфреда Шнитке : принципы композиторского мышления : специальность 17.00.03 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Ващенко Елена Викторовна ; Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. — Харьков, 2016. — 277 с. — Текст : непосредственный.
52. *Великовская, И. В.* Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели : проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Великовская Ирина Валериевна ; МГК им. П. И. Чайковского. — Москва, 2013. — 222 с. — Текст : непосредственный.
53. *Венжер, Н. Я.* Кажется, это было совсем недавно / Н. Я. Венжер. — Текст : непосредственный // Экран и сцена. — 2021. — №4 (1197). — С. 7.
54. *Венжер, Н. Я.* Мультфильм вчера, сегодня и всегда / Н. Я. Венжер. — Москва : Союзинформкино, 1979. — 14 с. — Текст : непосредственный.
55. *Виролайнен, М. Н.* Лирика Пушкина в период михайловской ссылки / М. Н. Виролайнен. — Текст : непосредственный // *Пушкин, А. С.* Полное собрание сочинений в двадцати томах / А. С. Пушкин ; под ред. С. В. Березкиной, М. Н. Виролайнен ; Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. — Санкт-Петербург : Наука, 2019. — Т. 3 : стихотворения. Кн. 1 : Михайловское. 1824–1826. — С. 379–420.
56. *Высоцкая, М. С.* Между логикой и парадоксом : композитор Фарадж Караев : монография / М. С. Высоцкая. — Москва : Типография Момент, 2012. — 568 с. — ISBN 978-5-9902821-1-7. — Текст : непосредственный.

57. *Высоцкая, М. С.* Между логикой и парадоксом : композитор Фарадж Караев : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... д-ра искусствоведения / Высоцкая Марианна Сергеевна ; МГК им. П. И. Чайковского. — Москва, 2012. — 721 с. — Текст : непосредственный.
58. *Высоцкая, М. С.* О категории внемusыкального у Шнитке / М. С. Высоцкая. — Текст : непосредственный // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2024. — № 3 (25). — С. 29–33.
59. *Вязкова, Е. В.* «Искусство фуги» И. С. Баха : исследование / Е. В. Вязкова ; РАМ им. Гнесиных. — Москва : РАМ им. Гнесиных, 2006. — 482 с. — ISBN 5-8269-0098-9. — Текст : непосредственный.
60. *Гиршман, Я. М.* В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой / Я. М. Гиршман. — Казань : Казанская государственная консерватория, 1993. — 108 с. — Текст : непосредственный.
61. *Голдовский, Г.* «Г. Г. Чернецов. Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6-го октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге» / Г. Голдовский. — Текст : непосредственный // Петербургское общество эпохи Романовых : из цикла «Лица России» / Государственный Русский музей ; под ред. В. Казариной. — Санкт-Петербург : Palace Editions, 2014. — (Русский музей представляет : альманах ; вып. 428). — С. 56–57.
62. *Горшкова, Д. В.* История российской мультипликации. XX век / Д. В. Горшкова. — Москва : Варио, 2016. — 528 с. — ISBN 978-5-91487-089-5. — Текст : непосредственный.
63. *Григорьева, Г. В.* Интертекст в симфониях А. Шнитке (в интерпретации Дзюна Тибы) / Г. В. Григорьева. — Текст : непосредственный // Альфред Шнитке : на пересечении прошлого и будущего : сборник статей / Кафедра теории музыки МГК им. П. И. Чайковского ; ред.-сост. Е. И. Чигарева. — Москва : Московская консерватория, 2017. — С. 115–120.
64. *Дворниченко, О. И.* Гармония фильма / О. И. Дворниченко. — Москва : Искусство, 1982. — 200 с. — Текст : непосредственный.

65. *Демченко, А. И.* «Немецкий композитор из России...» К 85-летию Альфреда Шнитке : монография / А. И. Демченко ; отв. ред. О. В. Немкова ; Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова. — Тамбов : Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова, 2019. — 256 с. — ISBN 978-5-93691-156-9. — Текст : непосредственный.
66. *Демченко, А. И.* Альфред Шнитке : феноменология глобализма. К 75-летию со дня рождения / А. И. Демченко. — Текст : непосредственный // Музыкальная академия. — 2009. — № 4 (728). — С. 21–31.
67. *Демченко, А. И.* Альфред Шнитке. К 85-летию со дня рождения / А. И. Демченко. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2019. — 122 с. — ISBN 978-5-94841-382-2. — Текст : непосредственный.
68. *Демченко, А. И.* Альфред Шнитке. Контексты и концепты / А. И. Демченко. — Москва : Композитор, 2009. — 296 с. — ISBN 5-85285-335-6. — Текст : непосредственный.
69. *Демченко, А. И.* Гений из Энгельса. Альфред Шнитке : штрихи к портрету. Очерк / А. И. Демченко. — Саратов : Спектр, 2009. — 128 с. — ISBN 8-978-5-91272-712-2. — Текст : непосредственный.
70. *Демченко, А. И.* Два гения с берегов Волги. Альфред Шнитке. Елена Гохман : монография / А. И. Демченко. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2017. — 372 с. — ISBN 978-5-94841-254-2. — Текст : непосредственный.
71. *Демченко, А. И.* Нарратив вне науки / А. И. Демченко. — Текст : непосредственный // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы : по материалам XVII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «Scienceforum Pan-Art XVII». 28 сентября 2024 года / ред.-сост. А. И. Демченко. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова. — 2024. — Т. 74 — С. 245–265.
72. *Демченко, А. И.* Наш Альфред Шнитке / А. И. Демченко. — Саратов : Волга, 2024. — 176 с. — ISBN 978-5-6050260-9-9. — Текст : непосредственный.

73. *Демченко, А. И.* Четыре взгляда из XXI столетия. К 90-летию со дня рождения Альфреда Шнитке / А. И. Демченко. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2024. — 78 с. — ISBN 978-5-94841-646-5. — Текст : непосредственный.
74. *Денисов, А. В.* Метаморфозы музыкального текста : монография / А. В. Денисов. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2018. — 189 с. — (Актуальные монографии). — ISBN 978-5-534-06022-5. — Текст : непосредственный.
75. *Денисов, А. В.* Музыкальные цитаты : справочник / А. В. Денисов. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2020. — 224 с. — ISBN 978-5-7379-0752-5. — Текст : непосредственный.
76. *Денисов, А. В.* О цитатах в финале Первой симфонии А. Шнитке / А. В. Денисов. — Текст : непосредственный // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2024. — № 3 (25). — С. 34–39.
77. *Денисов, А. В.* От пародии до абсурда. Музыкально-исторические курьезы : учебное пособие / А. В. Денисов. — Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2021. — 156 с. — ISBN 978-5-8114-8538-3. — Текст : непосредственный.
78. *Долматова, М. В.* Программная отечественная симфония последней трети XX – начала XXI столетия в аспекте музыкальной семантики : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Долматова Мария Валерьевна ; Воронежский государственный институт искусств. — Воронеж, 2021. — 234 с. — Текст : непосредственный.
79. *Друскин, М. С.* Иоганнес Брамс : монографический очерк / М. С. Друскин. — 4-е изд. — Ленинград : Музыка, 1988. — 96 с. — ISBN 5-7140-0011-0. — Текст : непосредственный.
80. *Евтеева, И. В.* «Пушкиниана» А. Хржановского (изо-вербальные отношения текстов в анимации) / И. В. Евтеева. — Текст : непосредственный // Современный экран. Теория. Методология. Процесс : сборник научных трудов / РАН, РИИИ, Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения ; сост. и отв. ред. Н. Б. Вольман. — Санкт-Петербург : РИИИ, 2002. — Вып. 2. — С. 74–92.

81. *Евтеева, И. В.* Кинодраматургия и строение фильма : учебное пособие / И. В. Евтеева ; РИИИ. — Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2020. — 292 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — ISBN 978-5-8114-5831-8. — Текст : непосредственный.
82. *Евтеева, И. В.* О взаимодействии киновидов : монография / И. В. Евтеева ; РИИИ. — Санкт-Петербург : РИИИ, 2011. — 154 с. — ISBN 978-5-86845-154-0. — Текст : непосредственный.
83. *Егорова, Т. К.* Вселенная Эдуарда Артемьева / Т. К. Егорова. — Москва : Вагриус, 2006. — 255 с. — ISBN 5-9697-0193-9. — Текст : непосредственный.
84. *Егорова, Т. К.* Композиторы-«шестидесятники» и кинематограф : итоги / Т. К. Егорова. — Текст : непосредственный // Музыкаведение. — 2022. — № 3. — С. 12–22.
85. *Егорова, Т. К.* Музыка кино / Т. К. Егорова. — Текст : непосредственный // История современной отечественной музыки : учебник / МГК им. П. И. Чайковского ; под ред. М. Е. Тараканова. — Москва : Музыка, 2005. — Вып. 1. — С. 450–470.
86. *Егорова, Т. К.* Музыка советского фильма : историческое исследование : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... д-ра искусствоведения / Егорова Татьяна Константиновна ; ГИИ. — Москва, 1998. — 463 с. — Текст : непосредственный.
87. *Егорова, Т. К.* Музыка фильма и звукозапись / Т. К. Егорова. — Текст : непосредственный // Рождение звукового образа (художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио) / сост. Е. М. Авербах. — Москва : Искусство, 1985. — С. 75–90.
88. *Егорова, Т. К.* Советская музыка кино. Второе поколение — композиторы-шестидесятники / Т. К. Егорова. — Текст : электронный // Pan-Art. — 2021. — Т. 1. Вып. 2. — С. 34–44. — URL: <https://pan-art-journal.ru/article/pa20210008/fulltext> (дата обращения: 01.05.2025).
89. *Егорова, Т. К.* Эффект дисгармонии / Т. К. Егорова. — Текст : непосредственный // Искусство кино. — 1989. — №5 — С. 82–84.

90. *Енговатова, М. А.* Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований / М. А. Енговатова, Б. Б. Ефименкова. — Текст : непосредственный // Мир традиционной музыкальной культуры / РАМ им. Гнесиных ; под ред. Л. М. Белогуровой, М. А. Енговатовой, И. А. Никитиной. — Москва : РАМ им. Гнесиных, 2008. — (Сборник трудов / РАМ им. Гнесиных ; вып. 174). — С. 6–44.
91. *Ермишева, М. Н.* Киноэкран и автономные искусства / М. Н. Ермишева. — Текст : электронный // Художественная культура. — 2017. — № 1 (19). — URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2017-1-19/istoriya-i-sovremennost/5214.html> (дата обращения: 01.05.2025).
92. *Жаров, М. А.* Музыка А. Г. Шнитке к кинофильмам в ранний период творчества / М. А. Жаров. — Текст : непосредственный // Музыкальные миры Альфреда Шнитке : сборник научных статей / МГИМ им. А. Г. Шнитке ; отв. ред. А. И. Щербакова ; ред.-сост. А. Г. Алябьева, И. А. Корсакова, Е. М. Шабшаевич. — Москва : Согласие, 2021. — С. 146–149.
93. *Закирова, В. М.* Возрождение жанра concerto grosso в творчестве Феликса Янов-Яновского / В. М. Закирова. — Текст : непосредственный // Проблемы современной науки и образования. — 2016. — № 9 (51). — С. 117–123.
94. *Закревский, Ю. А.* Звуковой образ в фильме / Ю. А. Закревский. — 2-е изд., доп. и пер. — Москва : Искусство, 1970. — 128 с. — (Библиотека кинолюбителя). — Текст : непосредственный.
95. *Захарова, Е. Г.* Инструментальные ансамбли с фортепиано Альфреда Шнитке / Е. Г. Захарова ; Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова. — Москва : Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2010. — 172 с. — ISBN 978-5-93994-008-5. — Текст : непосредственный.
96. *Захарова, Е. Г.* Инструментальные ансамбли с фортепиано Альфреда Шнитке : к проблеме диалога : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ...

- канд. искусствоведения / Захарова Елена Геннадьевна ; Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова. — Москва, 2008. — 226 с. — Текст : непосредственный.
97. *Золотницкая, З. В.* Марсово поле / З. В. Золотницкая. — Текст : непосредственный // Большая Российская энциклопедия : в 35 томах / РАН ; председатель Научно-редакционного совета Ю. С. Осипов ; отв. ред. С. Л. Кравец. — Москва : Большая Российская энциклопедия, 2012. — Т. 19. — С. 216–217. — ISBN 978-5-85270-353-8.
98. *Зорина, Э. Э.* Überstil : полистилистика киномузыки А. Г. Шнитке. Вариативность исследовательских подходов / Э. Э. Зорина, А. Н. Зорин. — Текст : непосредственный // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2024. — № 3 (25). — С. 15–22.
99. *Иванова, Е. В.* Загадки сфинкса — XX век. Музыкальная форма канона в творчестве композиторов ушедшего столетия : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения : [в 2 томах] / Иванова Екатерина Владимировна ; МГК им. П. И. Чайковского. — Москва, 2006. — 637 с. — Текст : непосредственный.
100. *Ивашкин, А. В.* Код Шнитке / А. В. Ивашкин. — Текст : непосредственный // Альфреду Шнитке посвящается : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке, Союз композиторов России ; ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — Москва : Композитор, 2011. — Вып. 8. — С. 13–24.
101. *Ивашкин, А. В.* Предисловие / А. В. Ивашкин. — Текст : непосредственный // Шнитке, А. Г. Пьесы для скрипки и фортепиано / А. Г. Шнитке ; под ред. А. В. Ивашкина, А. В. Вульфсона. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2010. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия VI, т. 1, тетрадь 6). — С. 6–7.
102. *Ильичева, Н. И.* Полистилистика как феномен европейской художественной культуры : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : дис. ... канд. культурологии / Ильичева Наталья Ивановна ; Московский государственный институт культуры. — Москва, 2015. — 222 с. — Текст : непосредственный.

103. Иоганн Себастьян Бах. Жизнь и творчество : собрание документов / сост. Х. Й. Шульце ; пер. с нем. В. Ерохина. — Санкт-Петербург : Издательство им. Н. И. Новикова ; Галина скрипит, 2009. — 600 с. — ISBN 978-5-901495-12-4. — Текст : непосредственный.
104. Иоганн Себастьян Бах. Тексты духовных произведений / пер. с нем. П. Мещеринова. — 2-е изд., испр. — Москва : Эксмо, 2014. — 592 с. — (Книги жизни). — ISBN 978-5-699-73475-7. — Текст : непосредственный.
105. *Иоффе, И. И.* Музыка советского кино : основы музыкальной драматургии / И. И. Иоффе. — Ленинград : Государственный музыкальный научно-исследовательский институт, 1938. — 168 с. — Текст : непосредственный.
106. Исследования молодых музыковедов : сборник статей по материалам XII Международной научной конференции 28–29 марта 2019 года / РАМ им. Гнесиных ; отв. ред. Т. И. Наumenко, А. А. Гундорица. — 2019. — Текст : электронный. — URL: <https://gnesin-academy.ru/science/projects/issledovaniya-molodykh-muzykovedov-sbornik-statey-po-materialam-xii-mezhdunarodnoy-nauchnoy-konferen/> (дата обращения: 01.05.2025).
107. *Кавина, Л.* Альфред Шнитке. Концерт для ансамбля электроинструментов / Л. Кавина. — Текст : непосредственный // Альфреду Шнитке посвящается : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке, Союз композиторов России ; ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — Москва : Композитор, 2014. — Вып. 9. — С. 63–67.
108. *Кагарлицкая, А. В.* Стекло́нная гармоника. (О киномузыке Альфреда Шнитке) / А. В. Кагарлицкая, А. Ю. Хржановский. — Текст : непосредственный // Музыкальная жизнь. — 1987. — № 17. — С. 17–19.
109. *Калашникова, С.* Универсальность и — лаконизм? Парадоксы и тайны звуковысотного письма Альфреда Шнитке / С. Калашникова. — Текст : непосредственный // Музыкальная академия. — 1999. — № 2 (667). — С. 84–90.
110. *Калашникова, С.* Полифоническая техника Шнитке : сквозь призму звуковысотных идей композитора. Гетерофонное многоголосие у Шнитке : типы дублирования / С. Калашникова. — Текст : непосредственный // Проблемы изучения и

- исполнения полифонической музыки. Памяти Александра Георгиевича Чугаева : сборник научных трудов / Тверской педагогический колледж ; ред.-сост. Л. Л. Гервер, М. Р. Черная. — Тверь : Тверской педагогический колледж, 1997. — Вып. 1. — С. 164–196.
111. *Кашина, И. Н.* Хоровое творчество Альфреда Шнитке : учебно-методическое пособие / И. Н. Кашина ; Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского. — Омск : Издательство Омского государственного университета, 2018. — 56 с. — ISBN 979-0-706426-06-8. — Текст : непосредственный.
112. *Кекова, С. В.* Тринитарный символизм в вокальном цикле Альфреда Шнитке «Drei Gedichte von Viktor Schnittke» («Три стихотворения Виктора Шнитке») для голоса и фортепиано / С. В. Кекова, Р. Р. Измайлов. — Текст : непосредственный // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2024. — № 3 (25). — С. 8–14.
113. *Климов, Э. Г.* Говорят участники конференций в МГИМ им. А. Г. Шнитке / Э. Г. Климов, Г. С. Фрид, В. К. Полянский. — Текст : непосредственный // Альфреду Шнитке посвящается : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке ; отв. ред. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — Москва : Композитор, 2003. — (Из собраний «Шнитке-центра» ; вып. 3). — С. 246–264.
114. *Клишина, Е.* Из истории стеклянной гармоники / Е. Клишина. — Текст : непосредственный // Альфреду Шнитке посвящается : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке, Союз композиторов России ; ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — Москва : Композитор, 2014. — Вып. 9. — С. 242–245.
115. *Ковалевский, Г. В.* «Пиковая дама» П. И. Чайковского на либретто М. И. Чайковского : к проблеме взаимодействия музыки и слова в художественной концепции целого / Г. В. Ковалевский. — Текст : непосредственный // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2019. — Т. 20. Вып. 2. — С. 321–331.

116. *Ковалевский, Г. В.* Киномузыка Альфреда Шнитке в контексте эволюции его творчества / Г. В. Ковалевский. — Текст : непосредственный // Музыка в культурном пространстве Европы — России. События. Личность. История / РИИИ ; отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. — Санкт-Петербург : РИИИ, 2014. — С. 299–311.
117. *Ковалевский, Г. В.* Фаустовский миф в творчестве Альфреда Шнитке : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Ковалевский Георгий Викторович ; Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2006. — 166 с. — Текст : непосредственный.
118. Когда Луна вместе с Солнцем... Экран — детям, дети — экрану : сборник / авт.-сост. А. Р. Романенко. — Москва : Континент-Пресс, 2002. — 400 с. — ISBN 5-9206-0100-0. — Текст : непосредственный.
119. Колокола. История и современность / Научный совет по истории мировой культуры АН СССР ; отв. ред. Б. В. Раушенбах ; сост. Ю. В. Пухначев. — Москва : Наука, 1985. — 304 с.
120. *Комарденкова-Шнитке, И. Г.* По страницам семейного альбома Шнитке / И. Г. Комарденкова-Шнитке. — Москва : МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2003. — 88 с. — ISBN 5-93532-011-8. — Текст : непосредственный.
121. Концепции устойчивого развития науки в современных условиях : сборник статей Международной научно-практической конференции (28 июня 2017 г., г. Екатеринбург) : в 2 частях / отв. ред. А. А. Сукиасян. — Уфа : Омега Сайнс, 2017. — Ч. 1. — 280 с. — ISBN 978-5-906970-32-9. — Текст : непосредственный.
122. *Корганов, Т. И.* Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма / Т. И. Корганов, И. Д. Фролов. — Москва : Искусство, 1964. — 352 с. — Текст : непосредственный.
123. *Корчмар, Г. О.* Тайны, унесенные с собой : размышления композитора о неоконченных сочинениях великих Мастеров / Г. О. Корчмар. — Санкт-Петербург : Композитор, 2017. — 192 с. — ISBN 978-5-7379-0875-1. — Текст : непосредственный.

124. *Кривуля, Н. Г.* Аниматология : эволюция мировых аниматографий. В 2 частях / Н. Г. Кривуля. — Москва : Аметист, 2012. — Ч. 1. — 384 с. — ISBN 978-5-9903467-1-0. — Текст : непосредственный.
125. *Кривуля, Н. Г.* Аниматология : эволюция мировых аниматографий. В 2 частях / Н. Г. Кривуля. — Москва : Аметист, 2012. — Ч. 2. — 392 с. — ISBN 978-5-9903467-2-7. — Текст : непосредственный.
126. *Кривуля, Н. Г.* Лабиринты анимации. Исследование художественного образа российских анимационных фильмов второй половины XX века / Н. Г. Кривуля. — Москва : Грааль, 2002. — 296 с. — ISBN 5-94688-030-6. — Текст : непосредственный.
127. *Кривуля, Н. Г.* Ожившие тени волшебного фонаря / Н. Г. Кривуля. — Краснодар : Аметист, 2006. — 504 с. — (История и теория анимации). — ISBN 5-9900639-1-1. — Текст : непосредственный.
128. *Кривуля, Н. Г.* Основные тенденции авторской анимации России 60–90-х годов : специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» : дис. ... канд. искусствоведения / Кривуля Наталья Геннадьевна ; ВГИК. — Москва, 2001. — 187 с. — Текст : непосредственный.
129. *Кривуля, Н. Г.* Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий : специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» : дис. ... д-ра искусствоведения / Кривуля Наталья Геннадьевна ; ВГИК. — Москва, 2009. — 494 с. — Текст : непосредственный.
130. *Крылова, Л.* Функции цитаты в музыкальном тексте / Л. Крылова. — Текст : непосредственный // Советская музыка. — 1975. — № 8 (441). — С. 92–97.
131. *Кудряшов, А. Ю.* Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. : учебное пособие / А. Ю. Кудряшов. — 2-е изд. — Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2010. — 432 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — ISBN 978-5-8114-0600-5. — Текст : непосредственный.

132. *Кузнецов, И. К.* Полифония в русской музыке XX века / И. К. Кузнецов ; ГИИ, МГК им. П. И. Чайковского. — Москва : Дека-ВС, 2012. — Вып. 1 — 422 с. — ISBN 978-5-901951-52-1. — Текст : непосредственный.
133. *Кузнецов, И. К.* Теоретические основы полифонии XX века / И. К. Кузнецов. — Москва : Консерватория, 1994. — 286 с. — ISBN 5-86419-010-1. — Текст : непосредственный.
134. *Кузьменкова, О. А.* Стилизовое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70–90-х гг. XX века (симфоническая и инструментальная музыка) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Кузьменкова Ольга Александровна ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2004. — 190 с. — Текст : непосредственный.
135. *Кузьмин, В.* Гармоника из стекла / В. Кузьмин, Н. Черников. — Текст : непосредственный // Неделя. — 1966. — 24–30 апреля (№ 18). — С. 7.
136. Культура и искусство : поиски и открытия : материалы IV (XIII) Международной научно-практической конференции «Культура и искусство : поиски и открытия» (16–17 мая 2024 г.) : в 2 томах / Кемеровский государственный институт культуры. — Кемерово : КемГИК, 2024. — Т. 2. — 352 с. — Текст : непосредственный.
137. *Курышева, Т. А.* Диалоги о музыке перед телекамерой / Т. А. Курышева. — Москва : АСТ, 2005. — 349 с. — (Мемуары). — ISBN 5-17-029397-6. — Текст : непосредственный.
138. Лауреаты России. — Текст : непосредственный // Известия. — 1986. — 25 декабря (№ 359). — С. 3.
139. *Лианская, Е. Я.* Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Лианская Евгения Яковлевна ; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2003. — 216 с. — Текст : непосредственный.

140. *Лотман, Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя : пособие для учащихся / Ю. М. Лотман. — Ленинград : Просвещение, 1981. — 255 с. — (Биография писателя). — Текст : непосредственный.
141. *Лотман, Ю. М.* Культура, история, язык, мода. «Профессор Лотман задает вопросы» / Ю. М. Лотман. — Текст : непосредственный // Киноведческие записки. — 1991. — № 9. — С. 99–114.
142. *Лотман, Ю. М.* Об искусстве / Ю. М. Лотман. — Санкт-Петербург : Искусство—СПБ, 2005. — 704 с. — ISBN 5-210-01523-8. — Текст : непосредственный.
143. *Лукиных, Н. В.* Анимационное кино / Н. В. Лукиных. — Текст : электронный // Большая российская энциклопедия. — URL: https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4226108 (дата обращения: 01.05.2025).
144. *Ляхова, Т. Л.* Сарабанда / Т. Л. Ляхова. — Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия : [в 6 томах] / Советская энциклопедия, Советский композитор ; гл. ред. Ю. В. Келдыш. — Москва : Советская энциклопедия, 1978. — Т. 4. — (Энциклопедии. Словари. Справочники). — С. 848–850.
145. *Малюкова, Л. Л.* Сверхкино. Современная российская анимация. Девяностые / нулевые / Л. Л. Малюкова. — Санкт-Петербург : Ассоциация анимационного кино ; Умная Маша, 2013. — 365 с. — (Библиотека ассоциации анимационного кино). — ISBN 978-5-9904193-1-5. — Текст : непосредственный.
146. Мастера советской мультипликации : сборник статей / сост. Д. Н. Бабиченко. — Москва : Искусство, 1972. — 192 с. — (Мастера советского кино). — Текст : непосредственный.
147. *Матвеева, Е. Ю.* Музыка А. Шнитке к фильму В. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» / Е. Ю. Матвеева. — Текст : непосредственный // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы : по материалам XVII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «Scienceforum Pan-Art XVII». 28 сентября 2024 года / ред.-сост. А. И. Демченко. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова. — 2024. — Т. 74. — С. 14–21.
148. *Матюшонок, И. А.* Соната для скрипки и фортепиано в отечественной музыке второй половины XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» :

- дис. ... канд. искусствоведения / Матюшонок Ирина Александровна ; Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2011. — 161 с. — Текст : непосредственный.
149. Милка, А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха : к реконструкции и интерпретации / А. П. Милка ; науч. ред. К. И. Южак ; СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2009. — 256 с. — ISBN 978-5-7379-0412-8. — Текст : непосредственный.
150. Милка, А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха : к реконструкции и интерпретации / А. П. Милка. — Москва : Музыка, 1999. — 250 с. — ISBN 5-7140-0695-X. — Текст : непосредственный.
151. Милка, А. П. Занимательная бахиана : о знаменитых эпизодах из жизни Иоганна Себастьяна Баха и некоторых занятных недоразумениях / А. П. Милка, Т. В. Шабалина. — 2-е изд., перераб. и доп. — Санкт-Петербург : Композитор, 2001. — Вып. 2. — 304 с. — ISBN 5-7379-0104-1. — Текст : непосредственный.
152. Милка, А. П. Занимательная бахиана : об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалене и некоторых занятных недоразумениях / А. П. Милка, Т. В. Шабалина. — 2-е изд., перераб. и доп. — Санкт-Петербург : Композитор, 2001. — Вып. 1. — 208 с. — ISBN 5-7379-0099-1. — Текст : непосредственный.
153. Мирошкина, А. Ф. Война и «Три цвета времени жизни» (о фильмах И. Таланкина с музыкой А. Шнитке) / А. Ф. Мирошкина. — Текст : непосредственный // Музыкальная академия. — 2015. — № 4 (752). — С. 145–146.
154. Мирошкина, А. Ф. История и современность : «Агония» (о фильме Э. Климова с музыкой А. Шнитке) / А. Ф. Мирошкина. — Текст : непосредственный // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2015. — № 3. — С. 195–205.
155. Мирошкина, А. Ф. Киномузыка А. Шнитке : круг литературных образов / А. Ф. Мирошкина. — Текст : электронный // Pan-Art. — 2022. — Т. 2. Вып. 1. — С. 7–10. — URL: <https://pan-art-journal.ru/article/pa20220002/fulltext> (дата обращения: 01.05.2025).
156. Мирошкина, А. Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке : опыт исследования : монография / А. Ф. Мирошкина ; Оренбургский государственный институт искусств

- им. Л. и М. Ростроповичей. — Оренбург : Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей, 2020. — 244 с. — ISBN 978-5-93867-022-8. — Текст : непосредственный.
157. *Мирошкина, А. Ф.* Киномузыка Альфреда Шнитке : опыт исследования : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Мирошкина Альфия Фаритовна ; Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей. — Оренбург, 2016. — 256 с. — Текст : непосредственный.
158. *Мирошкина, А. Ф.* Киномузыка А. Шнитке : аспекты комплексного анализа / А. Ф. Мирошкина. — Текст : электронный // Международный научно-исследовательский журнал. — 2023. — № 1 (127). — URL: <https://research-journal.org/archive/1-127-2023-january/10.23670/IRJ.2023.127.102> (дата обращения: 01.05.2025).
159. *Мирошкина, А. Ф.* Музыка фильма «Горячий снег» : к изучению творческого метода А. Шнитке / А. Ф. Мирошкина. — Текст : непосредственный // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2021. — № 2. — С. 137–152.
160. *Мирошкина, А. Ф.* О прочтении Чехова : о музыке А. Шнитке к художественным фильмам / А. Ф. Мирошкина. — Текст : непосредственный // Музыка в пространстве медиакультуры. Сборник статей по материалам Шестой Международной научно-практической конференции 14 июня 2019 года / КГИК ; под ред. С. С. Зенгина, Н. Г. Денисова, Т. Ф. Шак. — Краснодар : издательство КГИК, 2019. — С. 60–66.
161. *Мирошкина, А. Ф.* «Выбор цели» : кинотекст и его интерпретация Шнитке / А. Ф. Мирошкина. — Текст : непосредственный // Альфреду Шнитке посвящается : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке, Союз композиторов России ; сост. Е. Б. Долинская ; под ред. И. А. Немировской. — Москва : Композитор, 2016. — Вып. 10 : юбилейный. — С. 153–161.
162. *Мирошкина, А. Ф.* «Отец Сергей» Л. Толстого в отечественном кинематографе XX века (фильм И. Таланкина с музыкой А. Шнитке) / А. Ф. Мирошкина. — Текст : непосредственный // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки.

- Материалы : по материалам VI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VI». 28 января 2021 года / ред.-сост. А. И. Демченко, Е. А. Скоробогачева, Н. А. Хренов. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2021. — Т 18. — С. 289–302.
163. *Мирошкина, А. Ф.* Музыкальные образы экрана и литературный первоисточник (И. Таланкин — А. Шнитке) / А. Ф. Мирошкина. — Текст : непосредственный // Эстетика звука на экране и в книге. Материалы всероссийской научно-практической конференции 12–14 апреля 2016 года / ВГИК ; сост. и науч. ред. В. И. Мильдон. — Москва : ВГИК, 2016. — С. 225–240.
164. *Митта, А. Н.* О музыке Шнитке для кино / А. Н. Митта. — Текст : непосредственный // Альфреду Шнитке посвящается : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке ; ред.-сост. А. В. Богданова. — Москва : МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2001. — (Из собраний «Шнитке-центра» ; вып. 2). — С. 187–189.
165. *Михеева, Ю. В.* Звукозрительные образы анимационной пушкинианы Хржановского-Шнитке в ракурсе художественного полилога / Ю. В. Михеева. — Текст : непосредственный // Музыка в пространстве медиакультуры : сборник статей по материалам Одиннадцатой Международной научно-практической конференции 16 апреля 2024 года / КГИК ; под ред. Т. Ф. Шак, О. Н. Безниско. — Краснодар : КГИК, 2024. — С. 7–18.
166. *Михеева, Ю. В.* Звукозрительный экстазис в экранизациях / Ю. В. Михеева. — Текст : непосредственный // Эстетика звука на экране и в книге. Материалы всероссийской научно-практической конференции 12–14 апреля 2016 года / ВГИК ; сост. и науч. ред. В. И. Мильдон. — Москва : ВГИК, 2016. — С. 265–278.
167. *Михеева, Ю. В.* Проблема трагического в русской музыке XX века (на материале творчества Д. Шостаковича и А. Шнитке) : специальность 09.00.04 «Эстетика» : дис. ... канд. философских наук / Михеева Юлия Всеволодовна ; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. — Москва, 1999. — 145 с. — Текст : непосредственный.
168. *Михеева, Ю. В.* Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе / Ю. В. Михеева ; Научно-исследовательский институт киноискусства ВГИК. —

- Москва : ВГИК, 2016. — 241 с. — ISBN 978-5-87149-193-5. — Текст : непосредственный.
169. *Мищенко, М. П.* О смысле мотива b-a-c-h (из опытов мелософии) / М. П. Мищенко. — Текст : непосредственный // *Opera musicologica*. — 2010. — № 1 (3). — С. 18–35.
170. *Мордавченкова, Е.* Функции мотива ВАСН в композиции и драматургии Первого Concerto grosso Альфреда Шнитке / Е. Мордавченкова. — Текст : непосредственный // Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодежи : преемственность и новаторство : межвузовский сборник научных статей по материалам региональной научно-творческой конференции студентов и аспирантов / СГК им. Л. В. Собинова ; отв. ред. Д. И. Варламов, Р. Н. Гасилина. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2003. — Вып. 2. — С. 65–70.
171. *Мудрость вымысла : мастера мультипликации о себе и своем искусстве / сост. С. В. Асенин.* — Москва : Искусство, 1983. — 207 с. — Текст : непосредственный.
172. *Музыкальное искусство : вопросы теории, истории, практики / МГИМ им. А. Г. Шнитке ; отв. ред. И. А. Корсакова.* — Москва : Согласие, 2018. — 430 с. — ISBN 978-5-907038-08-0. — Текст : непосредственный.
173. *Музыкальные миры Альфреда Шнитке : сборник научных статей / МГИМ им. А. Г. Шнитке ; отв. ред. А. И. Щербакова ; ред.-сост. А. Г. Алябьева, И. А. Корсакова, Е. М. Шабшаевич.* — Москва : Согласие, 2021. — 430 с. — ISBN 978-5-907038-66-0. — Текст : непосредственный.
174. *Музыкант-классик (Musician classic). Альманах, посвященный 80-летию А. Г. Шнитке / гл. ред. Д. Р. Русак-Тушишвили.* — Москва : Русак Андрей Евгеньевич : MCL Publishing House s.r.o., 2014. — № 11–12. Ч. 1. — 58 с. — Текст : непосредственный.
175. *Музыкант-классик (Musician classic). Альманах, посвященный 80-летию А. Г. Шнитке / гл. ред. Д. Р. Русак-Тушишвили.* — Москва : Русак Андрей Евгеньевич : MCL Publishing House s.r.o., 2015. — № 3–4. Ч. 2. — 49 с. — Текст : непосредственный.

176. *Мухамадеева, А. Ф.* «Чайка» : чеховские образы в киномузыке А. Шнитке / А. Ф. Мухамадеева. — Текст : непосредственный // В мире научных открытий. Гуманитарные и общественные науки / гл. ред. Я. А. Максимов ; К. А. Коробцева. — Красноярск : Научно-инновационный центр, 2012. — № 4.3 (28). — С. 298–317.
177. *Мухамадеева, А. Ф.* Документальная поэтика : музыка А. Шнитке к фильму Э. Климова «Спорт, спорт, спорт» / А. Ф. Мухамадеева. — Текст : непосредственный // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2011. — № 4. — С. 135–145.
178. На сцене «Красного факела». — Текст : непосредственный // Советская культура. — 1968. — 19 ноября (№ 137). — С. 3.
179. Наши мультфильмы. Лица, кадры, эскизы, герои, воспоминания, интервью, статьи, эссе / сост. И. Марголина, Н. Лозинская. — Москва : Интеррос, 2006. — 352 с. — (Издательская программа «Интерроса»). — ISBN 5-91105-007-2. — Текст : непосредственный.
180. *Нейман, М. Ф.* День третий / М. Ф. Нейман. — Текст : непосредственный // Сотворение фильма, или несколько интервью по служебным вопросам. О фильмах, о «Союзмультфильме» и о себе рассказывают, беседуют, спорят : драматурги, режиссеры, художники, композиторы, актеры, операторы / Союз кинематографистов СССР ; сост. Н. Я. Венжер. — Москва : Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1990. — С. 80–95.
181. *Нейман, М. Ф.* История одного интервью / М. Ф. Нейман. — Текст : непосредственный // Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / [авт.-сост. А. Ю. Хржановский]. — Москва : Arcadia ; М. А. Троянкер, 2014. — С. 371–377.
182. *Нестеров, С. И.* Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Нестеров Сергей Игоревич ; Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2009. — 210 с. — Текст : непосредственный.

183. *Никифоров, С. Н.* «Коллаж на тему ВАСН» А. Пярта : взгляд в прошлое на пути в будущее / С. Н. Никифоров. — Текст : непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2019. — № 2 (52). — С. 79–89.
184. *Николаева, Ю. Е.* «Маленькие трагедии» : полифония музыки, слова и визуального ряда / Ю. Е. Николаева. — Текст : электронный // Медиамузыка. — 2015. — № 4. — URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/4_5.html (дата обращения: 01.05.2025).
185. *Николаева, Ю. Е.* Индивидуальные системы контрапункта в музыке XX века (на примере творчества И. Стравинского, А. Шнитке, Э. Денисова) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Николаева Юлия Евгеньевна ; МГК им. П. И. Чайковского. — Москва, 2009. — 267 с. — Текст : непосредственный.
186. *Николаева, Ю. Е.* Стилиевые черты контрапункта А. Шнитке / Ю. Е. Николаева. — Текст : непосредственный // Альфреду Шнитке посвящается : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке ; отв. ред. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — Москва : Композитор, 2003. — (Из собраний «Шнитке-центра» ; вып. 3). — С. 51–66.
187. *Нитта, М. Б.* Л. Яворский и А. Швейцер в баховедении : на основе записей С. Н. Рязова / М. Нитта. — Текст : непосредственный // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2021. — № 4 (14). — С. 71–77.
188. *Нитта, М.* Минао Сибата и Альфред Шнитке : композиторы-«шестидесятники» / М. Нитта. — Текст : непосредственный // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы : по материалам IX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «Scienceforum Pan-Art IX». 22 февраля 2022 года / ред.-сост. А. И. Демченко, Н. А. Хренов. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова. — 2022. — Т. 39. — С. 82–98.
189. Новейшая история отечественного кино. 1986–2000 : [в 7 томах] / сост. Л. Аркус. — Санкт-Петербург : Сеанс, 2002. — Ч. II : кино и контекст. Т. IV : 1986–1988. — 760 с. — ISBN 5-901586-04-2. — Текст : непосредственный.

190. Новинки сезона. — Текст : непосредственный // Советская культура. — 1968. — 26 сентября (№ 114). — С. 1.
191. *Норштейн, Ю. Б.* Движение... / Ю. Б. Норштейн. — Текст : непосредственный // Искусство кино. — 1989. — № 4. — С. 107–121.
192. *Носина, В. Б.* Символика музыки И. С. Баха / В. Б. Носина. — 2-е изд. — Москва : Классика-XXI, 2021. — 56 с. — (Искусство интерпретации). — ISBN 978-5-89817-419-4. — Текст : непосредственный.
193. *Парфенов, П.* Рассказы о Пушкине, записанные К. А. Тимофеевым / П. Парфенов. — Текст : непосредственный // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников в двух томах / сост. В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсон, Р. В. Иезуитова, Я. Л. Левкович. — Москва : Художественная литература, 1974. — Т. 1. — (Серия литературных мемуаров). — С. 428–432.
194. *Парфентьева, Е. Н.* Факторы изменений песенного жанра в советском кино в 1930–1960-е годы / Е. Н. Парфентьева. — Текст : непосредственный // Вестник ВГИК. — 2018. — № 1 (35). — С. 32–42.
195. Песни, собранные писателями. Новые материалы из архива П. В. Киреевского / АН СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького ; под ред. Д. Д. Благого, А. С. Бушмина, В. В. Виноградова [и др.]. — Москва : Наука, 1968. — 680 с. — (Литературное наследство ; т. 79). — Текст : непосредственный.
196. *Петрушанская, Е. М.* Изображение и музыка — возможности диалога / Е. М. Петрушанская. — Текст : непосредственный // Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / [авт.-сост. А. Ю. Хржановский]. — Москва : Arcadia ; М. А. Троянкер, 2014. — С. 387–395.
197. *Пинтверене, Н. В.* Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : дис. ... канд. искусствоведения / Пинтверене Наталья Витальевна ; Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. — Санкт-Петербург, 2012. — 304 с. — Текст : непосредственный.
198. Письма Альфреда Гарриевича Шнитке к Марии Владимировне Ожиговой. Воспоминания Марии Владимировны Ожиговой / ред.-сост. Т. В. Франтова. —

- Ростов-на-Дону : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2016. — 176 с. — ISBN 978-5-93365-097-3. — Текст : непосредственный.
199. *Плахов, А. С.* Растопленный айсберг / А. С. Плахов. — Текст : непосредственный // Экран и сцена. — 2013. — № 22 (1023). — С. 14–15.
200. *Пономарев, С. В.* К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения : [в 2 томах] / Пономарев Сергей Владимирович ; МГК им. П. И. Чайковского. — Москва, 2007. — 549 с. — Текст : непосредственный.
201. Приношение Альфреду Гарриевичу Шнитке : сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных 80-летию со дня рождения композитора (23–24 октября 2014 г.) / СГК им. Л. В. Собинова ; отв. ред. Т. В. Карташова. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2015. — 196 с. — ISBN 978-5-94841-198-9. — Текст : непосредственный.
202. *Присяжнюк, Д. О.* Музыкальный риторизм и композиторская практика XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Присяжнюк Денис Олегович ; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2004. — 242 с. — Текст : непосредственный.
203. Проблемы художественного творчества : сборник статей по материалам международных научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому «Проблемы художественного творчества : к 90-летию со дня рождения А. Г. Шнитке». 22–24 ноября 2024 года / отв. ред.-сост. И. В. Полозова. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова. — 2024. — 310 с. — ISBN 978-5-94841-680-9. — Текст : непосредственный.
204. *Пророков, Б. И.* Война войне! Рисунки Б. Пророкова : [альбом] / Б. И. Пророков. — Москва : Советский художник, 1960. — 25 с. — Изображение. Текст (визуальные) : непосредственные.
205. *Пушкин, А. С.* Дневники. Записки / А. С. Пушкин ; отв. ред. С. А. Фомичев ; РАН. — Санкт-Петербург : Наука, 1995. — 336 с. — (Литературные памятники). — ISBN 5-02-028134-4. — Текст : непосредственный.

206. *Пушкин, А. С.* Полное собрание сочинений в 19 томах / А. С. Пушкин ; Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. — Москва : Воскресенье, 1994–1997. — Текст : непосредственный.
207. *Пушкин, А. С.* Полное собрание сочинений в двадцати томах / А. С. Пушкин ; Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. — Санкт-Петербург : Наука, 1999– . — Текст : непосредственный.
208. *Пушкин, А. С.* Полное собрание сочинений в десяти томах / А. С. Пушкин ; Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. — Москва ; Ленинград : Издательство АН СССР, 1950–1951. — Текст : непосредственный.
209. *Пушкин, А. С.* Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты / А. С. Пушкин ; сост. М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер ; Пушкинская комиссия Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР. — Москва ; Ленинград : Academia, 1935. — 926 с. — Текст : непосредственный.
210. *Пярт, А. А.* Арво Пярт : беседы, исследования, размышления / А. А. Пярт, Э. Рестаньо, Л. Браунайс, С. Кареда, Е. Токун ; Национальный университет «Киево-Могилянская Академия», Центр европейских гуманитарных исследований. — Киев : Дух і літера, 2014. — 218 с. — ISBN 978-966-378-312-3. — Текст : непосредственный.
211. Пятый съезд кинематографистов СССР. 13–15 мая 1986 года. Стенографический отчет / отв. ред. Г. В. Сенчакова. — Москва : Союз кинематографистов СССР : Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987. — 316 с. — Текст : непосредственный.
212. *Родионова, И. В.* Готическая архитектура как способ формирования образа потустороннего в кинематографе (на примере экранизаций романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита») / И. В. Родионова. — Текст : непосредственный // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы : по материалам XVII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «Scienceforum Pan-Art XVII». 28 сентября 2024 года / ред.-сост. А. И. Демченко. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова. — 2024. — Т. 74 — С. 22–35.

213. *Рубцов, Ф. А.* Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов : опыт исследования / Ф. А. Рубцов ; Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. — Ленинград : Советский композитор, 1962. — 116 с. — Текст : непосредственный.
214. *Рубцов, Ф. А.* Статьи по музыкальному фольклору / Ф. А. Рубцов. — Ленинград ; Москва : Советский композитор, 1973. — 221 с. — Текст : непосредственный.
215. *Руднева, А. В.* Русское народное музыкальное творчество : очерки по теории фольклора / А. В. Руднева ; ред.-сост. Н. Н. Гилярова, Л. Ф. Костюковец. — Москва : Композитор, 1994. — 224 с. — ISBN 5-85285-156-6. — Текст : непосредственный.
216. *Рыбкова, И. В.* «Стихи покаянные» А. Г. Шнитке : черты композиции / И. В. Рыбкова. — Текст : непосредственный // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2024. — № 3 (25). — С. 71–76.
217. *Саввина, Л. В.* Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики : монография / Л. В. Саввина ; Астраханская государственная консерватория (академия). — Астрахань : Астраханский институт повышения квалификации и переподготовки, 2009. — 316 с. — ISBN 978-5-8087-0266-0. — Текст : непосредственный.
218. *Саввина, Л. В.* Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... д-ра искусствоведения / Саввина Людмила Владимировна ; Астраханская государственная консерватория (академия). — Саратов, 2009. — 404 с. — Текст : непосредственный.
219. *Савенко, С. И.* Есть ли индивидуальный стиль в музыке поставангарда? / С. И. Савенко. — Текст : непосредственный // Советская музыка. — 1982. — № 5 (522). — С. 117–122.
220. *Савенко, С. И.* Заметки о поэтике современной музыки / С. И. Савенко. — Текст : непосредственный // Современное искусство музыкальной композиции / ГМПИ им. Гнесиных ; отв. ред. Н. С. Гуляницкая. — Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. — (Сборник трудов / ГМПИ им. Гнесиных ; вып. 79). — С. 5–16.

221. *Савенко, С. И.* История русской музыки XX столетия. От Скрябина до Шнитке / С. И. Савенко. — Москва : Музыка, 2008. — 232 с. — ISBN 978-5-7140-1150-4. — Текст : непосредственный.
222. *Савенко, С. И.* Кино и симфония / С. И. Савенко. — Текст : непосредственный // Советская музыка 70-х–80-х годов. Стиль и стилевые диалоги / ГМПИ им. Гнесиных ; отв. ред. В. Б. Валькова. — Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. — (Сборник трудов / ГМПИ им. Гнесиных ; вып. 82). — С. 30–53.
223. *Савенко, С. И.* Музыка А. Шнитке как язык современности / С. И. Савенко. — Текст : непосредственный // Музыка — культура — человек : сборник статей / отв. ред. М. Л. Мугинштейн. — Свердловск : Издательство Уральского университета, 1991. — Вып. 2. — С. 144–152.
224. *Савенко, С. И.* Оперы Альфреда Шнитке в контексте позднего стиля композитора / С. И. Савенко. — Текст : непосредственный // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2024. — № 3 (25). — С. 46–53.
225. *Савенко, С. И.* Портрет художника в зрелости / С. И. Савенко. — Текст : непосредственный // Советская музыка. — 1981. — № 9 (514). — С. 35–42.
226. *Самохвалова, А. А.* Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом» : специальность 17.00.01 «Искусствоведение» : дис. ... канд. искусствоведения / Самохвалова Александра Аркадьевна ; Российская академия театрального искусства (ГИТИС). — Москва, 2011. — 187 с. — Текст : непосредственный.
227. *Сараскина, Л. И.* Отечественный кинематограф в поисках живого Пушкина / Л. И. Сараскина. — Текст : непосредственный // Текст и традиция : альманах / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Музей усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна» ; гл. ред. Е. Водолазкин. — Санкт-Петербург : Росток, 2019. — Т. 7. — С. 183–229.
228. Сегодня вечером мы пришли к Шпаликову : воспоминания, дневники, письма, последний сценарий / сост. А. Ю. Хржановский. — Москва : Рутения, 2018. — 816 с. — ISBN 978-5-9909857-4-2. — Текст : непосредственный.

229. *Синдаловский, Н. А.* Словарь петербуржца / Н. А. Синдаловский. — Санкт-Петербург : Норинт, 2003. — 320 с. — ISBN 5-7711-0132-X. — Текст : непосредственный.
230. *Синиткова, И.* Специфика «полифонической» структуры сверхмногоголосия / И. Синиткова. — Текст : непосредственный // Современное искусство музыкальной композиции / ГМПИ им. Гнесиных ; отв. ред. Н. С. Гуляницкая. — Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. — (Сборник трудов / ГМПИ им. Гнесиных ; вып. 79). — С. 49–66.
231. Словарь языка Пушкина : в 4 томах / РАН, Институт Русского языка им. В. В. Виноградова ; отв. ред. В. В. Виноградов. — 2-е изд., доп. — Москва : Азбуковник, 2000. — Т. 1. — 982 с. — ISBN 5-88744-027-9. — Текст : непосредственный.
232. *Смирнов, А. И.* В поисках потерянного звука. Экспериментальная звуковая культура России и СССР первой половины XX века / А. И. Смирнов. — Москва : Музей современного искусства «Гараж», 2021. — 296 с. — ISBN 978-5-9909717-3-8. — Текст : непосредственный.
233. Сотворение фильма, или несколько интервью по служебным вопросам. О фильмах, о «Союзмультфильме» и о себе рассказывают, беседуют, спорят : драматурги, режиссеры, художники, композиторы, актеры, операторы / Союз кинематографистов СССР ; сост. Н. Я. Венжер. — Москва : Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1990. — 176 с. — Текст : непосредственный.
234. Справки. Телевидение на неделю. — Текст : непосредственный // Известия. — 1974. — 17 мая (№ 114). — С. 6.
235. *Стравинский, И. Ф. И.* Стравинский — публицист и собеседник / И. Ф. Стравинский ; ред.-сост. В. П. Варунц. — Москва : Советский композитор, 1988. — 504 с. — Текст : непосредственный.
236. *Суриков, В.* Андрей Хржановский : «“Стеклянная гармоника” была разрублена топором на заднем дворе студии». Выдающийся отечественный кинематографист — о своем новом фильме, о феномене советской анимации, о работе с Альфредом

- Шнитке / В. Суриков. — Текст : непосредственный // Эксперт. — 2021. — № 13 (1200). — С. 58–60.
237. *Тараева, Г. Р.* Семантика музыкального языка : конвенции, традиции, интерпретации : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... д-ра искусствоведения / Тараева Галина Рубеновна ; Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2013. — 408 с. — Текст : непосредственный.
238. *Тараканова, Е. М.* Работа со старинной моделью (А. Шнитке. Concerto grosso № 1) / Е. М. Тараканова. — Текст : непосредственный // Музыка России : альманах / Союз композиторов РСФСР ; сост. А. Григорьева ; под ред. Е. Грошевой. — Москва : Советский композитор, 1991. — Вып. 9. — (Музыкальное творчество и музыкальная жизнь республик РФ). — С. 231–253.
239. Творчество Альфреда Гарриевича Шнитке в трудах педагогов Саратовской консерватории : [сборник статей] / СГК им. Л. В. Собинова ; ред.-сост. Л. А. Вишневская, А. Г. Хачаянц. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2024. — 386 с. — ISBN 978-5-94841-671-7. — Текст : непосредственный.
240. *Тиба, Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке : опыт интертекстуального анализа / Д. Тиба. — Москва : Композитор, 2004. — 160 с. — ISBN 5-85285-784-X. — Текст : непосредственный.
241. *Тиба, Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке : опыт интертекстуального анализа : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Дзюн Тиба ; МГК им. П. И. Чайковского. — Москва, 2003. — 226 с. — Текст : непосредственный.
242. *Толпеева, Н. И.* Анимационный фильм «Полтора кота» в аспекте музыкального цитирования / Н. И. Толпеева. — Текст : непосредственный // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы : по материалам XVII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «Scienceforum Pan-Art XVII». 28 сентября 2024 года / ред.-сост. А. И. Демченко. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова. — 2024. — Т. 74. — С. 151–157.

243. *Троицкая, Г. Я.* Несколько страниц из личного архива / Г. Я. Троицкая. — Текст : непосредственный // Советская музыка. — 1999. — № 2 (667). — С. 97–101.
244. Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского : воспоминания, письма, исследования / гл. ред. И. Блажков ; отв. ред. Е. Дубинец ; сост. И. Блажков, В. Бойков, Е. Дубинец [и др.]. — Санкт-Петербург : Jaromir Hladik press, 2022. — 864 с. — ISBN 978-5-6047352-3-7. — Текст : непосредственный.
245. *Урванцева, О. А.* Проявление авторского начала в канонических жанрах русской духовной музыки рубежа XIX–XX вв. : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Урванцева Ольга Александровна ; Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского. — Екатеринбург, 1997. — 219 с. — Текст : непосредственный.
246. *Фархадов, Р.* Книга, вещь и опус Андрея Хржановского / Р. Фархадов. — Текст : непосредственный // Музыкальная академия. — 2016. — № 4 (756). — С. 91–94.
247. *Фатьянова, Е. А.* Клавишный синтезатор : транскрипция и исполнительская практика (на материале творчества Эдуарда Артемьева) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Фатьянова Елена Алексеевна ; РИИИ. — Санкт-Петербург, 2022. — 274 с. — Текст : непосредственный.
248. *Фомичев, С. А.* Из реального комментария к поэме «Домик в Коломне» / С. А. Фомичев, Е. Я. Курганов. — Текст : непосредственный // Временник Пушкинской комиссии : 1980 / Пушкинская комиссия при Отделении литературы и языка АН СССР ; под ред. М. П. Алексеева, С. А. Фомичева. — Ленинград : Наука, 1983. — С. 122–127.
249. *Франтова, Т. В.* Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века : [монография] / Т. В. Франтова ; Северо-кавказский научный центр высшей школы «Актуальные проблемы современной науки». — Ростов-на-Дону : Северо-кавказский научный центр высшей школы «Актуальные проблемы современной науки», 2004. — 404 с. — ISBN 5-87872-270-4. — Текст : непосредственный.

250. *Франтова, Т. В.* Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... д-ра искусствоведения : [в 2 томах] / Франтова Татьяна Владимировна ; МГК им. П. И. Чайковского. — Москва, 2004. — 462 с. — Текст : непосредственный.
251. *Хажиева, А. Р.* Интертекстуальные связи в киномузыке Шнитке / А. Р. Хажиева. — Текст : непосредственный // Вестник Магнитогорской консерватории. — 2021. — № 4 (42). — С. 73–79.
252. *Хангельдиева, И. Г.* Музыка : театр, кино, телевидение / И. Г. Хангельдиева. — Москва : Советский композитор, 1991. — 156 с. — ISBN 5-85285-247-3. — Текст : непосредственный.
253. *Ханнанова, Е. Н.* Опера Альфреда Шнитке «Джезуальдо» : лабиринты смыслов : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Ханнанова Елена Николаевна ; РАМ им. Гнесиных. — Москва, 2010. — 227 с. — Текст : непосредственный.
254. *Ханья, М. А.* Шнитке — А. Хржановский : синтез музыки и кинематографии в фильме «В мире басен» / М. Ханья. — Текст : непосредственный // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы : по материалам XVII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «Scienceforum Pan-Art XVII». 28 сентября 2024 года / ред.-сост. А. И. Демченко. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова. — 2024. — Т. 74. — С. 42–62.
255. *Ханья, М.* «Бах <...> стоит для меня в центре всего» : диалог эпох и стилей в киномузыке А. Г. Шнитке / М. Ханья. — Текст : непосредственный // Opera musicologica. — 2024. — Т. 16. № 3. — С. 28–51.
256. *Ханья, М. И. С.* Бах — А. Г. Шнитке : цитата как форма диалога в музыке анимационного кино / М. Ханья. — Текст : непосредственный // Opera musicologica. — 2024. — Т. 16. № 1. — С. 76–97.
257. *Ханья, М. И. С.* Бах в киномузыке А. Г. Шнитке : цитирование как форма диалога / М. Ханья. — Текст : непосредственный // Проблемы художественного творчества : сборник статей по материалам международных научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому «Проблемы художественного творчества : к 90-летию

- со дня рождения А. Г. Шнитке». 22–24 ноября 2024 года / отв. ред.-сост. И. В. Полозова. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова. — 2024. — С. 236–248.
258. *Ханья, М.* Музыка А. Г. Шнитке для фильма А. Ю. Хржановского «В мире ба-сен» : к проблеме полистилистики / М. Ханья. — Текст : непосредственный // Временник Зубовского института. — 2023. — № 2 (41). — С. 9–31.
259. *Хачаянц, А. Г.* Вторая симфония Альфреда Шнитке : к вопросу жанровой контаминации / А. Г. Хачаянц, В. Ю. Мальцева. — Текст : непосредственный // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2024. — № 3 (25). — С. 77–83.
260. *Хитрук, Ф. С.* Беседы при ясной луне / Ф. С. Хитрук, А. Ю. Хржановский. — Текст : непосредственный // Киноведческие записки. — 2001. — № 52. — С. 59–97.
261. *Холопов, Ю. Н.* Очерки современной гармонии : исследование / Ю. Н. Холопов. — Москва : Музыка, 1974. — 288 с. — Текст : непосредственный.
262. *Холопова, В. Н.* Альфред Шнитке / В. Н. Холопова. — Текст : непосредственный // Композиторы Российской Федерации : сборник статей / Союз композиторов РСФСР ; ред.-сост. В. И. Казенин. — Москва : Советский композитор, 1982. — Вып. 2. — С. 254–287.
263. *Холопова, В. Н.* Альфред Шнитке : очерк жизни и творчества / В. Н. Холопова, Е. И. Чигарева. — Москва : Советский композитор, 1990. — 350 с. — ISBN 5-85285-085-3. — Текст : непосредственный.
264. *Холопова, В. Н.* Большая музыка всегда человечна. Альфреду Шнитке — 60 / В. Н. Холопова. — Текст : непосредственный // Музыкальная жизнь. — 1994. — № 8. — С. 8–9.
265. *Холопова, В. Н.* К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века / В. Н. Холопова. — Текст : непосредственный // Современное искусство музыкальной композиции / ГМПИ им. Гнесиных ; отв. ред. Н. С. Гуляницкая. — Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. — (Сборник трудов / ГМПИ им. Гнесиных ; вып. 79). — С. 17–31.

266. *Холопова, В. Н.* Композитор Альфред Шнитке : монография / В. Н. Холопова. — 6-е изд. — Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2023. — 328 с. — ISBN 978-5-507-45820-2. — Текст : непосредственный.
267. *Холопова, В. Н.* Множественность измерений Альфреда Шнитке / В. Н. Холопова. — Текст : непосредственный // Свободная мысль. — 2008. — № 1 (1584). — С. 75–88.
268. *Холопова, В. Н.* Музыка как вид искусства : учебное пособие / В. Н. Холопова. — 4-е изд., испр. — Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2014. — 320 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — ISBN 978-5-8114-0334-9. — Текст : непосредственный.
269. *Холопова, В. Н.* Теория музыки : мелодика, ритмика, фактура, тематизм : учебное пособие / В. Н. Холопова. — 6-е изд. — Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2024. — 376 с. — ISBN 978-5-507-51610-0. — Текст : непосредственный.
270. *Холопова, В. Н.* Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) / В. Н. Холопова. — Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза / РАМ им. Гнесиных, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова ; сост. Э. А. Стручалина. — Москва : РАМ им. Гнесиных, 1994. — (Сборник трудов / РАМ им. Гнесиных ; вып. 132). — С. 46–69.
271. *Холопова, В. Н.* Феномен музыки : монография / В. Н. Холопова. — 2-е изд. — Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2023. — 452 с. — ISBN 978-5-507-46423-4. — Текст : непосредственный.
272. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений : учебное пособие / В. Н. Холопова. — 6-е изд. — Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2023. — 492 с. — ISBN 978-5-507-48353-2. — Текст : непосредственный.
273. *Хржановский, А. Ю.* «Бывают странные сближения...» / А. Ю. Хржановский. — Текст : непосредственный // Киноведческие записки. — 1999. — № 42. — С. 165–173.
274. *Хржановский, А. Ю.* «Он прилетал лишь однажды...» / А. Ю. Хржановский. — Текст : непосредственный // Семья и школа. — 1998. — № 9–10. — С. 51–53.

275. *Хржановский, А. Ю.* Верность избранному пути / А. Ю. Хржановский. — Текст : непосредственный // *Мудрость вымысла : мастера мультипликации о себе и своем искусстве* / сост. С. В. Асенин. — Москва : Искусство, 1983. — С. 196–200.
276. *Хржановский, А. Ю.* Дорогие мои... хорошие... / А. Ю. Хржановский. — Москва : Рутения, 2020. — 744 с. — ISBN 978-5-9909857-4-2. — Текст : непосредственный.
277. *Хржановский, А. Ю.* Другое кино / А. Ю. Хржановский, М. Гуревич. — Текст : непосредственный // *Искусство кино*. — 1989. — № 6. — С. 110–117.
278. *Хржановский, А. Ю.* Инерция поиска / А. Ю. Хржановский. — Текст : непосредственный // *Когда Луна вместе с Солнцем... Экран — детям, дети — экрану : сборник* / авт.-сост. А. Р. Романенко. — Москва : Континент-Пресс, 2002. — С. 198–208.
279. *Хржановский, А. Ю.* О гармонии и гармонике, о Бетховене, Шнитке и Шостаковиче, а также об образах и мыслях, скачущих за плечом / А. Ю. Хржановский. — Текст : непосредственный // *Бедерова, Ю. А.* Книга о музыке / Ю. А. Бедерова, Л. А. Ганкин, А. А. Сокольская. — Москва : АСТ ; Corpus, 2022. — С. 636–642.
280. *Хржановский, А. Ю.* Кто на «ринге»? / А. Ю. Хржановский. — Текст : непосредственный // *Искусство кино*. — 1990. — № 5. — С. 24–25.
281. *Хржановский, А. Ю.* Музыка в кино / А. Ю. Хржановский, Л. А. Десятников, К. В. Гордеева. — Текст : непосредственный // *Диалоги о музыке* / отв. ред. Н. Соколовская. — Санкт-Петербург : Подписные издания ; Открытая библиотека, 2022. — С. 79–99.
282. *Хржановский, А. Ю.* На пути к Пушкину / А. Ю. Хржановский. — Текст : непосредственный // *Тайны пушкинского слова* / сост. А. Р. Романенко ; под ред. О. В. Алдошиной. — Москва : Континент-Пресс, 1999. — С. 208–221.
283. *Хржановский, А. Ю.* Он прилетал лишь однажды / А. Ю. Хржановский. — Текст : непосредственный // *Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе* / [авт.-сост. А. Ю. Хржановский]. — Москва : Arcadia ; М. А. Троянкер, 2014. — С. 356–367.

284. *Хржановский, А. Ю.* Письмо другу. Вместо послесловия / А. Ю. Хржановский. — Текст : непосредственный // Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / [авт.-сост. А. Ю. Хржановский]. — Москва : Arcadia ; М. А. Троянкер, 2014. — С. 508.
285. *Хржановский, А. Ю.* Продолжение жизни / А. Ю. Хржановский. — Текст : непосредственный // Альфреду Шнитке посвящается : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке ; ред.-сост. А. В. Богданова. — Москва : МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2001. — (Из собраний «Шнитке-центра» ; вып. 2). — С. 190–203.
286. *Хржановский, А. Ю.* Продолжение жизни / А. Ю. Хржановский. — Текст : непосредственный // Искусство кино. — 1999. — № 2. — С. 72–85.
287. *Хржановский, А. Ю.* Спектр жизни / А. Ю. Хржановский. — Текст : непосредственный // Киноведческие записки. — 2002. — № 60. — С. 155–178.
288. *Цветкова, П. Ю.* Камерно-вокальная музыка Альфреда Шнитке : стилевой и жанровый аспекты : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения : [в 2 томах] / Цветкова Полина Юрьевна ; Российская государственная специализированная академия искусств. — Москва, 2018. — 266 с. — Текст : непосредственный.
289. *Ципенюк, О.* Андрей Хржановский : «Есть один закон — следовать собственному представлению» / О. Ципенюк. — Текст : электронный // Полка. — 3 февраля 2022. — URL: <https://polka.academy/materials/839> (дата обращения: 01.05.2025).
290. *Цыпин, Г. М.* Беседы с Альфредом Шнитке / Г. М. Цыпин. — Москва : Согласие, 2017. — 46 с. — ISBN 978-5-906709-83-7. — Текст : непосредственный.
291. *Цявловская, Т. Г.* Рисунки Пушкина / Т. Г. Цявловская. — Москва : Проспект, 2023. — 448 с. — ISBN 978-5-392-36778-8. — Текст : непосредственный.
292. *Цявловская, Т. Г.* «Храни меня, мой талисман...» / Т. Г. Цявловская. — Текст : непосредственный // Прометей. Историко-биографический альманах серии «Жизнь замечательных людей». — 1974. — Т. 10. — С. 12–84.

293. *Чернова, Т. Ю.* Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. — Москва : Музыка, 1984. — 144 с. — Текст : непосредственный.
294. *Чернышев, В. А. С.* Пушкин и сербские и русские народные песни / В. Чернышев. — Текст : непосредственный // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. — 1948. — Т. 7. Вып. 2. — С. 159–164.
295. *Чигарева, Е. И.* Глава XIII. Полистилистика / Е. И. Чигарева. — Текст : непосредственный // Теория современной композиции : учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. — Москва : Музыка, 2005. — С. 431–449.
296. *Чигарева, Е. И.* Семантическая организация в произведениях А. Шнитке 70–80-х годов / Е. И. Чигарева. — Текст : непосредственный // Аспекты теоретического музыкознания : сборник научных трудов / Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова ; отв. ред. и сост. Ю. В. Кудряшов. — Ленинград : Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, 1989. — (Проблемы музыкознания ; вып. 2). — С. 144–166.
297. *Чигарева, Е. И.* «Ощущение бесконечно продолжающейся жизни...» / Е. И. Чигарева // Советская музыка. — 1991. — № 9 (634). — С. 13–19.
298. *Чигарева, Е. И.* К проблеме семантики тональностей у Альфреда Шнитке / Е. И. Чигарева. — Текст : непосредственный // Альфреду Шнитке посвящается : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке, МГК им. П. И. Чайковского, Союз композиторов России ; ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — Москва : Композитор, 2008. — Вып. 6 : In memoriam. — С. 19–35.
299. *Чигарева, Е. И.* О позднем стиле (инструментальное творчество) / Е. И. Чигарева. — Текст : непосредственный // Музыкальная академия. — 2004. — № 4 (691). — С. 17–23.
300. *Чигарева, Е. И.* О семантике тональностей у Альфреда Шнитке / Е. И. Чигарева. — Текст : непосредственный // Семантика музыкального языка. Материалы научной конференции 29–31 марта 2005 года / РАМ им. Гнесиных ; отв. ред. И. С. Стогний. — Москва : РАМ им. Гнесиных, 2006. — Вып. 3. — С. 91–96.

301. *Чигарева, Е. И.* Художественный мир Альфреда Шнитке : очерки / Е. И. Чигарева. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2015. — 368 с. — ISBN 978-5-7379-0528-6. — Текст : непосредственный.
302. *Чизмич, М.* Музыка боли. Образ травмы в советской и восточноевропейской музыке конца XX века / М. Чизмич ; пер. с англ. К. Батыгина. — Бостон : Academic Studies Press ; Санкт-Петербург : Библиороссика, 2024. — 388 с. — (Современная западная русистика = Contemporary Western Rusistika). — ISBN 979-8-887195-88-9. — Текст : непосредственный.
303. *Чинаев, В. П.* В сторону «новой целостности» : интертекстуальность — авангард — постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX — начала XXI века / В. П. Чинаев. — Текст : непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2014. — Т. 4. № 1. — С. 30–54.
304. *Чумаченко, Д. И.* Балеты Альфреда Шнитке в контексте отечественного музыкального театра 1970–1980-х годов : специальность 5.10.3. «Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)» : дис. ... канд. искусствоведения / Чумаченко Дарья Игоревна ; РАМ им. Гнесиных. — Москва, 2023. — 197 с. — Текст : непосредственный.
305. *Шабалина, Т. В.* Рукописи И. С. Баха : ключи к тайнам творчества / Т. В. Шабалина. — Санкт-Петербург : Logos, 1999. — 438 с. — ISBN 5-87288-207-6. — Текст : непосредственный.
306. *Шабшаевич, Е. М.* Драматургия музыкального ряда «Пушкинианы» А. Хржановского — А. Шнитке / Е. М. Шабшаевич. — Текст : непосредственный // Музыкальные миры Альфреда Шнитке : сборник научных статей / МГИМ им. А. Г. Шнитке ; отв. ред. А. И. Щербакова ; ред.-сост. А. Г. Алябьева, И. А. Корсакова, Е. М. Шабшаевич. — Москва : Согласие, 2021. — С. 125–132.
307. *Шабшаевич, Е. М.* Лейтмотивная система в анимации : метод Шнитке / Е. М. Шабшаевич. — Текст : непосредственный // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. — 2019. — № 18. — С. 56–63.

308. *Шабшаевич, Е. М.* Роль одного мотива в творчестве Альфреда Шнитке, или *Aimez-vous Brahms* / Е. М. Шабшаевич. — Текст : непосредственный // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2024. — № 3 (25). — С. 62–70.
309. *Шак, Т. Ф.* Методология анализа киномузыки в аспекте музыкального формообразования / Т. Ф. Шак. — Текст : электронный // Художественная культура. — 2014. — № 1 (10). — URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2014-1/yazyki/845.html> (дата обращения: 01.05.2025).
310. *Шак, Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... д-ра искусствоведения / Шак Татьяна Федоровна ; Краснодарский государственный университет культуры и искусств. — Краснодар, 2010. — 461 с. — Текст : непосредственный.
311. *Шак, Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино : учебное пособие / Т. Ф. Шак. — 5-е изд. — Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2022. — 384 с. — ISBN 978-5-507-44544-8. — Текст : непосредственный.
312. *Шак, Т. Ф.* О некоторых принципах структурирования музыкального тематизма в музыке кино / Т. Ф. Шак., О. В. Масич. — Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. — 2016. — № 1 (60). — С. 55–61.
313. *Шак, Т. Ф.* О тематических процессах в киномузыке А. Шнитке / Т. Ф. Шак. — Текст : непосредственный // Проблемы современного композиторского творчества : сборник статей научно-практической конференции (г. Ростов-на-Дону, 18–21 ноября 2019) / Союз композиторов России, Ростовская организация Союза композиторов России, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова ; ред.-сост. А. М. Цукер, В. Н. Демина. — Ростов-на-Дону : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. — С. 204–215.
314. *Шак, Т. Ф.* Танцевальные жанры в тематизме киномузыки А. Шнитке / Т. Ф. Шак. — Текст : непосредственный // Музыка в пространстве медиакультуры : сборник статей по материалам Одиннадцатой Международной научно-

- практической конференции 16 апреля 2024 года / КГИК ; под ред. Т. Ф. Шак, О. Н. Безниско. — Краснодар : КГИК, 2024. — С. 22–28.
315. *Швейцер, А.* Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер ; пер. с нем. Я. С. Друскина, Х. А. Стрекаловской ; под ред. Л. Г. Ковнацкой. — 4-е изд. — Москва : Классика-XXI, 2016. — 816 с. — ISBN 978-5-89817-420-0. — Текст : непосредственный.
316. *Шилова, И. М.* Фильм и его музыка / И. М. Шилова ; Институт истории искусств. — Москва : Советский композитор, 1973. — 230 с. — Текст : непосредственный.
317. Шнитке посвящается... : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке, МГК им. П. И. Чайковского, Союз композиторов России ; ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — Москва : Композитор, 2006. — Вып. 5. — 344 с. — ISBN 5-85285-846-3. — Текст : непосредственный.
318. Шнитке посвящается... К 70-летию композитора : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке, МГК им. П. И. Чайковского, Союз композиторов России ; ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — Москва : Композитор, 2004. — Вып. 4. — 312 с. — ISBN 5-85285-247-3. — Текст : непосредственный.
319. *Шнитке, А. Г.* «Нужен поиск, нужны изменения привычного» / А. Г. Шнитке, А. В. Медведев. — Текст : непосредственный // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сборник статей / ред.-сост. А. В. Медведев, О. Р. Медведева. — Москва : Советский композитор, 1987. — С. 65–69.
320. *Шнитке, А. Г.* «Не надо заботиться о чистоте средств...» / А. Г. Шнитке. — Текст : непосредственный // Киноведческие записки. — 1994. — № 21. — С. 104–116.
321. *Шнитке, А. Г.* «Новый материал музыки?» / А. Г. Шнитке, Е. М. Авербах. — Текст : непосредственный // Рождение звукового образа (художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио) / сост. Е. М. Авербах. — Москва : Искусство, 1985. — С. 216–222.
322. *Шнитке, А. Г.* Альфред Шнитке и мир Томаса Манна / А. Г. Шнитке, В. Н. Холопова. — Текст : непосредственный // Музыкальная жизнь. — 1992. — № 11–12. — С. 11.

323. *Шнитке, А. Г.* Бытие рока и парадоксы музыки в кино. Альфред Шнитке отвечает на вопросы Валентины Холоповой / А. Г. Шнитке, В. Н. Холопова. — Текст : непосредственный // Музыкальная жизнь. — 1993. — № 1. — С. 6–7.
324. *Шнитке, А. Г.* Дух дышит, где хочет... / А. Г. Шнитке, В. Н. Холопова. — Текст : непосредственный // Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / [авт.-сост. А. Ю. Хржановский]. — Москва : Arcadia ; М. А. Троянker, 2014. — С. 328–338.
325. *Шнитке, А. Г.* Дух дышит, где хочет... / А. Г. Шнитке, В. Н. Холопова. — Текст : непосредственный // Наше наследие. — 1990. — № 3 (15). — С. 42–46.
326. *Шнитке, А. Г.* Жизнь делает нас мудрее / А. Г. Шнитке, М. Невзорова. — Текст : непосредственный // Известия. — 1989. — 18 апреля (№ 109). — С. 3.
327. *Шнитке, А. Г.* Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича / А. Г. Шнитке. — Текст : непосредственный // Музыка и современность : сборник статей / ред.-сост. Т. А. Лебедева. — Москва : Музыка, 1966. — Вып. 4. — С. 127–161.
328. *Шнитке, А. Г.* Из архива В. С. Ценовой. Беседа с А. Г. Шнитке на авторском вечере во Всесоюзном Доме композиторов. Москва, 29 марта 1979 года. Комментарии к сочинениям, ответы на вопросы слушателей / А. Г. Шнитке, А. Зейберт, В. С. Ценова. — Текст : непосредственный // Альфред Шнитке : на пересечении прошлого и будущего : сборник статей / Кафедра теории музыки МГК им. П. И. Чайковского ; ред.-сост. Е. И. Чигарева. — Москва : Московская консерватория, 2017. — С. 205–210.
329. *Шнитке, А. Г.* Из бесед о работе в кино / А. Г. Шнитке, Е. М. Петрушанская. — Текст : непосредственный // Советская музыка. — 1999. — № 2 (667). — С. 91–96.
330. *Шнитке, А. Г.* Из выступления на авторском вечере. Молодежный музыкальный клуб при ВДК (руководитель Г. С. Фрид). 13 декабря 1984 г. / А. Г. Шнитке, С. И. Савенко. — Текст : непосредственный // Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. В. Ивашкин. — Москва : Классика-XXI, 2024. — С. 207–220.

331. *Шнитке, А. Г.* Изображение и музыка — возможности диалога / А. Г. Шнитке, Е. М. Петрушанская. — Текст : непосредственный // Искусство кино. — 1987. — № 1. — С. 67–77.
332. *Шнитке, А. Г.* Интервью с Альфредом Шнитке / А. Г. Шнитке, Н. Г. Шахназарова, Г. Л. Головинский. — Текст : непосредственный // Новая жизнь традиций в советской музыке : статьи и интервью / Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания ; сост. Н. Г. Шахназарова, Г. Л. Головинский. — Москва : Советский композитор, 1989. — С. 332–349.
333. *Шнитке, А. Г.* О «Pianissimo...» и Concerto grosso № 1 / А. Г. Шнитке. — Текст : непосредственный // Альфреду Шнитке посвящается : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке ; отв. ред. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — Москва : Композитор, 2003. — С. 47–50. — (Из собраний «Шнитке-центра» ; вып. 3).
334. *Шнитке, А. Г.* Оркестровая микрополифония Лигети / А. Г. Шнитке. — Текст : непосредственный // Альфреду Шнитке посвящается : [сборник статей] / «Шнитке-центр» МГИМ им. А. Г. Шнитке ; ред.-сост. А. В. Богданова. — Москва : МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2001. — (Из собраний «Шнитке-центра» ; вып. 2). — С. 12–17.
335. *Шнитке, А. Г.* Полистилистические тенденции современной музыки / А. Г. Шнитке. — Текст : непосредственный // Музыка в СССР. — 1988. — Апрель–июнь. — С. 22–24.
336. *Шнитке, А. Г.* Соединяя несоединимое / А. Г. Шнитке, Е. С. Баранкин. — Текст : непосредственный // Искусство кино. — 1999. — № 2. — С. 55–66.
337. *Шнитке, А. Г.* Статьи о музыке / А. Г. Шнитке ; ред.-сост. А. В. Ивашкин. — Москва : Композитор, 2004. — 408 с. — ISBN 5-85285-491-3. — Текст : непосредственный.
338. *Шнитке, А. Г.* Три степени свободы. Музыка > кино > СССР. Альфред Шнитке. / авт.-сост. О. Нестеров. — Санкт-Петербург : Порядок слов, 2021. — 240 с. — ISBN 978-5-6045029-2-1. — Текст : непосредственный.

339. *Шульгин, Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором / Д. И. Шульгин. — Москва : Директ-Медиа, 2014. — 101 с. — ISBN 978-5-4458-3777-0. — Текст : непосредственный.
340. *Щеголев, П. Е.* Пушкин и мужики. По неизданным материалам. С автопортретом и автографами Пушкина и иллюстрациями / П. Е. Щеголев. — Москва : Федерация, 1928. — 288 с. — Текст : непосредственный.
341. *Щербина, Т.* «Полтора кота» Андрея Хржановского / Т. Щербина. — Текст : непосредственный // Вестник Европы. XXI век. — 2002. — Т. VI. — С. 226–228.
342. *Щуров, В. М.* Стилиевые основы русской народной музыки / В. М. Щуров ; МГК им. П. И. Чайковского. — Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1998. — 464 с. — ISBN 5-89598-005-8. — Текст : непосредственный.
343. *Эйдельман, Н. Я.* Карамзин и Пушкин : Из истории взаимоотношений / Н. Я. Эйдельман. — Текст : непосредственный // Пушкин : исследования и материалы / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР; отв. ред. Н. Н. Петрунина. — Ленинград : Наука, 1986. — Т. 12. — С. 289–304.
344. *Эйдельман, Н. Я.* Пушкин : из биографии и творчества. 1826–1837 / Н. Я. Эйдельман. — Москва : Художественная литература, 1987. — 463 с. — Текст : непосредственный.
345. *Эйдельман, Н. Я.* Пушкин : история и современность в художественном сознании поэта. Монография / Н. Я. Эйдельман. — Москва : Советский писатель, 1984. — 368 с. — Текст : непосредственный.
346. *Эйдельман, Н. Я.* Пушкин и декабристы : из истории взаимоотношений / Н. Я. Эйдельман. — Москва : Художественная литература, 1979. — 422 с. — Текст : непосредственный.
347. *Эйдельман, Н. Я.* Слово о Пушкине. Лекция, прочитанная на Высших курсах режиссеров и сценаристов / Н. Я. Эйдельман, И. Боярский. — Текст : непосредственный // Искусство кино. — 1999. — № 6. — С. 153–168.
348. Энциклопедия отечественной мультипликации / сост. С. В. Капков. — Москва : Алгоритм, 2006. — 816 с. — ISBN 5-9265-0319-4. — Текст : непосредственный.

349. *Этингер, М. А.* Гармония И. С. Баха / М. А. Этингер. — Москва : Музгиз, 1963. — 112 с. — (В помощь педагогу-музыканту). — Текст : непосредственный.
350. *Эфрос, А. М.* Рисунки поэта / А. М. Эфрос. — 2-е изд., расш. и пер. — Москва : Academia, 1933. — 468 с. — Текст : непосредственный.
351. *Южак, К. И.* Полифония и контрапункт : вопросы методологии, истории, теории : [в 2 книгах] / К. И. Южак. — Санкт-Петербург : Сударыня, 2006. — 678 с. — ISBN 5-88718-063-3. — Текст : непосредственный.
352. *Юферова, О. А.* Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. ... канд. искусствоведения / Юферова Ольга Александровна ; Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. — Новосибирск, 2006. — 239 с. — Текст : непосредственный.
353. Я могу говорить : кино и музыка оттепели / ГИИ, Музей AZ ; ред.-сост. З. Кошелева. — Москва : Музей AZ, 2020. — 360 с. — ISBN 978-5-6042659-4-9. — Текст : непосредственный.
354. *Яворский, Б. Л.* Строение музыкальной речи. Материалы и заметки : [с параллельным текстом на англ. яз.] / Б. Л. Яворский ; под ред. И. Д. Ханнанова, пер. с рус. И. Д. Ханнанова. — Москва : Композитор, 2022. — 512 с. — (Неизвестный Яворский). — ISBN 978-5-6045995-4-9. — Текст : непосредственный.
355. *Ямпольский, М. Б.* Пространство мультипликации / М. Б. Ямпольский. — Текст : непосредственный // Искусство кино. — 1982. — № 3. — С. 84–99.
356. *Ямпольский, М. Б.* Язык — тело — случай : кинематограф и поиски смысла / М. Б. Ямпольский. — Москва : Новое литературное обозрение, 2004. — 376 с. — (Кинотексты). — ISBN 5-86793-292-3. — Текст : непосредственный.
357. *Яськов, К. Е.* Метод полистилистики как системный объект : структура и элементы / К. Е. Яськов. — Текст : непосредственный // Наука в современном мире : материалы V Международной научно-практической конференции (22 марта 2011 г.) : сборник научных трудов / науч. ред. Г. Ф. Гребенщиков. — Москва : Спутник+, 2011. — С. 55–59.

358. Alfred Schnittke : Analyse — Interpretation — Rezeption / hrsg. von A. Flechsig, C. Storch. — Hildesheim : Georg Olms Verlag, 2010. — 232 S. — (Schnittke-Studien ; Bd. 1). — ISBN 978-3-487-14464-1. — Текст : непосредственный.
359. Alfred Schnittke in Hamburg : Aspekte einer transnationalen Biographie und späten Schaffensphase / hrsg. von A. Flechsig. — Baden-Baden : Georg Olms Verlag, 2023. — 205 S. — (Schnittke-Studien ; Bd. 3). — ISBN 978-3-487-16379-6. — Текст : непосредственный.
360. Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag : eine Festschrift / hrsg. von den Internationalen Musikverlagen Hans Sikorski ; Redaktion : J. Köchel, H.-U. Duffek, H. Peters, U. Patow, M. Heyer u. a. — Hamburg : Sikorski, 1994. — 320 S. — ISBN 3-920880-53-6. — Текст : непосредственный.
361. *Auner, J.* Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries / J. Auner. — New York ; London : W. W. Norton & Company, 2013. — 375 p. — (Western Music in Context : a Norton History). — ISBN 978-0-393-92920-1. — Текст : непосредственный.
362. Bach-Werke-Verzeichnis : Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig ; bearb. von C. Blanken, C. Wolff, P. Wollny. — 3., erweiterte Neuauflage (BWV³). — Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 2022. — 835 S. — ISBN 978-3-765-10400-8. — Текст : непосредственный.
363. *Boyd, M.* BACH / M. Boyd. — Текст : непосредственный // Oxford Composer Companions : J. S. Bach / ed. by M. Boyd. — New York : Oxford University Press, 1999. — P. 50–55.
364. *Boyd, M.* B–A–C–H / M. Boyd. — Текст : непосредственный // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : [in 29 volumes] / ed. by S. Sadie. — 2nd ed. — London : Macmillan ; New York : Grove's Dictionaries, 2002. — Vol. 2. — P. 429.
365. Brahms-Handbuch / hrsg. von W. Sandberger. — Stuttgart : Metzler, 2009. — 662 S. — ISBN 978-3-476-02233-2. — Текст : непосредственный.

366. *Burde, T.* Zum Leben und Schaffen des Komponisten Alfred Schnittke / T. Burde. — Kludenbach : Gehann-Musik-Verlag, 1993 — 160 S. — (Musikgeschichtliche Studien ; Bd. 1). — ISBN 3-927293-10-5. — Текст : непосредственный.
367. *Chion, M.* L'audio-vision : son et image au cinéma / M. Chion. — 5. éd., rev. et augm. — Paris : Armand Colin, 2021. — 286 p. — ISBN 978-2-200-63000-3. — Текст : непосредственный.
368. *Cizmic, M.* Performing Pain : Music and Trauma in Eastern Europe / M. Cizmic. — New York : Oxford University Press, 2012. — 245 p. — ISBN 978-0-199-73460-3. — Текст : непосредственный.
369. *Dixon, G.* Polystylism as Dialogue : a Bakhtinian Interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4, and his Concerto Grosso No. 4 / Symphony No. 5 : thesis ... Doctor of Philosophy / Gavin Thomas Dixon ; Goldsmiths' College (University of London). — London, 2007. — 318 p. — Текст : непосредственный.
370. *Dixon, G.* Polystylism as Dialogue : Interpreting Schnittke through Bakhtin / G. Dixon. — Текст : непосредственный // Schnittke Studies / ed. by G. Dixon. — Abingdon ; New York : Routledge, 2019. — P. 73–99.
371. *Dixon, G.* The Routledge Handbook to the Music of Alfred Schnittke / G. Dixon. — Abingdon ; New York : Routledge, 2022. — 333 p. — (Routledge Handbooks). — ISBN 978-0-429-27404-6. — Текст : непосредственный.
372. *Dubinets, E.* Russian Composers Abroad : How They Left, Stayed, Returned / E. Dubinets. — Bloomington : Indiana University Press, 2021. — 388 p. — (Russian Music Studies). — ISBN 978-0-253-05779-2. — Текст : непосредственный.
373. *Fenton-Miller, S.* Compositional Strategies in Alfred Schnittke's Early Polystylism : thesis ... Master of Arts / Solomon Fenton-Miller ; University of Iowa. — Iowa, 2016. — 118 p. — Текст : непосредственный.
374. *Feuillet, R.-A.* Chorégraphie ou L'art de décrire la dance <...> / R.-A. Feuillet. — 2. éd., augm. — Paris : R.-A. Feuillet, M. Brunet, 1701. — 118 p. — Текст : непосредственный.

375. *Flehsig, A.* «Der Idiot ist unsere Wirklichkeit» : das Grotteske in der russischen Kultur und Alfred Schnittkes Oper *Leben mit einem Idioten* / A. Flehsig. — Hildesheim : Georg Olms Verlag, 2018. — 462 S. — (Schnittke-Studien ; Bd. 2). — ISBN 978-3-487-15683-5. — Текст : непосредственный.
376. *Fux, J. J.* Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem musicæ regularem, methodo novâ ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita <...> / J. J. Fux. — Wien : Johann Peter van Gehlen, 1725. — 290 S. — Текст : непосредственный.
377. *Gerlach, H.* Fünfzig sowjetische Komponisten der Gegenwart : Fakten und Reflexionen : eine Dokumentation von Hannelore Gerlach / H. Gerlach. — Leipzig ; Dresden : Edition Peters, 1984. — 624 S. — Текст : непосредственный.
378. *Giżycki, M.* Animation since 1980 : a Personal Journey / M. Giżycki. — Текст : непосредственный // Global Animation Theory : International Perspectives at Animafest Zagreb / ed. by F. Bruckner, N. Gilić, H. Lang, D. Šuljić, H. Turković. — New York ; London : Bloomsbury, 2020. — P. 3–9.
379. *Gstrein, R.* Sarabande / R. Gstrein. — Текст : непосредственный // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik / hrsg. von L. Finscher. — 2., neubearb. Ausgabe. — Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, 1998. — Sachteil 8. — S. 991–1002.
380. *Häcker, W.* Erberezeption im Sozialismus : das Tonsymbol B-A-C-H im Musikschaffen der DDR / W. Häcker. — Текст : непосредственный // Beiträge zur Musikwissenschaft. — 1989. — Heft 4. — S. 266–278.
381. *Hakobian, L.* Music of the Soviet Era : 1917–1991 / L. Hakobian. — Abingdon ; New York : Routledge, 2017. — 528 p. — (Routledge Russian and East European Music and Culture). — ISBN 978-1-472-47108-6. — Текст : непосредственный.
382. *Hartmann, G.* Die Tonfolge B-A-C-H : zur Emblematisierung des Kreuzes im Werk Joh. Seb. Bachs : [in 2 Bänden] / G. Hartmann. — Bonn : Orpheus, 1996. — 1087 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik ; Bd. 80, 81). — ISBN 3-922626-80-7. — Текст : непосредственный.

383. *Ivashkin, A.* Alfred Schnittke / A. Ivashkin. — London : Phaidon, 1996. — 240 p. — (20th-Century Composers). — ISBN 0-7148-3169-7. — Текст : непосредственный.
384. *Ivashkin, A.* The Schnittke code / A. Ivashkin. — Текст : непосредственный // Schnittke Studies / ed. by G. Dixon. — Abingdon ; New York : Routledge, 2019. — P. 197–207.
385. *Jeong, S.* Four Modern Piano Compositions Incorporating the B-A-C-H Motive : Valse-improvisation sur le nom de Bach by Poulenc, Simbolo by Luigi Dallapiccola, Variations on BACH by Jean Coulthard, Magnificat by Sangjick Jun / S. Jeong. — Saarbrücken : Verlag Dr. Müller, 2009. — 116 p. — ISBN 978-3-836-49768-8. — Текст : непосредственный.
386. *Kracauer, S.* Theory of Film : The Redemption of Physical Reality / S. Kracauer. — Princeton ; Chichester : Princeton University Press, 1960. — 486 p. — Текст : непосредственный.
387. *Lecointe, J.* Apologie de la Danse : son Antiquité, sa Noblesse, et ses Avantages. Avec une Dissertation sur le Menuet / J. Lecointe. — Paris : Imprimerie de J. Kippax, 1752. — 72 p. — Текст : непосредственный.
388. *Lehmann, Z. A.* A Bridge Between the Past and the Present : the Musical Realization of an Ancient Poem, «Adam's Lament», in the Penitential Psalms by Alfred Schnittke / Z. A. Lehmann. — Текст : непосредственный // Journal of the International Society for Orthodox Church Music. — 2020. — Vol. 4 (1). — P. 70–82.
389. *Little, M. E.* Dance and the Music of J. S. Bach / M. E. Little, N. Jenne. — Expand. ed. — Bloomington : Indiana University Press, 2001. — 352 p. — (Music : Scholarship and Performance). — ISBN 0-253-33936-7. — Текст : непосредственный.
390. *Little, M. E.* Sarabande. 2 (ii). France and Germany / M. E. Little. — Текст : непосредственный // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : [in 29 volumes] / ed. by S. Sadie. — 2nd ed. — London : Macmillan ; New York : Grove's Dictionaries, 2002. — Vol. 22. — P. 276–277.
391. *Marshall, R. L.* The Compositional Process of J. S. Bach : a Study of the Autograph Scores of his Vocal Works. — Princeton : Princeton University Press, 1972. — Vol. 1. — 272 p. — Текст : непосредственный.

392. *Mattheson, J.* Das neu-eröffnete Orchestre <...> / J. Mattheson. — Hamburg : Benjamin Schiller, 1713. — 368 S. — Текст : непосредственный.
393. *Mattheson, J.* Der vollkommene Capellmeister <...> / J. Mattheson. — Hamburg : Herold, 1739. — 484 S. — Текст : непосредственный.
394. *Medić, I.* «Crucifixus etiam pro nobis» : Representation of the cross in Alfred Schnittke's Symphony No. 2, «St. Florian» / I. Medić. — Текст : непосредственный // *Schnittke Studies* / ed. by G. Dixon. — Abingdon ; New York : Routledge, 2019. — P. 3–29.
395. *Medić, I.* From Polystylism to Meta-pluralism : Essays on Late Soviet Music / I. Medić. — Belgrade : Institute of Musicology Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA), 2017. — 219 p. — ISBN 978-86-80639-30-7. — Текст : непосредственный.
396. *Medić, I.* The Sketches for Alfred Schnittke's Symphony No. 3, and What They (Don't) Tell Us / I. Medić. — Текст : непосредственный // *Muzikologija*. — 2013. — Vol. 15. — P. 169–213.
397. *Müller, H.* Richard Mühlfeld — der Brahms-Klarinettist / H. Müller. — Текст : непосредственный // *Brahms-Studien* / hrsg. von M. Meyer. — Tutzing : Hans Schneider, 2002. — Bd. 13. — S. 129–147.
398. *Noeske, N.* Gläserne Harmonien hinter dem Eisernen Vorhang : eine sur-realistische Zeichentrickfilmmusik von Alfred Schnittke / N. Noeske. — Текст : непосредственный // *Postmoderne hinter dem Eisernen Vorhang : Werk und Rezeption Alfred Schnittkes im Kontext ost- und mitteleuropäischer Musikdiskurse* / hrsg. von A. Flechsig, S. Weiss. — Hildesheim : Georg Olms Verlag, 2013. — (Ligaturen : Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover ; Bd. 6). — S. 77–92.
399. *Pontara, T.* Andrei Tarkovsky's Sounding Cinema : Music and Meaning from *Solaris* to *The Sacrifice* / T. Pontara. — New York ; Abingdon : Routledge, 2021. — 208 p. — (Music and Sound on the International Screen). — ISBN 978-1-03-208377-3. — Текст : непосредственный.

400. *Pontieri, L.* Soviet Animation and the Thaw of the 1960's : Not Only for Children / L. Pontieri. — New Barnet : John Libbey, 2012. — 256 p. — ISBN 978-0-86196-705-6. — Текст : непосредственный.
401. *Postmodern Music : Postmodern Thought* / ed. by J. Lochhead, J. Auner. — New York ; Abingdon : Routledge, 2002. — 388 p. — (Studies in Contemporary Music and Culture ; vol. 4). — ISBN 978-0-815-33819-8. — Текст : непосредственный.
402. *Postmoderne hinter dem Eisernen Vorhang : Werk und Rezeption Alfred Schnittkes im Kontext ost- und mitteleuropäischer Musikdiskurse* / hrsg. von A. Flechsig, S. Weiss. — Hildesheim : Georg Olms Verlag, 2013. — 280 S. — (Ligaturen : Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover ; Bd. 6). — ISBN 978-3-487-15015-4. — Текст : непосредственный.
403. *Rameau, P.* Le Maître à danser <...> / S. Rameau. — Paris : Jean Villette, 1725. — 408 p. — Текст : непосредственный.
404. *Robinson, S. W.* The B-A-C-H Motive in German Keyboard Compositions from the Time of J. S. Bach to the Present : thesis. ... Doctor of Musical Arts / Schuyler Watrous Robinson ; University of Illinois at Urbana-Champaign. — Urbana, 1972. — 157 p. — Текст : непосредственный.
405. *Ross, A.* The Rest is Noise : Listening to the Twentieth Century / A. Ross. — New York : Picador, 2009. — 713 p. — ISBN 978-0-312-42771-9. — Текст : непосредственный.
406. *Rostropovich, M.* Foreword / M. Rostropovich. — Текст : непосредственный // *A Schnittke Reader* / ed. by A. Ivashkin ; trans. by J. Goodliffe. — Bloomington : Indiana University Press, 2002. — P. vii–viii.
407. *Schmelz, P. J.* Alfred Schnittke's Concerto Grosso No. 1 / P. J. Schmelz. — New York : Oxford University Press, 2019. — 178 p. — (Oxford Keynotes). — ISBN 978-0-190-65372-9. — Текст : непосредственный.
408. *Schmelz, P. J.* Sonic Overload : Alfred Schnittke, Valentin Silvestrov, and Poly-stylism in the Late USSR / P. J. Schmelz. — New York : Oxford University Press, 2021. — 412 p. — ISBN 978-0-19-754125-8. — Текст : непосредственный.

409. *Schmelz, P. J.* Such Freedom, If Only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw / P. J. Schmelz. — New York : Oxford University Press, 2009. — 408 p. — ISBN 978-0-19-534193-5. — Текст : непосредственный.
410. *Schnittke* / a cura di E. Restagno ; traduzioni di L. Cincone, M. C. Rasetti. — 1993. — 264 p. — (Biblioteca di cultura musicale : autori e opere). — ISBN 88-7063-177-X. — Текст : непосредственный.
411. *A Schnittke Reader* / ed. by A. Ivashkin ; trans. by J. Goodliffe. — Bloomington : Indiana University Press, 2002. — 296 p. — (Russian music studies). — ISBN 0-253-33818-2. — Текст : непосредственный.
412. *Schnittke Studies* / ed. by G. Dixon. — Abingdon ; New York : Routledge, 2019. — 302 p. — ISBN 978-0-367-22992-4. — Текст : непосредственный.
413. *Schwarz, B.* Music and Musical Life in Soviet Russia : 1917–1981 / B. Schwarz. — Enlarged ed. — Bloomington : Indiana University Press, 1983. — 736 p. — ISBN 0-253-33956-1. — Текст : непосредственный.
414. *Schweitzer, A.* Johann Sebastian Bach / A. Schweitzer. — 13. Auflage. — Wiesbaden : Breitkopf & Härtel ; Göttingen : Druckerei Hubert & Co., 2016. — 814 S. — ISBN 978-3-7651-0034-5. — Текст : непосредственный.
415. *Seeking the Soul : the Music of Alfred Schnittke* / compiled by G. Odam. — London : Guildhall School of Music & Drama, 2002. — 80 p. — (Research studies ; No. 1). — ISBN 0-900423-05-6. — Текст : непосредственный.
416. *Segall, C.* Klingende Buchstaben : Principles of Alfred Schnittke's Monogram Technique / C. Segall. — Текст : непосредственный // *The Journal of Musicology*. — 2013. — Vol. 30. No. 2. — P. 252–286.
417. *Smirnov, D.* Marginalia quasi una Fantasia : on the Second Violin Sonata by Alfred Schnittke / D. Smirnov ; ed. by G. Stockton. — Текст : непосредственный // *Tempo*. — 2002. — Apr. (No. 220). — P. 2–10.
418. *Steinbeck, W.* Menuett. II. Das Menuett in der Instrumentalmusik / W. Steinbeck. — Текст : непосредственный // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik* / hrsg. von L. Finscher. — 2., neubearb. Ausgabe. — Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, 1998. — Sachteil 6. — S. 126–131.

419. *Strobel, F.* Über das Illustrative hinaus : Alfred Schnittke als Filmkomponist / F. Strobel. — Текст : непосредственный // MusikTexte : Zeitschrift für neue Musik. — 1999. — No. 78. — S. 53–55.
420. *Sullivan, T.* Monogram Technique in Schnittke's Late Works / T. Sullivan. — Текст : непосредственный // Alfred Schnittke in Hamburg : Aspekte einer transnationalen Biographie und späten Schaffensphase / hrsg. von A. Flechsig. — Baden-Baden : Georg Olms Verlag, 2023. — (Schnittke-Studien ; Bd. 3). — S. 167–187.
421. *Taruskin, R.* Music in the Early Twentieth Century / R. Taruskin. — New York : Oxford University Press, 2010. — 880 p. — (Oxford History of Western Music). — ISBN 978-0-19-538484-0. — Текст : непосредственный.
422. *Taruskin, R.* Music in the Late Twentieth Century / R. Taruskin. — New York : Oxford University Press, 2010. — 610 p. — (Oxford History of Western Music). — ISBN 978-0-19-538485-7. — Текст : непосредственный.
423. *Taubert, G.* Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantz-Kunst <...> : [in drei Büchern] / G. Taubert. — Leipzig : Friedrich Lanckischens Erben, 1717. — 1284 S. — Текст : непосредственный.
424. *Tomlinson, K.* The Art of Dancing, Explained by Reading and Figures <...> / K. Tomlinson. — London : K. Tomlinson, 1735. — 256 p. — Текст : непосредственный.
425. *Tremblay, J.-B.* Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke : thesis ... Doctor of Philosophy / Jean-Benoît Tremblay ; University of British Columbia. — Vancouver, 2007. — 245 p. — Текст : непосредственный.
426. *Turgeon, M.* Composing the Sacred in Soviet and Post-Soviet Russia : History and Christianity in Alfred Schnittke's Concerto for Choir / M. Turgeon. — Saarbrücken : Verlag Dr. Müller, 2008. — 200 p. — ISBN 978-3-639-03333-5. — Текст : непосредственный.
427. *Türk, D. G.* Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen / D. G. Türk. — Leipzig : Schwickert ; Halle : Hemmerde und Schwetschke, 1789. — 444 S. — Текст : непосредственный.

428. *Walther, J. G.* Musicalisches Lexicon <...> / J. G. Walther. — Leipzig : Wolfgang Deer, 1732. — 659 S. — Текст : непосредственный.
429. *Weiss, S.* B-A-C-H / S. Weiss. — Текст : непосредственный // Das neue Bach-Lexikon / hrsg. von S. Rampe. — 2. Ausgabe. — Laaber : Laaber, 2016. — S. 78–79.
430. *Werckmeister, A.* Harmonologia Musica oder Kurtze Anleitung zur Musicalischen Composition <...> / A. Werckmeister. — Frankfurt ; Leipzig : Theodor Philipp Calvisius, 1702. — 168 S. — Текст : непосредственный.
431. *Werckmeister, A.* Musicalische Paradoxal-Discourse, oder Ungemeine Vorstellungen <...> / A. Werckmeister. — Quedlinburg : Theodor Philipp Calvisius, 1707. — 126 S. — Текст : непосредственный.
432. *Wolff, C.* Johann Sebastian Bach. Messe in h-moll / C. Wolff. — Kassel : Bärenreiter, 2014. — 146 S. — (Bärenreiter Werkeinführungen). — ISBN 978-3-7618-1578-6. — Текст : непосредственный.
433. Санториー芸術財団. サマーフェスティバル 2011 «Music Today 21» : [ブックレット] / 岡部真一郎, 白石美雪監修. — 東京 : Санториー芸術財団, 2011 年. — 96 頁. (Сантори фонд искусств. Летний фестиваль 2011 года «Music Today 21» : [буклет] / под ред. С. Окабэ, М. Сираиси. — Токио : Сантори фонд искусств, 2011. — 96 с. — Текст : непосредственный).
434. *新田, 愛.* 映画音楽から辿るアリフレート・シュニトケの多様式主義確立 : フルジャノフスキー監督のアニメーション映画を例に // スラヴ研究. — 北海道 : 北海道大学スラブ・ユーラシア研究センター. — 2019 年. — 第 66 号. — 167–189 頁. (*Hutma, M.* Становление полистилистики А. Г. Шнитке в киномузыке : на примере анимационных фильмов А. Ю. Хржановского «Стеклянная гармоника» и «В мире басен» / М. Нитта. — Текст : непосредственный // Славянские исследования. — Хоккайдо : Центр славянских и евразийских исследований Университета Хоккайдо. — 2019. — № 66. — С. 167–189).
435. *新田, 愛.* 柴田南雄のポストモダニズム : 《合唱交響曲》「ゆく河の流れは絶えずして」とシュニトケの《交響曲第 1 番》の「多様式主義」を比較して // 音楽現代. — 東京 : 芸術

- 現代社. — 2017 年. — 第 47 卷, 第 2 号. — 65–72 頁. (*Nitta, M.* Постмодернизм Минао Сибаты : полистилистика в Хоровой симфонии «Струи уходящей реки... они непрерывны» Сибаты и Первой симфонии Альфреда Шнитке / М. Нитта. — Текст : непосредственный // Музыка сегодня. — Токио : Искусство сегодня. — 2017. — Т. 47. № 2. — С. 65–72).
436. *新田, 愛.* ヤヴォルスキーのバッハセミナー : ロシア・ソ連における《平均律クラヴィーア曲集》解釈の源泉 // 超域文化科学紀要. — 東京 : 東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻. — 2021 年. — 第 26 号. — 69–86 頁. (*Nitta, M.* «Баховские семинары» Б. Л. Яворского : одна из важнейших интерпретаций «Хорошо темперированного клавира» в России / М. Нитта. — Текст : непосредственный // Вестник междисциплинарных культурных исследований. — Токио : Кафедра междисциплинарных культурных исследований факультета искусств и наук Токийского университета. — 2021. — № 26. — С. 69–86).

СПИСОК АУДИО- И ВИДЕОМАТЕРИАЛОВ

437. Альфред Шнитке. Дух дышит, где хочет... Документальный фильм / И. Ф. Шнитке, А. Ю. Хржановский, Г. М. Кремер и др. — Изображение (подвижное ; двухмерное) : электронное // Смотрим : [официальный сайт]. — 27 ноября 2014. — URL: <https://smotrim.ru/video/2354605> (дата обращения: 01.05.2025).
438. Вивальди. Марчелло. Моцарт / исп. А. Гофман, С. Трубашник, Ансамбль солистов симфонического оркестра Московской государственной филармонии под упр. Д. Ойстраха. — Москва : Мелодия, 1969. — 1 LP (2 стороны). — 33 Д 024359–60. — Музыка (исполнительская) : аудио.
439. Главная роль. Андрей Хржановский. Эфир от 12 апреля 2017 / А. Ю. Хржановский. — Изображение (подвижное ; двухмерное) : электронное // Смотрим : [официальный сайт]. — 12 апреля 2017. — URL: <https://smotrim.ru/video/1654289> (дата обращения: 01.05.2025).
440. Линия жизни. Андрей Хржановский. [Эфир от 8 апреля 2006] / А. Ю. Хржановский. — Изображение (подвижное ; двухмерное) : электронное // Смотрим : [официальный сайт]. — 30 ноября 2014. — URL: <https://smotrim.ru/video/1147789> (дата обращения: 01.05.2025).
441. Линия жизни. Андрей Хржановский. [Эфир от 30 ноября 2019] / А. Ю. Хржановский. — Изображение (подвижное ; двухмерное) : электронное // Смотрим : [официальный сайт]. — 2 декабря 2019. — URL: <https://smotrim.ru/video/1970333> (дата обращения: 01.05.2025).
442. Наблюдатель. Владимир Юровский, Александр Рудин, Александр Митта и Андрей Хржановский. Эфир от 24 ноября 2014 / В. М. Юровский, А. И. Рудин, А. Н. Митта, А. Ю. Хржановский, А. М. Максимов. — Изображение (подвижное ; двухмерное) : электронное // Смотрим : [официальный сайт]. — 24 ноября 2014. — URL: <https://smotrim.ru/video/1145187> (дата обращения: 01.05.2025).
443. Русский партесный концерт / исп. Московский камерный хор под рук. В. Мина. — Москва : Мелодия, 1978. — 1 LP (2 стороны). — 33 С10—10909–10. — Музыка (исполнительская) : аудио.

444. Фильмы Андрея Хржановского. — [Москва] : Школа-Студия анимационного кино «Шар» ; Киновидеообъединение «Крупный план», 2015. — 7 DVD-ROM (10 ч 31 мин) : цв., зв. — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.
445. Энигма. Андрей Хржановский. Часть 1 / А. Ю. Хржановский, И. А. Никитина. — Изображение (подвижное ; двухмерное) : электронное // Смотрим : [официальный сайт]. — 13 октября 2022. — URL: <https://smotrim.ru/video/2494171> (дата обращения: 01.05.2025).
446. Энигма. Андрей Хржановский. Часть 2 / А. Ю. Хржановский, И. А. Никитина. — Изображение (подвижное ; двухмерное) : электронное // Смотрим : [официальный сайт]. — 20 октября 2022. — URL: <https://smotrim.ru/video/2498677> (дата обращения: 01.05.2025).
447. Юрий Норштейн о фильмах Андрея Хржановского про Пушкина / Ю. Б. Норштейн. — Изображение (подвижное ; двухмерное) : электронное // Норштейн-студия : [официальный канал студии «Фонд Юрия Норштейна» в VK Видео]. — 9 февраля 2023. — URL: https://vkvideo.ru/video-216060936_456239236 (дата обращения: 01.05.2025).
448. Masters of Russian Animation [in 4 volumes]. — [Los Angeles] : Image Entertainment, 2000. — Vol. 1. — 1 DVD-ROM (2 ч 13 мин) : цв., зв. — Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

СПИСОК НОТНЫХ ИЗДАНИЙ

449. *Боровиков, В.* Транскрипции для двух фортепиано В. Боровикова : А. Скрябин, А. Шнитке, Е. Глебов / В. Боровиков. — Минск : [б. и.], 2008. — 99 с. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
450. *Глинка, М. И.* Вальс-фантазия : для фортепиано / М. И. Глинка. — Москва : Музыка, 2020. — 20 с. — ISMN 979-0-66010-035-6. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
451. *Глинка, М. И.* Полное собрание романсов и песен для одного голоса с фортепиано / М. И. Глинка ; под ред. Н. Н. Загорного. — Ленинград : Музгиз, 1955. — 352 с. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
452. *Грибоедов, А. С.* Два вальса для фортепиано / А. С. Грибоедов. — Ленинград ; Москва : Музгиз, 1949. — 5 с. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
453. *Мусоргский, М. П.* Борис Годунов : опера в 4-х действиях с прологом : оркестровая партитура : пролог и I действие / М. П. Мусоргский ; под ред. Б. В. Асафьева, П. А. Ламма. — Москва : Музсектор Госиздата ; Лондон : Оксфордский университет, 1928. — 273 с. — (Полное собрание сочинений ; т. 1, вып. 2, ч. 1). — Музыка (знаковая) : непосредственная.
454. *Мусоргский, М. П.* Борис Годунов : опера в 4-х действиях с прологом : оркестровая партитура : II действие / М. П. Мусоргский ; под ред. Б. В. Асафьева, П. А. Ламма. — Москва : Музсектор Госиздата ; Лондон : Оксфордский университет, 1928. — 241 с. — (Полное собрание сочинений ; т. 1, вып. 2, ч. 2). — Музыка (знаковая) : непосредственная.
455. *Мусоргский, М. П.* Борис Годунов : опера в 4-х действиях с прологом : оркестровая партитура : III действие / М. П. Мусоргский ; под ред. Б. В. Асафьева, П. А. Ламма. — Москва : Музсектор Госиздата ; Лондон : Оксфордский университет, 1928. — 206 с. — (Полное собрание сочинений ; т. 1, вып. 2, ч. 3). — Музыка (знаковая) : непосредственная.
456. *Мусоргский, М. П.* Борис Годунов : опера в 4-х действиях с прологом : оркестровая партитура : IV действие / М. П. Мусоргский ; под ред. Б. В. Асафьева,

- П. А. Ламма. — Москва : Музсектор Госиздата ; Лондон : Оксфордский университет, 1928. — 256 с. — (Полное собрание сочинений ; т. 1, вып. 2, ч. 4). — Музыка (знаковая) : непосредственная.
457. Пьесы советских композиторов : партитура / сост. Б. Аронович. — Москва : Советский композитор, 1979. — Вып. 3. — 188 с. — (Репертуар симфонических оркестров детских музыкальных школ и музыкальных училищ). — Музыка (знаковая) : непосредственная.
458. *Пярт, А. А.* Коллаж на тему В-А-С-Н : партитура / А. А. Пярт. — Ленинград : Музыка, 1969. — 27 с. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
459. *Шнитке, А. Г.* Дуэты для двух скрипок и для скрипки и виолончели : партитура / А. Г. Шнитке ; под ред. А. В. Ивашкина, А. В. Вульфсона. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2012. — 40 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия VI, т. 3). — ISMN 979-0-66004-077-5. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
460. *Шнитке, А. Г.* Квартет для скрипки, альты, виолончели и фортепиано : партитура и партии / А. Г. Шнитке ; под ред. А. В. Вульфсона. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2022. — 46 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия VI, т. 6, тетрадь 1). — ISMN 979-0-3522-1704-1. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
461. *Шнитке, А. Г.* Квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано : партитура и партии / А. Г. Шнитке ; под ред. Е. В. Исаенко, А. В. Вульфсона. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2014. — 92 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия VI, т. 6, тетрадь 3). — ISMN 979-0-3522-1685-3. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
462. *Шнитке, А. Г.* Концерт № 2 для виолончели с оркестром : партитура / А. Г. Шнитке ; под ред. А. В. Ивашкина, А. В. Вульфсона. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2020. — 95 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия III, т. 15а). — ISMN 979-0-3522-1486-6. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

463. *Шнитке, А. Г.* Концерт для альты с оркестром : партитура / А. Г. Шнитке ; под ред. А. В. Вульфсона, М. В. Кук. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2022. — 91 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия III, т. 11а). — ISMN 979-0-3522-1510-8. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
464. *Шнитке, А. Г.* Концерт для фортепиано и струнного оркестра : партитура / А. Г. Шнитке ; под ред. Е. В. Исаенко. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2018. — 76 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия III, т. 3а). — ISMN 979-0-3522-1268-8. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
465. *Шнитке, А. Г.* Концерт на троих для скрипки, альты и виолончели с камерным оркестром : партитура и сольные партии / А. Г. Шнитке ; под ред. А. В. Вульфсона. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2014. — 47 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия III, т. 18). — ISMN 979-0-3522-1847-5. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
466. *Шнитке, А. Г.* Пьесы для скрипки и фортепиано / А. Г. Шнитке ; под ред. А. В. Ивашкина, А. В. Вульфсона. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2010. — 36 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия VI, т. 1, тетрадь б). — ISMN 979-0-66000-091-5. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
467. *Шнитке, А. Г.* Реквием : из музыки к драме Шиллера «Дон Карлос» : для солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля : партитура / А. Г. Шнитке ; под ред. А. В. Вульфсона. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2019. — 91 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия IV, т. 3а). — ISMN 979-0-3522-1381-4. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
468. *Шнитке, А. Г.* Соната № 1 для скрипки и фортепиано / А. Г. Шнитке ; под ред. А. В. Ивашкина, А. В. Вульфсона. — 2-е изд., испр. — Санкт-Петербург : Ком-

- позитор • Санкт-Петербург, 2017. — 47 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия VI, т. 1, тетрадь 2). — ISMN 979-0-3522-1149-0. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
469. *Шнитке, А. Г.* Соната № 2 (quasi una Sonata) для скрипки и фортепиано / А. Г. Шнитке ; под ред. А. В. Ивашкина, А. В. Вульфсона. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2010. — 52 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия VI, т. 1, тетрадь 3). — ISMN 979-0-66000-092-2. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
470. *Шнитке, А. Г.* Соната № 3 для скрипки и фортепиано / А. Г. Шнитке ; под ред. А. В. Ивашкина, А. В. Вульфсона. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2019. — 39 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия VI, т. 1, тетрадь 4). — ISMN 979-0-3522-0509-3. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
471. *Шнитке, А. Г.* Стихи покаянные : для смешанного хора без сопровождения / А. Г. Шнитке ; под ред. И. Муди, А. В. Вульфсона. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2017. — 76 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия IV, т. 9). — ISMN 979-0-3522-1163-6. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
472. *Шнитке, А. Г.* Сюита в старинном стиле : для скрипки и фортепиано (клавесина) / А. Г. Шнитке ; под ред. А. В. Ивашкина, А. В. Вульфсона. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2017. — 40 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия VI, т. 1, тетрадь 5). — ISMN 979-0-66000-078-6. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
473. *Шнитке, А. Г.* «Так бодрствуйте и бдите...» (История доктора Иоганна Фауста) : кантата для контральто, контратенора, тенора, баса, смешанного хора и оркестра : партитура / А. Г. Шнитке ; под ред. А. В. Вульфсона. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2018. — 112 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия IV, т. 4а). — ISMN 979-0-3522-1793-5. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

474. *Шнитке, А. Г.* Трио. Менуэт : для скрипки, альты и виолончели / А. Г. Шнитке ; под ред. А. В. Вульфсона. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2021. — 44 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия VI, т. 4, тетрадь 1). — ISMN 979-0-3522-1422-4. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
475. *Шнитке, А. Г.* Concerto grosso № 1 : партитура / А. Г. Шнитке ; под ред. А. В. Ивашкина, А. В. Вульфсона, Е. В. Исаенко. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2017. — 100 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия III, т. 20). — ISMN 979-0-706406-10-7. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
476. *Шнитке, А. Г.* Concerto grosso № 3 : партитура / А. Г. Шнитке ; под ред. А. В. Ивашкина, А. В. Вульфсона. — Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2016. — 80 с. — (Собрание сочинений : по материалам архива композитора ; серия III, т. 22). — ISMN 979-0-3522-0721-9. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
477. *Шостакович, Д. Д.* Нос : опера в трех действиях, десяти картинах : соч. 15 : партитура / Д. Д. Шостакович ; под ред. В. А. Екимовского. — Москва : DSCH, 2015. — 548 с. — (Новое собрание сочинений ; серия IV, т. 50). — ISMN 979-0-706364-93-3. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
478. *Шостакович, Д. Д.* Симфония № 4 : соч. 43 : партитура / Д. Д. Шостакович ; под ред. В. А. Екимовского. — 2-е изд., испр. — Москва : DSCH, 2016. — 320 с. — (Новое собрание сочинений ; серия I, т. 4). — ISMN 979-0-706427-10-2. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
479. Bach digital. URL: https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00001570/db_bachp0099_page012.jpg (дата обращения: 01.05.2025). — Музыка (знаковая) : электронная.
480. Bach digital. URL: https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00002605/db_bachp0152_page005v.jpg (дата обращения: 01.05.2025). — Музыка (знаковая) : электронная.

481. Bach digital. URL: https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00062812/db_bachp0200-1_page039.jpg (дата обращения: 01.05.2025). — Музыка (знаковая) : электронная.
482. *Bach, J. S.* Johann Sebastian Bach : Neue Ausgabe sämtlicher Werke : [in 9 Serien und Supplement, 117 Bänden] / J. S. Bach ; hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. — Kassel : Bärenreiter, 1954–2007. Revidierte Edition 2010– . — Музыка (знаковая) : непосредственная.
483. *Brahms, J.* Johannes Brahms : Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien : [in 26 Bänden] / J. Brahms ; hrsg. von H. Gál [Bd. 1–10], E. Mandyczewski [Bd. 11–26]. — Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1926–1927. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
484. Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works. An Editorial and Publishing Project of the Packard Humanities Institute. — URL: <https://cpebach.org/> (дата обращения: 01.05.2025). — Музыка (знаковая) : электронная.
485. *Gluck, C. W.* Orpheus : Oper in drei Akten : Partitur / C. W. Gluck ; hrsg. von A. Dörrfel. — Leipzig : Edition Peters, [1960]. — 196 S. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
486. *Schnittke, A.* 3. Sinfonie : Partitur. Autograph-Edition / A. Schnittke. — Leipzig : Edition Peters, 1983. — 119 S. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
487. *Schnittke, A.* Die Glasharmonika : Musik zum Film. Rekonstruierte Originalfassung. Partitur / A. Schnittke ; hrsg. von F. Strobel. — Hamburg : Sikorski, [2011?]. — 85 S. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
488. *Schnittke, A.* Kleine Klavierstücke / A. Schnittke. — Hamburg : Sikorski, 1999. — 16 S. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
489. *Schnittke, A.* Konzert zu dritt für Violine, Viola, Violoncello und Kammerorchester / A. Schnittke. — Hamburg : Sikorski, 1997. — 28 S. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
490. *Schnittke, A.* Mutter für Mezzosopran und Klavier nach einem Gedicht von Else Lasker-Schüler / A. Schnittke. — Hamburg : Sikorski, 1993. — 6 S. — Музыка (знаковая) : непосредственная.

491. *Schnittke, A.* Serenade für Klarinette, Violine, Kontrabass, Schlagzeug und Klavier : Partitur / A. Schnittke. — Wien : Universal Edition, 1972. — 18 S. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
492. *Schnittke, A.* Sinfonie Nr. 1 : Partitur : [Autograph-Edition] / A. Schnittke. — Hamburg : Sikorski, 1991. — 214 S. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
493. *Schnittke, A.* Skizzen : Ballett in einem Akt nach Themen von Nikolai Gogol : Partitur / A. Schnittke ; musikalische Zusammenstellung unter Mitwirkung von G. Roschdestwenski. — Hamburg : Sikorski, [2021?]. — 204 S. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
494. *Schnittke, A.* Suite aus der Filmmusik «Die Abenteuer eines Zahnarztes» : Partitur / A. Schnittke ; Einrichtung von F. Strobel. — Hamburg : Sikorski, 2004. — 66 S. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
495. *Schnittke, A.* Suite aus der Filmmusik «Die Glasharmonika» : Partitur / A. Schnittke ; Einrichtung von F. Strobel. — Hamburg : Sikorski, 2003. — 78 S. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
496. *Schnittke, A.* Suite aus der Filmmusik «Sport, Sport, Sport» : Partitur / A. Schnittke ; Einrichtung von F. Strobel. — Hamburg : Sikorski, 2005. — 99 S. — Музыка (знаковая) : непосредственная.
497. Schnittke, Alfred (1934–1998). «My Favourite Time» («Lyubimoye moye vremya») : Autograph Film Score Manuscript. Schubertiade Music and Arts. SKU : 10805. — URL: <https://www.schubertiademusic.com/products/10805-schnittke-alfred-1934-1998-my-favourite-time-lyubimoye-moye-vremya-autograph-film-score-manuscript> (дата обращения: 01.05.2025). — Музыка (знаковая) : электронная.

СПИСОК АРХИВНЫХ ИСТОЧНИКОВ

место хранения, шифр и количество листов	архивное наименование единицы хранения
Ансамбль Д. В. Покровского. [Без шифра]. 1 л.	Отсутствует архивное наименование [копии-списки сочинений А. Г. Шнитке «Как за церковью, за немецкою...» и «Не видала ль, девица, коня моего...» (версия Покровского)]
ГЦМК. Ф. 140. Оп. 1. Ед. хр. 167. 43 л.	Фильмовое дело. Бабочка. 1972
ГЦМК. Ф. 187. Оп. 1. Ед. хр. 24. 33 л.	Стенограмма обсуждения программы мультфильмов 16 августа 1972 (Институт истории искусств. Сектор кино)
ГЦМК. Ф. 187 Оп. 1. Ед. хр. 37. 35 л.	Стенограмма заседания художественного совета киностудии «Союзмультфильм» 17 ноября 1971
ГЦМК. Ф. 187. Оп. 1. Ед. хр. 111. 33 л.	Стенограмма обсуждения программы мультфильмов в секторе кино Института истории искусств 16 августа 1972
ГЦМК. Ф. 187 Оп. 1. Ед. хр. 539. 16 л.	Заключения Худсовета по мультипликационным фильмам киностудии «Союзмультфильм» за 1962–1968 годы
ГЦМК. Ф. 187 Оп. 1. Ед. хр. 542. 16 л.	Материалы по мультипликационным фильмам киностудии «Союзмультфильм» за 1968–1984 годы (заключения, замечания, информационный материал, приказ)
ГЦМК. Ф. 187. Оп. 1. Ед. хр. 1009. 1 л.	Диплом участника XI Международного фестиваля фильмов для детей в Хихоне (Испания) фильму «Бабочка»
ГЦМК. Ф. 191 Оп. 1. № 1. 56 л.	Вариант режиссерского сценария «Стеклянная гармоника»
ГЦМК. Ф. 191 Оп. 1. Ед. хр. 2. 49 л.	Вариант режиссерского сценария «Стеклянная гармоника»

ГЦМК. Ф. 191 Оп. 1. Ед. хр. 3. 74 л.	Вариант режиссерского сценария «Стеклянная гармоника»
ГЦМК. Ф. 191 Оп. 1. Ед. хр. 4. 20 л.	Раскадровка ко второй части мультипликационного фильма «Стеклянная гармоника»
ГЦМК. Ф. 191. Оп. 1. Ед. хр. 5. 3 л.	Раскадровка «Вечер» к мультипликационному фильму «Стеклянная гармоника»
ГЦМК. Ф. 191. Оп. 1. Ед. хр. 6. 7 л.	Планы к мультипликационному фильму «Стеклянная гармоника»
ГЦМК. Ф. 191. Оп. 1. Ед. хр. 7. 7 л.	Рабочие материалы к мультипликационному фильму «Стеклянная гармоника»
ГЦМК. Ф. 191. Оп. 1. Ед. хр. 8. 3 л.	Замечания сценарно-редакционной коллегии по фильму «Стеклянная гармоника» за подписью А. Снесарева
ГЦМК. Ф. 191. Оп. 1. Ед. хр. 9. 1 л.	Рекомендации по доработке фильма «Стеклянная гармоника»
ГЦМК. Ф. 191. Оп. 1. Ед. хр. 10. 9 л.	Черновик письма директору «Союзмультифильма» М. М. Валькову с планом работы группы «Стеклянная гармоника», составленный с учетом замечаний Худсовета и сценарно-редакционной коллегии
МГИМ им. А. Г. Шнитке. [Без шифра]	Отсутствует архивное наименование [автографы ранних сочинений Шнитке]
НБ РГСОК. № 2675. 55 л.	А. Шнитке. «Стеклянная гармоника». Мультфильм. 1969
НБ РГСОК. № 3491. 16 л.	А. Шнитке. «Бабочка». Мультфильм. XII-1971
НБ РГСОК. № 4345. 16 л.	А. Шнитке. «В мире басен». Союзмультифильм. 1973
НБ РГСОК. № 4681. 68 л.	А. Шнитке. «Я к вам лечу воспоминаньем». Союзмультифильм. 1977

НБ РГСОК. № 6243. 526 л.	А. Шнитке. «Евгений Онегин». Литдрама ТВ. 1973. Только оркестровые голоса.
РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 35. 31 л.	Стенограмма заседания художественного совета по обсуждению литературного сценария Л. И. Лагина «Все в поря...», кинофильма «Рай в шалаше»
РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 36. 39 л.	Стенограмма заседания художественного совета по обсуждению литературного сценария Г. Ф. Шпаликова «Стеклянная гармоника»
РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 48. 43 л.	Стенограмма заседания художественного совета по обсуждению режиссерского сценария А. Ю. Хржановского «Стеклянная гармоника», кинофильма «Будильник»
РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 605. 86 л.	«Стеклянная гармоника». Заявка и литературный сценарий Г. Ф. Шпаликова. Варианты
РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 606. 150 л.	«Стеклянная гармоника». Режиссерский сценарий А. Ю. Хржановского. Варианты
РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 607. 140 л.	Дело фильма «Стеклянная гармоника» (стенограмма, заключения на сценарии, переписка)
РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 100. 40 л.	Стенограмма заседания художественного совета киностудии по обсуждению литературного сценария А. Ю. Хржановского «Я лиру посвятил народу своему» и подготовительного периода рисованного мультфильма «Только для взрослых» (режиссер Е. А. Гамбург)
РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 153. 54 л.	«В мире басен». Выпуск 1-й. Автор сценария и режиссер мультфильма А. Ю. Хржановский
РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 154. 14 л.	«В мире басен». Выпуск 2-й
РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 298. 104 л.	«Прощай, свободная стихия!» («И с вами снова я...»). Автор сценария и режиссер мультфильма А. Ю. Хржановский. Том 1

РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 299. 82 л.	«Прощай, свободная стихия!» («И с вами снова я...»). Автор сценария и режиссер мультфильма А. Ю. Хржановский. Том 2
РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 354. 142 л.	«Я к вам лечу воспоминаньем». Автор сценария и режиссер мультфильма А. Ю. Хржановский. Том 1
РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 355. 94 л.	«Я к вам лечу воспоминаньем». Автор сценария и режиссер мультфильма А. Ю. Хржановский. Том 2
РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 356. 115 л.	«Я к вам лечу воспоминаньем». Автор сценария и режиссер мультфильма А. Ю. Хржановский. Том 3
РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 357. 95 л.	«Я к вам лечу воспоминаньем». Автор сценария и режиссер мультфильма А. Ю. Хржановский. Том 4
РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 358. 27 л.	«Я к вам лечу воспоминаньем». Автор сценария и режиссер мультфильма А. Ю. Хржановский. Том 5
РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 15. Ед. хр. 128. 38 л.	«Калейдоскоп-71». Реж. А. Ю. Хржановский, М. Купрач
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 1150. 235 л.	Акты Главного управления художественной кинематографии о выпуске на экраны мультфильмов, акты об окончании производства и заключения киностудии «Союзмультфильм» по фильмам: «Белая шкурка» [и др.]
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 1883. 160 л.	Акты Главного управления художественной кинематографии о выпуске на экраны мультипликационных фильмов, акты об окончании производства и заключения киностудии «Союзмультфильм» по фильмам: «Алло я Вас слышу» [и др.]
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 2416. 19 л.	«В мире басен». Автор сценария А. Ю. Хржановский. Режиссер-постановщик А. Ю. Хржановский
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 3958. 15 л.	«Я к вам лечу воспоминаньем» («Рисунки А. С. Пушкина»). Автор сценария А. Ю. Хржановский. Режиссер-постановщик В. Янкилевский

РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 5248. 24 л.	«И с вами снова я...» («Любимое мое время», «Прощай, свободная стихия!»). Автор сценария А. Ю. Хржановский. Режиссер-постановщик А. Ю. Хржановский
РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 6239. 25 л.	«Осень». Автор сценария и режиссер-постановщик А. Ю. Хржановский. По рисункам А. С. Пушкина. Фильм третий
Ivashkin-Schnittke Archive. No. 149. 14 p.	6 Children's Pieces (for Piano)
Ivashkin-Schnittke Archive. No. 45. 59 p.	Triple
Sikorski (Boosey & Hawkes). [Ohne Signatur]. 99 S.	Alfred Schnittke. Musik zum Film «Die Abenteuer eines Zahnarztes». Partitur
Sikorski (Boosey & Hawkes). [Ohne Signatur]. 82 S.	Alfred Schnittke. Musik zum Film «Die Besatzung». Partitur
Sikorski (Boosey & Hawkes). [Ohne Signatur]. 113 S.	Alfred Schnittke. Musik zum Film «Sport, Sport, Sport». Partitur
Sikorski (Boosey & Hawkes). [Ohne Signatur]. 34 S.	Alfred Schnittke. Musik zum Zeichentrickfilm «In der Fabelwelt». Partitur
Sikorski (Boosey & Hawkes). [Ohne Signatur]. 93 S.	Alfred Schnittke. «Wie Zar Peter seinen Mohren verheiratete». Suite aus der Filmmusik. Einrichtung von Gennadi Roschdestwenski. Partitur

Приложение 1. Анимационные и мультипликационные фильмы, к которым А. Г. Шнитке создал музыку⁴⁵⁸

год ⁴⁵⁹	название	режиссер	студия
1968	Стеклянная гармоника	А. Ю. Хржановский	Союзмультфильм
1969	Балерина на корабле	Л. К. Атаманов	Союзмультфильм
1971	Шкаф («Калейдоскоп-71», вып. 2)	А. Ю. Хржановский	Союзмультфильм
1972	Бабочка	А. Ю. Хржановский	Союзмультфильм
1972	Выше голову!	Л. К. Атаманов	Союзмультфильм
1972	Про чудака-лягушонка («Веселая карусель», № 4)	В. М. Угаров	Союзмультфильм
1973	В мире басен	А. Ю. Хржановский	Союзмультфильм
1973	Равновесие страха ⁴⁶⁰	Э. В. Назаров	Союзмультфильм
1977	Я к вам лечу воспоминанием	А. Ю. Хржановский	Союзмультфильм
1980	И с вами снова я...	А. Ю. Хржановский	Союзмультфильм
1982	Осень	А. Ю. Хржановский	Союзмультфильм

⁴⁵⁸ В данном списке представлены только те картины, к которым Шнитке создал звуковое оформление. Те фильмы, в которых режиссеры по своему усмотрению использовали музыку Альфреда Гарриевича, не включены в перечень. Это же относится и к тем кинолентам Хржановского, в которых он использовал более ранние работы Шнитке с одобрения композитора. Имеется в виду цикл «Школа изящных искусств» (1987–1990): первый фильм — «Пейзаж с жемчужником», второй — «Возвращение».

⁴⁵⁹ В списке указан год завершения фильма.

⁴⁶⁰ Как указывалось во Введении, оформление к данной картине состояло из «набора электронных звуков», смонтированных режиссером. Предположительно, приведенное высказывание композитора относилось именно к данному фильму. При этом в титрах имя Шнитке не указано (возможно, он сам не захотел давать свою фамилию ввиду того, что «набор электронных звуков» не представлял самостоятельного художественного произведения).

Приложение 2. Цитаты произведений изобразительного искусства в фильме «Стеклянная гармоника»⁴⁶¹

время	кадр	автор, название и дата
00:00:19		Квентин Массейс (1465–1530). «Меняла с женой» (ок. 1510–1515)
00:00:22		Квентин Массейс. «Сборщики налогов» (1509)
00:00:22		Ян Матсис (ок.1510–1575). «У сборщика податей» (1539)

⁴⁶¹ При подготовке таблицы были частично использованы замечания, высказанные Л. Понтьери (*Pontieri. Soviet Animation and the Thaw of the 1960's*. P. 147–167).

00:00:24		<p>Джон Хартфилд (1891–1968). «Хьялмар или растущий дефицит» (1934)</p>
00:00:30		<p>Рене Магритт (1898–1967). «Человек в котелке» (1964)</p>
00:01:18		<p>Питер Брейгель Старший (1525–1569). «Вавилонская башня» (1563)</p>
00:05:15		<p>Пинтуриккьо (1454–1513). «Портрет мальчика» (ок. 1500)</p>

00:09:03		Иероним Босх (ок. 1450–1516). «Страшный суд» (1504)
00:09:21		Франсиско Гойя (1746–1828). «Ты, которому не вмоготу» (Серия «Капричос», 1799)
00:09:33		Приемы изображения напоминают анимационные фильмы Яны Леницы (1928–2001) ⁴⁶²

⁴⁶² Pontieri. Soviet Animation and the Thaw of the 1960's. P. 164–165.

00:09:49		Персонажи в духе И. Босха ⁴⁶³
00:11:00		Питер Брейгель Старший. «Страна лютяев» (1567)
00:12:43		Франческо Пармиджанино (1503–1540). Мадонна с длин- ной шеей (ок. 1535)

⁴⁶³ Ibid. P. 150.

00:13:03		Джузеппе Арчимбольдо (1526–1593). «Садовник» (1590)
00:13:06		Альбрехт Дюрер (1471–1528). «Портрет Бернхарда фон Ризена» (1521)
00:13:51		Петрус Кристус (1410/1420–1475/1476). «Портрет девушки» (1465/1470)
00:14:48		Марко Дзоппо (1433–1478). «Мадонна» (ок. 1465)

00:14:53		Сандро Боттичелли (ок. 1445–1510). «Портрет Джулиано Медичи» (ок. 1478)
00:15:27		Сандро Боттичелли. «Весна» (ок. 1480)
00:15:50		Манера рисования фигур в духе картин М. З. Шагала (1887–1985) ⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ Ibid. P. 160, 162.

00:16:24		<p>Переклички с картинами Ф. Гойи⁴⁶⁵</p>
00:16:43		<p>Предположительно, материалы взяты из картин «Голод» и «У Бабьего Яра» из цикла «Это не должно повториться!» (1958– 1959) Б. И. Пророкова (1911– 1972)⁴⁶⁶</p>
00:16:44		

⁴⁶⁵ Ibid. P. 150.

⁴⁶⁶ Пророков Б. И. Война войне! Рисунки Б. Пророкова. М., 1960. 25 с.

00:16:46		Сандро Боттичелли. «Поклонение волхвов» (ок. 1475)
00:16:50		Пьеро делла Франческа (ок. 1412–1492). «Прибытие царицы Савской к царю Соломону» (1452/1466)
00:17:03		Якопо Понтормо (1494–1557). «Снятие с креста» (1528)
00:18:39		Джованни Беллини (1434/1439–1516). «Мадонна с Младенцем и святыи Екатерина и Мария Магдалина» (ок. 1490)

00:18:39		<p>Эль Греко (1541–1614). «Кающаяся Мария Магдалина» (ок.1576/1577)</p>
00:18:43		<p>Бернарт Орлей (ок. 1488–1541). «Портрет Карла V Габсбурга» (ок. 1515/1516)</p>
00:18:44		<p>Антонио дель Поллайоло (ок. 1432–1498). «Портрет молодой женщины» (1465)</p>
00:18:46		<p>Аньоло Бронзино (1503–1572). «Фреска капеллы Элеоноры Толедской в Палаццо Веккио» (1540/1545)</p>

Приложение 3. Сочинения Шнитке с использованием монограммы ВАСН⁴⁶⁷

год создания	название
1963	Соната № 1 для скрипки и фортепиано
1968	«Вступление» и др. пьесы к к/ф «Стеклянная гармоника»
1968	Соната № 2 для скрипки и фортепиано «Quasi una sonata»
1970–1971	«Конец II действия» и др. пьесы к к/ф «Чайка» Ю. Ю. Карасика
1973–1974	«Размышление», «Лес» и др. пьесы к к/ф «Евгений Онегин» Ю. Кротенко
1975	Прелюдия памяти Д. Д. Шостаковича для двух скрипок (или одной скрипки и магнитофонной ленты)
1975	Реквием из музыки к драме Ф. Шиллера «Дон Карлос» для солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля
1972–1976	Квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано
ок. 1974–1977	«Воля» к трилогии фильмов по рисункам А. С. Пушкина
1976–1977	Concerto grosso № 1
1977	«Поцелуй» к трилогии по рисункам Пушкина
1977–1978	«In memoriam» (оркестровая версия Фортепианного квинтета)
1978	Соната № 1 для виолончели и фортепиано
1979	Концерт для фортепиано и струнного оркестра
1979	Симфония № 2 «St. Florian»
1980	Две маленькие пьесы для органа
1980	Три мадригала для сопрано, скрипки, альты, контрабаса, вибратона, клавесина
1976–1981	Симфония № 3

⁴⁶⁷ Таблица составлена на основе результатов исследования автора настоящей диссертации, научных трудов, указанных в сн. 142 (см. раздел 2.3), а также сведений, приведенных в работах Д. Тибы, А. Ф. Мирошкиной, Г. В. Ковалевского и Е. Н. Ханнановой (*Тиба*. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. 2003. С. 133–136; *Тиба*. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. 2004. С. 100–102; *Мирошкина*. Киномузыка Альфреда Шнитке. 2016. С. 139; *Мирошкина*. Киномузыка Альфреда Шнитке. 2020. С. 140; *Ковалевский*. Фаустовский миф в творчестве Альфреда Шнитке. С. 32–33, 43, 52 и т. д.; *Ханнанова Е. Н.* Опера Альфреда Шнитке «Джезуальдо»: лабиринты смыслов: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. С. 42, 60, 80).

1982	«Lebenslauf» для четырех метрономов, трех исполнителей на ударных инструментах и фортепиано
1983	Кантата «Seid nüchtern und wachet...» («История доктора Иоганна Фауста»)
1985	Балет «Эскизы» (в соавторстве с Г. Н. Рождественским, С. А. Губайдулиной, Э. В. Денисовым)
1985	Концерт для альты с оркестром
1985	Струнное трио
1985	Concerto grosso № 3
1987–1988	«Стихи покаянные» для смешанного хора без сопровождения
1988	«Наброски ко II части Фортепианного квартета Г. Малера» (Фортепианный квартет)
1988	Concerto grosso № 4 / Симфонии № 5
1988	Drei Gedichte von Victor Schnittke для голоса и фортепиано
1990	Концерт № 2 для виолончели с оркестром
1991	Concerto grosso № 5
1992	Симфония № 6
1992	Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (обработка Струнного трио)
1993	Симфония № 7
1993	«Mutter» для меццо-сопрано и фортепиано
1994	«Концерт на троих» для скрипки, альты, виолончели и камерного оркестра
1994	Опера «Джезуальдо»
1994	Опера «История доктора Иоганна Фауста»
1994	Симфония № 8
1994	Соната № 2 для виолончели и фортепиано
1994	Соната № 3 для скрипки и фортепиано

1994	«Пять фрагментов по картинам Иеронимуса Босха» для тенора и малого оркестра (часть незавершенной кантаты)
------	---

Приложение 4. Пьесы в автографе партитуры Шнитке к пушкинской трилогии (нотная библиотека Российского государственного симфонического оркестра кинематографии, № 4681)

лист	пьеса	год создания
1 л.	Кантата о саранче	1977
1 об.	Лезгинка	
2 л.	Церковный хор	
2 л.	Лиля у клавира	
2 об.	Фон	
3 л.	Дописка к «Актрисам»	
3 об.	Самодеятельное попури	
4 л.	Куплеты про Пушкина	
4 л.	Кошачий хор	
5 л.	Поцелуй	1977
5 об.	Вальсик	
6 л.	Песня	
7 л. – 8 л.	Мадонна + вальс	1974
8 об.	Творчество	
8 об.	Расцвет	
9 л.	Лицей	1974
9 об.	Зима	
10 л.	Борис Годунов	
10 об.	Кишиневский базар	
11 л.	Рукописи	1974
11 л.	Часы ⁴⁶⁸	1974
11 л.	Поэзия	1974

⁴⁶⁸ Шнитке создал по крайней мере два разных сочинения под названием «Часы» (л. 11 л., 52 л. – 52 об.). В финальной редакции пушкинианы звучит более поздний вариант (л. 52 л. – 52 об.).

11 об. – 12 л.	Арион ⁴⁶⁹	
13 л.	Прощание с лицом	1974
13 л.	Труба	1974
13 об. – 14 л.	Воронцов	
15 л. – 15 об.	Кишинев	
16 л.	Марш ⁴⁷⁰	
16 об.	Увертюра	1974
16 об.	Речитатив	1974
17 л. – 18 об.	Мадонна	1977
19 л. – 24 об.	Фауст	1977
25 л. – 25 об.	Арион	1977
26 л.	Царское Село	
27 л.	Наталья Гончарова	1977
28 л.	Белый миг	
28 об.	И забываю мир...	
29 л. – 29 об.	Заснеженная аллея	
30 л.	Дуэль	1977
30 об.	Силы мои достигли полного развития...	
31 л.	Цель поэзии	
31 об.	Осень	
32 л.	Вольность	1977
32 об.	Навис покров угрюмой ночи...	
33 л.	Михайловское	
34 л.	Воля	
34 л.	Талисман	
34 об.	Декабристы	

⁴⁶⁹ Композитор написал две пьесы под заглавием «Арион» (л. 11 об. – 12 л., 25 л. – 25 об.). В фильмах использовалась только одна из них (л. 25 л. – 25 об.).

⁴⁷⁰ Из двух сочинений с названием «Марш» (л. 16 л., 68 л.) в окончательную версию трилогии вошло лишь одно (л. 68 л.). Кроме того, в пушкиниане звучит пьеса, обозначенная композитором как «Марш II» (л. 64 об.).

35 л.	Море	1974
35 л.	Волны (I)	1974
35 л.	Волны (II)	1974
35 об.	Вдохновение	
36 л. – 39 л.	Эпилог	
40 л.	Смерть	1982
40 л.	Пожалован в камер-юнкеры	1982
40 об.	Концовка ⁴⁷¹	
41 л. – 41 об.	Элегия	1981
41 об. – 42 л.	Мой путь уныл...	
42 л.	Письмо Н. Н. Гончаровой	
42 об.	Снова в Михайловском (Уланы переведены...)	
43 л. – 45 об.	Легко и радостно играет в сердце кровь...	1981
46 л. – 48 об., 50 л. – 50 об.	Болдино	1981
51 л.	Органчик	
51 л.	Прощание с Тригорским	
51 л.	Наигрыш	
51 об.	Галоп	
52 л. – 52 об.	Часы	1979
53 л. – 55 об.	Буря	1979
56 л. – 61 об.	Бесы	1977
62 л.	Мазурка	1979
63 л. – 63 об.	Пора, мой друг, пора...	1979
64 л.	Постлюдия	
64 об.	Марш II	
65 л.	Н. Н. Гончарова	1981

⁴⁷¹ Для трилогии Шнитке сочинил как минимум две пьесы под заглавием «Концовка» (л. 40 об., 68 об.), но в окончательной редакции была использована только одна из них (л. 68 об.).

66 л.	Пожарище	
66 л.	Колокол	
66 об.	Камер-юнкер	
67 л.	Балалайка	1974
67 об.	Барышня-виолончель	
68 л.	Марш	1982
68 л.	Сигналы	1982
68 об.	Концовка	

Приложение 5. Хронометраж и порядок музыкальных номеров в трилогии**«Я к вам лечу воспоминаньем...»**

время	пьеса
00:00:21	Арион
00:01:45	Вдохновение
00:02:26	Царское Село
00:03:02	Осень
00:03:31	Навис покров угрюмой ночи...
00:03:49	Самодеятельное попури
00:04:07	Вальсик
00:04:49	Цель поэзии
00:05:12	Царское Село
00:07:01	Фауст
00:07:17	Поцелуй
00:07:43	Дописка к «Актрисам»
00:08:12	Вольность
00:09:40	Кишиневский базар
00:10:00	Церковный хор
00:10:30	Лезгинка
00:11:28	Цель поэзии
00:13:04	Море
00:14:15	Прощание с лицом
00:15:36	Кантата о саранче
00:16:29	Михайловское
00:19:23	Силы мои достигли полного развития...
00:20:31	Речитатив
00:22:29	Марш II
00:23:24	Михайловское

00:24:12	Арион
00:26:44	Борис Годунов
00:27:20	Вдохновение
00:27:58	Воля

«И с вами снова я...»

время	пьеса
00:00:32	Пейзаж II
00:05:51	Фауст
00:09:19	Дописка к «Актрисам»
00:09:45	Лиля у клавира
00:10:10	Кошачий хор
00:12:43	Дописка к «Актрисам»
00:13:48	Михайловское
00:14:49	Фауст
00:14:59	Пейзаж II
00:16:09	Церковный хор
00:16:45	Прощание с Тригорским
00:17:23	Прощание с Тригорским (II)
00:17:46	Марш II
00:19:01	Речитатив
00:19:40	Воспоминания
00:20:12	Речитатив
00:22:15	Мазурка
00:23:44	Мазурка
00:24:39	Мазурка
00:25:21	Галоп
00:26:30	Галоп II

«Осень»

время	пьеса
00:00:03	Элегия
00:00:48	Легко и радостно играет в сердце кровь...
00:01:47	Н. Н. Гончарова
00:02:31	Мадонна + вальс
00:02:57	Пожарище
00:03:49	Песня
00:04:18	Бесы
00:06:55	Мой путь уныл...
00:07:55	Болдино
00:13:51	Марш
00:13:57	переработанная цитата романса М. И. Глинки «Не искушай меня без нужды»
00:14:57	Марш
00:15:07	Галоп II
00:16:14	Пожалован в камер-юнкеры
00:16:27	Мазурка
00:16:35	Часы
00:18:57	Прощание с Тригорским
00:19:57	Снова в Михайловском (Уланы переведены...)
00:22:27	Пора, мой друг, пора...
00:23:25	Арион
00:24:49	Сигналы
00:25:46	Марш
00:27:41	Воля
00:28:36	Как за церковью, за немецкою...
00:29:46	Волны (II)

00:30:12	Буря
00:33:26	Не видала ль, девица, коня моего...
00:34:42	Смерть
00:36:22	Лес (пьеса к к/ф «Евгений Онегин»)
00:38:32	Концовка