

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)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2025

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова».

Научный руководитель: **Шабалина Татьяна Васильевна** — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории зарубежной музыки и кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»

Официальные оппоненты: **Шак Татьяна Федоровна** — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории музыки Автономной некоммерческой организации высшего образования «Институт современного искусства»

Мирошкина Альфия Фаритовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Оренбургский государственный институт искусств имени Л. и М. Ростроповичей»

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»

Защита состоится «22» сентября 2025 года в 15.15 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 23.2.020.01 при ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова» по адресу: 190068, г. Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2. лит. А, ауд. 537.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и на сайте: <https://www.conservatory.ru/science/tses/obyavlenie-o-predstavlenii-dissertacii-khanya-megumi-muzyka-g-shnitke-v-animacionnom>

Автореферат разослан «_____» _____ 2025 г.

Ученый секретарь Совета по защите диссертаций
на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук
23.2.020.01 при Санкт-Петербургской
государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова,
кандидат искусствоведения



Редькова Евгения Сергеевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы диссертации. Музыка к анимационному кино является существенной и наименее исследованной частью творчества Альфреда Гарриевича Шнитке (1934–1998). Необходимость всестороннего изучения этой сферы его художественного наследия обусловлена актуальностью обращения к данной теме.

С 1960-х до середины 1980-х годов, в период наиболее интенсивного творчества в академических жанрах, композитор создал музыку более чем для шестидесяти фильмов. Шнитке относился к работе в этой области с высокой степенью отдачи и рассматривал ее не менее значимой, чем другие сферы своей деятельности. Показательно, что он сотрудничал со многими выдающимися режиссерами, такими как М. И. Ромм, Э. Г. Климов, А. С. Смирнов, Л. Е. Шепитько, А. Н. Митта, М. А. Швейцер и А. Ю. Хржановский, написав музыку для художественных, документальных, телевизионных и анимационных фильмов. 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. 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 идеями. Показательно, что его симфонические, камерные и вокальные произведения нередко рождались из сочинений для кинолент.

Характерно, что Шнитке не раз говорил о работе над музыкой для кинофильмов с точки зрения полистилистики. В данной сфере он 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 важнейшей основой для его полистилистики, которая предполагает смешение и сочетание разнообразных музыкальных стилей в одном сочинении. Работа в кино давала Шнитке возможность экспериментировать, искать новые средства выражения, и найденное в киномузыке воплощалось затем в его симфонических, камерных и вокальных произведениях.

Особое значение в этом контексте имеет музыка Шнитке к анимационным картинам, прежде всего, к фильмам Андрея Юрьевича Хржановского (род. 1939). Именно в данной области сложились основные принципы полистилистики в творчестве композитора и, параллельно с другими жанрами, происходило их дальнейшее совершенствование. Кроме того, здесь развивались средства музыкальной драматургии, игравшие значительную роль и в его академических произведениях. Несмотря на признание самим Шнитке важности данной сферы в эволюции своих

композиторских приемов и сотрудничества с Хржановским, эта область остается до сих пор одной из наименее изученных в его творчестве.

Степень разработанности темы диссертации. Киномузыке Шнитке уделялось внимание практически во всех монографиях о его жизни и деятельности, включая работы В. Н. Холоповой, Е. И. Чигаревой, А. И. Демченко, А. В. Ивашкина, П. Дж. Шмельца, И. Медич и Г. Диксона. 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 «О киномузыке Шнитке. Художественные фильмы» (2015) основана на материалах о создании кинокартин (хранящихся в Госфильмофонде), анализе музыки Шнитке к лентам 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 Шнитке. В книге рассматриваются история работы Шнитке с указанными режиссерами и значение использованных им композиционных средств в сюжетах картин, но без детального музыкального анализа. Мирошкина в своей книге «Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования» (2020), основанной на кандидатской диссертации, дает более подробный анализ партитур Шнитке к художественным фильмам режиссеров И. В. Таланкина, Э. Г. Климова, Ю. Ю. Карасика, А. С. Михалкова-Кончаловского. Исследовательница указывает, что Шнитке использовал лейтмотивную систему письма 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. Шак «Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино» (2022), основанная на ее докторской диссертации. Автор рассматривает звуковое оформление фильмов, созданное разными композиторами, в том числе и Шнитке, причем анализирует «медиатекст» 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, — художественная картина Митты и телевизионные ленты Швейцера, к которым Шнитке создал музыку. В статье «О некоторых принципах структурирования музыкального тематизма в музыке кино» (2016), написанной в соавторстве с О. В. Масич, Шак исследует систему автоцитат определенных тем Шнитке и их интонационную трансформацию в разных произведениях, включая киномузыку. Наряду с академическими композициями, рассматривается музыка Шнитке к художественным фильмам Климова, Шепитько и Митты, а также сочинения к анимационным лентам «Стеклянная гармоника» и «Бабочка» Хржановского.

Эти исследования выявили методы композиции Шнитке и стиливые 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.

Из всех анимационных кинолент, музыку к которым писал Шнитке, наибольшее внимание в исследованиях было уделено «Стеклянной гармонике» Хржановского. В вышеупомянутых монографиях Богдановой и Мирошкиной указывалось, что написание музыки к этому фильму стало существенной вехой в развитии композиторского стиля Шнитке. Хотя в монографии Мирошкиной музыка к другим работам Хржановского упоминалась, тем не менее ее особенностям не уделялось большого внимания. То же можно сказать о монографиях Холоповой и Диксона. В работе 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 содержится. Вышли также специальные статьи о его музыке к фильмам Хржановского, хотя недостаток анализа в них и преимущественное внимание к «Стеклянной гармонике» сильно ощущаются.

Недавно опубликованные статьи Е. М. Шабшаевич «Лейтмотивная система в анимации: метод Шнитке» (2019) и «Драматургия музыкального ряда “Пушкинианы” А. Хржановского — А. Шнитке» (2021), посвященные сочинениям к трилогии фильмов по мотивам рисунков А. С. Пушкина, 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 киноведения. Тем не менее, сочинения Шнитке и его вклад в создание указанных фильмов не изучались в этих работах подробно.

Кроме того, в научной литературе недостаточно рассмотрены полистилистические приемы композитора в данной области 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**:

- 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»);
- 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 им. А. Г. Шнитке;
- фрагменты автографа партитуры композитора для трилогии по Пушкину, выставленные на продажу в антикварном магазине в США (на фотографиях, представленных на сайте продавца, можно рассмотреть весь нотный текст детально).

2. Кинематографические материалы:

- видеозаписи анимационных фильмов Хржановского с музыкой Шнитке;

- 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 изданиях;

- опубликованные беседы Шнитке с современниками;

- 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. Виролайнен 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 прошлого.

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.

Соответствие диссертации паспорту специальности 5.10.3. Диссертация соответствует следующим направлениям, указанным в паспорте специальности 5.10.3. — Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение): п. 16 — История музыки, п. 19 — Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений, п. 20 — История и теория музыкальных жанров, музыкального языка и п. 26 — Музыкальное источниковедение. Музыкальная текстология.

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 им. 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 им. 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 (см. Список работ, опубликованных автором по теме диссертации).

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключение, 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.

Приложение 1 — список анимационных фильмов, к которым Шнитке создал музыку; **Приложение 2** — перечень цитат произведений изобразительного искусства в фильме «Стеклянная гармоника»; **Приложение 3** — список сочинений Шнитке с использованием монограммы ВАСН; **Приложение 4** — перечень пьес в автографе партитуры к трилогии по рисункам Пушкина (нотная библиотека Российского государственного симфонического оркестра кинематографии, № 4681); **Приложение 5** — хронометраж и порядок музыкальных номеров в пушкинской трилогии.

Объем основного текста диссертации составляет 321 страницу, с Приложениями — 342 страницы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы диссертации и рассматривается степень ее научной разработанности. Формулируются объект, предмет, цель и задачи исследования, описываются материалы, методология и методы, использованные в работе. Раскрывается научная новизна диссертации, ее теоретическая и практическая значимость, а также приводятся положения, выносимые на защиту. Представляются степень достоверности, апробация результатов исследования и структура работы.

Глава 1. «Музыка А. Г. Шнитке в анимационном кино: принципы диалогичности» посвящена анализу ключевых художественных принципов и методов, использованных композитором при создании музыки для анимационных фильмов. В центре внимания находятся его приемы цитирования и имитации стиля сочинений других авторов, а также особенности драматургических решений.

В разделе 1.1. «Система диалога с эпохами и стилями прошлого в музыке Шнитке к анимационному кино» подробно рассматривается обращение композитора к сочинениям и стилистическим приемам других авторов, что привело к становлению полистилистики в его творчестве и в

дальнейшем явилось основой многих произведений академических жанров. 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 труды А. В. Денисова, М. С. Высоцкой и К. Е. Яськова предложена соответствующая терминология. Данная классификация представлена на двух уровнях: *цитирование* и *имитация стиля*.

На уровне цитирования выявлено три вида цитаты в сочинениях Шнитке: точная, переработанная и виртуальная. *Точная цитата* подразумевает буквальное воспроизведение исходного материала без какого-либо его изменения. *Переработанная цитата* означает, что музыкальный источник модифицируется в параметрах метрики, 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 текстами. Особым видом цитирования является *виртуальное*, в котором цитату трудно идентифицировать на слух, поскольку материал дается неявно или смешивается с другими фрагментами.

Следующий и более сложный уровень работы автора с первоисточниками обозначен как имитация стиля. Он включает в себя такие композиционные средства, как квазицитата и стилизация. *Квазицитата* сформулирована как вставка в сочинение контрастного фрагмента, имитирующего индивидуальный композиторский стиль или стиль определенной эпохи. *Стилизация* — явление более широкого порядка, чем квазицитата. Под ней понимается целое произведение или его крупный раздел, созданные с использованием стилевой системы другого автора либо эпохи.

Систематизированное изучение примеров цитирования и имитации стиля в музыке Шнитке для анимационного кино выявило ключевые творческие принципы композитора. Как и в своих камерных, симфонических и вокальных произведениях, он активно обращался к наследию предшественников, творчески переосмысливая их достижения. 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.

При этом центральное место в таком сплаве влияний и стилизаций занимало творчество Иоганна Себастьяна Баха. Обращение к немецкому мастеру как к «далекому, недостижимому идеалу» (по словам Шнитке) проходило сквозной темой через многие произведения композитора и, в частности, сочинения к анимационным картинам.

Раздел 1.2. «Кинематографическая и музыкальная драматургия: взаимосвязь и взаимовлияния» посвящен исследованию того, как музыка Шнитке обогащала и развивала драматургическую основу фильмов Хржановского. Особое внимание уделено тесному взаимодействию композиторских и режиссерских концепций. В частности, в кинолентах «Стеклянная гармоника», «В мире басен» и трилогии по рисункам Пушкина звуковое оформление, созданное Шнитке, не только подчеркивало ключевые аспекты их содержания, но и вносило дополнительные смысловые пласты в драматургическую основу фильмов.

Взаимодействуя с режиссерской концепцией, Шнитке активно использовал полистилистические средства, включая приемы цитирования и имитации стиля предшественников, рассмотренные в предыдущем разделе. Композитор тщательно отбирал музыкальные первоисточники и разрабатывал формы их применения таким образом, чтобы они максимально способствовали раскрытию драматургии фильмов. В отдельных картинах идеи использования тех или иных произведений исходили от режиссера, но нередко они являлись находками самого Шнитке. Эти художественные эксперименты стали важной вехой в эволюции драматургических методов композитора, которые впоследствии играли значительную роль не только в его киномузыке, но и в произведениях для театра, а также в вокальных, симфонических и камерных сочинениях.

В дальнейшем отдельные главы диссертации посвящены подробному анализу пяти из семи фильмов Хржановского, к которым Шнитке создал музыку: «Стеклянная гармоника», «В мире басен», «Я к вам лечу воспоминаньем», «И с вами снова я...» и «Осень». Поскольку три последние картины составляют единую трилогию, их рассмотрение осуществляется в одной, завершающей главе работы. Еще две киноленты Хржановского, над которыми работал Шнитке — «Шкаф» (1971) и «Бабочка» (1971–1972), — также анализируются в контексте различных проблем, поставленных в диссертации и раскрываемых в разных ее главах.

Глава 2. «“Стеклянная гармоника” (1966–1968) как ключевое произведение в становлении полистилистики в творчестве Шнитке» посвящена анализу музыки к данному фильму, продолжительность которого составляет около 20 минут. Основное внимание в главе уделено значению этого произведения для творческого пути композитора, особенно в контексте формирования полистилистики. Хотя музыка к фильму уже исследовалась в ряде работ других музыковедов, впервые проводится анализ автографа партитуры, что позволяет 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.)¹.

В разделе 2.1. «Режиссерский замысел Хржановского и история создания фильма» рассматриваются обстоятельства данного этапа сотрудничества композитора и режиссера, а также кинематографическая концепция. Сценарий был создан Хржановским вместе с Г. Ф. Шпаликовым и задуман как «притча о пошлости и подлости нашей жизни», противостоять которой способно «творческое, духовное начало», воплощенное в музыке. Концептуальной и визуальной основой фильма стала идея режиссера о включении в экранизацию более 30 живописных цитат².

В разделе 2.2. «Полистилистическая концепция Шнитке» внимание уделено влиянию режиссерских идей на становление полистилистики в творчестве композитора. По словам Шнитке, работа над этим произведением стала для него «средством найти выход из <...> кризисной ситуации», в которой он к тому времени находился, а решение заключалось «в сопоставлении элементов разного стиля»³, что отражено в зрительном ряде фильма.

В звуковом оформлении для данной картины Шнитке применил полистилистический метод, создав музыку на основе контрастного сопоставления двух стиливых сфер. Первая из них, символизирующая «творческое, духовное начало», представлена музыкой, которую композитор определял «стилизованной как бы под Баха». Второй пласт, олицетворяющий зло и абсурдность современной реальности, выражен «хаотической» звуковой текстурой, насыщенной электронными эффектами, резкой диссонантностью, коллажной фактурой и пульсацией ударных инструментов. Подобное столкновение двух полюсов — и музыкальных, и смысловых, — стало существенной особенностью полистилистики Шнитке тех лет.

В разделе 2.3. «Использование монограммы ВАСН» освещается роль этого мотива в кинокартине. Монограмма ВАСН занимает особое место не только в творчестве Шнитке, но и в истории музыки в целом. Помимо того, что данная фигура была применена И. С. Бахом в теме заключительной фуги из «Искусства фуги» BWV 1080.2/19, впоследствии мотив использовался более чем в 400 произведениях композиторов разных эпох и стран. В XX веке интерес к баховскому мотиву значительно возрос, что подтверждают

¹ Автограф партитуры композитора к данному произведению и копии-списки отдельных фрагментов хранятся в нотной библиотеке Российского государственного симфонического оркестра кинематографии под № 2675.

² В Приложении 2 приведен 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.

³ Цит. по: *Нейман М. Ф.* История одного интервью // Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / [авт.-сост. А. Ю. Хржановский]. М., 2014. С. 372.

сочинения таких мастеров, как М. Регер, А. Шёнберг, А. Веберн, Х. Эйслер, П. Дессау, П. Булез, Б. А. Циммерман, К. Пендерецкий, А. А. Пярт и многие другие.

При этом одним из композиторов XX века, кто обращался к монограмме ВАСН наиболее последовательно и на протяжении всего творческого пути, был Шнитке. В данном контексте особенно значительно ее применение в фильме «Стеклянная гармоника». Эта фигура, традиционно ассоциируемая с образами креста, жертвенности и страдания, в рассматриваемом произведении приобрела новое значение как символ духовного очищения и спасения людей. Более того, если Бах трактовал мотив в «Искусстве фуги» в полифоническом ключе и традиция его полифонического использования закрепилась в последующие века, то Шнитке избрал иной путь. В «Стеклянной гармонике» монограмма представлена с гармонизацией.

В картине тема, начинающаяся с мотива ВАСН, многократно повторяется, воплощая звуки волшебного музыкального инструмента, которые вдохновляют людей на возвышенные мысли и добрые поступки. Шнитке развил данную тему через стилизацию в духе сочинений мастеров барокко, используя секвенции и гармонические последовательности, соответствующие музыкальному языку той эпохи, а также мелодические, фактурные и ритмические обороты, характерные для жанров сарабанды и менуэта.

В разделе 2.4. «Применение современных композиторских средств» рассматриваются приемы, использованные Шнитке в этом фильме и резко контрастирующие с барочной стилизацией. Для воплощения силы «Желтого дьявола» и создания диссонансно-хаотической звуковой ткани применяются электронные эффекты, хроматически «извивающиеся» линии духовых инструментов, диссонирующие «восклипания» медных, кластерные аккорды струнных и фортепиано, коллажная фактура, звучащая в средней части фильма, где жители города, ослепленные жадностью к деньгам и превратившиеся в уродливые существа, управляются «дьяволом» и устремляются к его статуе с монетой. Звуковая структура данной сцены основана на сочетании пульсации ударных инструментов с быстро движущимися хроматическими фразами духовых. Показано, что материалы из этого эпизода Шнитке включил в Серенаду для скрипки, кларнета, контрабаса, фортепиано и ударных (1968). Параллели между академической и кинематографической музыкальными областями подчеркивают значимость работы над данным фильмом как важного этапа в развитии художественного языка композитора.

Завершающий главу **раздел 2.5. «Значение монограммы ВАСН в эволюции творчества Шнитке»** посвящен рассмотрению роли этого мотива в его дальнейших произведениях. Представлен наиболее полный перечень сочинений (больше 30 опусов), где композитор применил данную монограмму. Использование мотива ВАСН с начала 1960-х годов и

практически до конца творческой деятельности Шнитке охватывает широкий спектр жанров, включая камерную, симфоническую, вокальную музыку, а также произведения для кинематографии.

Трактовка монограммы ВАСН в «Стеклянной гармонике» нашла свое отражение затем в Сонате № 2 для скрипки и фортепиано «Quasi una sonata» (1968) и Concerto grosso № 1 (1976–1977). Использование данного мотива как символа духовного очищения и катарсиса получило дальнейшее развитие в произведениях композитора 1970–1980-х годов, таких как Симфония № 3 и музыка к трилогии по рисункам Пушкина.

Первая совместная работа с Хржановским имела для Шнитке большое значение не только в становлении полистилистики, но и в раскрытии многозначности монограммы ВАСН, а также в совершенствовании стилизации в духе музыки Баха и его эпохи. Все это являлось для Шнитке не только обращением к наследию прошлого, но и способом воплощения «вечных» идей, актуальных для современности и уходящих в будущее.

В Главе 3. «“В мире басен” (1972–1973): развитие приемов полистилистики, их связь с концепцией и драматургией фильма» впервые проводится детальный анализ музыки Шнитке к этой картине⁴. Хржановский вспоминал, что в данном произведении авторы «решили продолжить найденные <...> в “Стеклянной гармонике” принципы коллажа и полистилистики»⁵. Фильм, несмотря на небольшую продолжительность (около 10 минут), демонстрирует более сложное и развитое проявление полистилистики по сравнению с первой совместной работой композитора и режиссера, как в музыкальном, так и в кинематографическом аспектах.

В разделе 3.1. «Графическая партитура режиссера и изобразительный ряд фильма» рассматриваются история создания киноленты и художественная концепция Хржановского. В ходе этой работы режиссер подготовил для композитора «графическую партитуру». Данный материал, указывающий характеристики эпизодов и персонажей через изображения, стал для Шнитке существенным подспорьем в сочинении.

Сценарий кинокартины был создан Хржановским на основе трех басен И. А. Крылова: «Любопытный», «Осел и соловей», «Кукушка и петух». Они не просто по очереди представляются, но скорее свободно перекладываются и в смысловом контексте связываются друг с другом. Структура фильма (в обрамлении — первая и вторая половины басни «Любопытный», между ними — две другие экранизации) определила своеобразие композиции картины в целом.

⁴ В анализе используются автограф партитуры Шнитке к указанному фильму, хранящийся в нотной библиотеке Российского государственного симфонического оркестра кинематографии под № 4345, и фотокопия этой рукописи, которая находится в издательстве «Sikorski» в Германии.

⁵ Хржановский А. Ю. Он прилетал лишь однажды // Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / [авт.-сост. А. Ю. Хржановский]. М., 2014. С. 360.

В визуальном содержании фильма каждая басня имеет собственный изобразительный стиль. В эпизоде «Любопытный» показаны фрагменты из картины Г. Г. Чернецова «Парад на Марсовом поле». В завершении нескольких сцен появляется этюд к этому произведению — групповой портрет А. С. Пушкина, И. А. Крылова, В. А. Жуковского и Н. И. Гнедича. В басне «Осел и соловей» во время пения соловья на экране демонстрируются рисунки Пушкина. Кроме того, в отдельных сценах художники-аниматоры создали оригинальную графику: в эпизоде «Любопытный» изображены посетитель музея и разные экспонаты в темноте; в сцене «Кукушка и петух» рисунки каждого фрагмента представлены в одном основном цвете (красный, зеленый и т. д.; выполнены под влиянием полотен Ф. Гойи). Визуальная палитра во многом определила подход Шнитке к созданию звукового наполнения картины.

В разделе 3.2. «Особенности музыки к фильму “В мире басен”: противостояние стилей и эпох» представлен детальный анализ звукового оформления. Подобно тому, как режиссер создал разнообразный в стилевом отношении изобразительный ряд, композитор сочинил музыку в разных контрастных стилях.

Сцена «Любопытный», как при первом, так и при втором ее показе, начинается с эпизода в музее, где звучит музыка с использованием современных композиторских приемов: элементов серийной техники, алеаторики и коллажа. Для сцены, когда на экране появляются кони и толпы людей с картины Чернецова, Шнитке создал пьесу, применив формулы, характерные для вальса пушкинской эпохи (метр, ритм, регистр, мелодические обороты и фактуру аккомпанемента). Использовал также переработанные цитаты из Вальса-фантазии М. И. Глинки и Вальса e-moll А. С. Грибоедова. При этом в каждом случае их введение оправдано смыслом происходящего на экране. Показано, что в композиции картины ключевую роль играет групповой портрет четырех писателей работы Чернецова. Музыка пушкинской эпохи, использованная Шнитке в этих эпизодах, органично сочетается с визуальным рядом.

К миру высокого творчества и духовного начала относится также образ соловья в сцене «Осел и соловей» с показом рисунков Пушкина с их графикой, «красивейшей, благородной в своей простоте и отточенности». Выявлено, что музыка соловья создана в стиле западноевропейского барокко и классицизма. Шнитке использовал переработанную цитату из оперы «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка (балетная вставка в редакции 1774 года) и квазичитату в духе музыки И. С. Баха (последняя построена на типичных мелодико-ритмических фигурах, гармонической последовательности, оstinатном басу, секвенции и изменении ее третьего звена, пикардийской терции в заключительном аккорде).

По словам композитора, в эти годы в своих сочинениях он нередко сопоставлял разные стили «в шокирующем контрасте». И в фильме «В мире басен» этот шокирующий контраст выразился в воплощении

противоположной сферы совершенно иными средствами. Так, для музыкальной характеристики персонажей вроде кукушки, петуха, осла, посетителя музея, обывателя, читающего газету, и того мира, который противостоит групповому портрету писателей, Шнитке использовал сатирические эффекты, цитату из полонеза М. К. Огинского в пародийном ключе, вторжение различных и даже противоположных жанров друг в друга. Для басни «Кукушка и петух» композитор написал музыку, которую режиссер назвал «оперой-буффа»: использование монотонного повторения малой терции в теме кукушки (тенор), мелодические скачки на широкие диссонирующие интервалы, изображающие фальшивое пение в партии петуха (баритон), цитата Огинского как «ссылка на штамп, на что-то расхожее» создают яркий образ такой буффонады.

В предшествующей басне («Любопытный») композитор использовал прием включения одного жанра в другой. В звучание вальса Шнитке вплетаются вокальные партии, изображающие язвительный смех. Как бы издали слышны сплетни светской знати, которые немало способствовали травле поэта, приведшей его к трагическому концу (одной из главных фигур в фильме являлся Пушкин). В вальс внезапно включаются ритм и интонации марша: 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 большим составом оркестра, постепенно заглушает вальс. На экране в этот момент появляется вереница коней, изображенных в характерном ракурсе: крупы, хвосты, сёдла, спины всадников. Всё вместе создает довольно гротесковый и воинственный образ. Но в эпилоге марш играет лишь скрипка пиццикато. С появлением группового портрета писателей и соловьиного пения итог фильма выражает идею способности искусства оказываться выше многих обстоятельств реальной жизни, включая обывательскую косность, грубость тупой подавляющей силы.

Таким образом, звуковая структура фильма основана на столкновении многих стилей — барокко и классицизма, музыки пушкинской эпохи, современных композиторских находок, алеаторики, коллажа, пародийно-сатирических приемов. Наряду с Сонатой № 2 для скрипки и фортепиано и Симфонией № 1, данная киномузыка рельефно представляет искания полистилистического периода творчества Шнитке.

Что касается смыслового аспекта, в фильме раскрывается тема напряженных взаимоотношений творческой личности и обывательского окружения, руководителей, чиновников, часто не имевших ни должного образования, ни понимания произведений искусства. Хотя широко принята трактовка фильма как противостояние Пушкина и его среды, смысл, заложенный в произведении, 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) миру обывателей, недругов поэта и невежд. Полистилистика в данном случае как нельзя лучше подошла для воплощения этой идеи. В целом единство изобразительного ряда и музыки создало очень смелую и резкую сатиру на ситуацию, в которой находилась творческая интеллигенция того периода с ее противостоянием цензуре, решениям худсоветов и прочим запретам.

Глава 4. «Трилогия по рисункам А. С. Пушкина (1974–1982): диалог с прошлым как принцип драматургии» посвящена исследованию последнего этапа творческого сотрудничества Хржановского и Шнитке.

В разделе 4.1. «История создания» рассматривается процесс работы над этим произведением, начавшийся в 1974 году и продолжавшийся девять лет. Изначально проект задумывался как один фильм, однако впоследствии превратился в масштабную трилогию, включающую картины «Я к вам лечу воспоминаньем» (1977), «И с вами снова я...» (1980) и «Осень» (1982), общей продолжительностью около 100 минут.

Как и в случае с созданием фильмов «Стеклянная гармоника» и «В мире басен», при работе над трилогией авторы столкнулись с серьезными цензурными ограничениями. Как показало изучение протоколов заседаний сценарно-редакционной коллегии, основные претензии цензоров касались темы «поэт и власть», а 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.

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

В подразделе 4.2.1. «Особенности музыки к трилогии как кульминация художественного диалога с прошлым» 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, — И. С. Бах, В. А. Моцарт, Ф. Шопен, И. Брамс, В. П. Титов, Д. С. Бортнянский, М. И. Глинка, М. П. Мусоргский, Д. Д. Шостаковичи другие мастера. Он использовал многие музыкальные жанры: симфонии, кантаты, оперы, вариации, марши, фантазии, мазурки, польки, вальсы, романсы, а также русские народные песни, церковные песнопения, джазовые композиции и т. д.

Подраздел 4.2.2. «Рукописные источники сочинений Шнитке к трилогии по рисункам Пушкина» содержит обзор нотных материалов, связанных с данным произведением. Основным источником для анализа служит автограф партитуры, созданный Шнитке в различные периоды с 1974

по 1982 год⁶. Кроме того, на сайте антикварного магазина в США обнаружены и изучены четыре листа рукописей композитора с музыкой к трилогии⁷. Помимо автографов Шнитке, в библиотеке ансамбля Д. В. Покровского находится копия-список пьес, созданных композитором в стиле русского фольклора⁸. Судя по найденным материалам, Шнитке написал для трилогии в общей сложности не менее 90 пьес. Из них в фильмах звучат 54 сочинения⁹.

В подразделе 4.2.3. «Кинематографическая и музыкальная драматургия трилогии» рассматривается драматургическая концепция режиссера и композитора. Данное произведение представляет собой не пересказ биографии Пушкина, а философскую интерпретацию его жизни, духовного мира и творчества. Хржановский представил деятельность и жизненный путь поэта на основе его рисунков, а также стихов, прозы, очерков, набросков, писем и дневников. Через всю трилогию проходят воспоминания о его друзьях, детстве, истории любви, высказывания о художественном вдохновении. При этом сквозной темой всех фильмов пушкинианы становится проблема непонимания личности и творчества поэта окружавшими 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 его жизни и творчества, предложенное Хржановским.

Дальнейший анализ музыки сосредоточен на средствах, лежащих в основе звукового оформления трилогии, а именно — приемах стилизации и цитирования сочинений многих предшественников из разных исторических эпох.

В подразделе 4.2.4. «Имитация стиля как средство музыкальной драматургии» рассматриваются приемы стилизации Шнитке в духе музыки И. С. Баха, И. Брамса и русских народных песен.

⁶ Этот материал хранится в нотной библиотеке Российского государственного симфонического оркестра кинематографии под № 4681. В Приложении 4 приведены пьесы в том порядке, в котором они следуют в данном источнике.

⁷ Schnittke, Alfred (1934–1998). «My Favourite Time» («Lyubimoye moye vremya»): Autograph 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).

⁸ Материал представляет собой переложение сочинений Шнитке, выполненное Покровским, но записанное неизвестным переписчиком.

⁹ Приложение 5 показывает хронометраж и порядок музыкальных номеров в трилогии.

Существенное место в музыкальной драматургии пушкинианы занимает имитация стиля сочинений 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 И. С. Баха, оно включает в себя ряд приемов, почерпнутых в творчестве немецкого мастера (характерные мелодико-ритмические обороты, имитационную фактуру, «золотую секвенцию», элементы эллипсиса, артикуляционные указания).

В пушкиниане присутствует музыкальная тема, связанная с той же идеей, что и в пьесе «Болдино», но проходящая в различных вариантах через все три фильма и названная авторами «темой творчества». Шнитке и на этот раз обратился к элементам стилизации сочинений Баха. Характерной чертой практически всех разновидностей темы является равномерная последовательность попарно связанных нот, выражающих цепь вздохов, с повтором последней ноты каждого звена в первой восьмой следующего. Этот мелодический оборот часто применялся Бахом в нисходящем движении для передачи траурных, печальных и скорбных аффектов. Однако показано, что Шнитке вводил подобные фигуры преимущественно в восходящем виде, воплощая состояние творческого вдохновения и полет фантазии поэта. Таким образом, мотивы и приемы письма, заимствованные у немецкого мастера, композитор переосмысливал и использовал в сценах, связанных с художественным миром Пушкина, процессами создания им своих опусов.

Для передачи взволнованных состояний поэта, его лирических и меланхолических настроений Хржановский и Шнитке в совместных поисках пришли также к теме, которую они условно называли «брамсовской». Она основана на пунктирном ритме затактовых мотивов, вызывающем ассоциации с «Венгерскими танцами», на часто используемых интервалах терций и секст в мелодическом движении, на преобладании параллельных терций, секст и октав в фактуре, охвате широкого диапазона регистров, которые также характерны для музыкального языка И. Брамса. Показано, что в трилогии «брамсовская тема» звучит многократно, и каждый раз Шнитке варьирует ее в зависимости от содержания сцены, изменяя инструментовку (фортепиано, челеста, клавесин, струнные, флейты, кларнеты, гобои, фаготы, трубы, валторны, колокола), мотивную структуру, гармонизацию и фактуру, сохраняя при этом узнаваемый брамсовский колорит.

Квази-народные песни, созданные Шнитке, акцентируют иные аспекты трагического контекста трилогии. Помимо форм, основанных на повторе той или иной попевки, 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. 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.

Если «брамсовская тема» отражает личные муки и внутренние терзания Пушкина, то квази-народные песни, созданные Шнитке, акцентируют другие аспекты трагического содержания трилогии: размышления о судьбе декабристов, о безумии, а также горе народа по утрате великого поэта. Хотя предложение использования 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 подразделе 4.2.5. «Цитирование как средство обогащения содержания трилогии» анализируются приемы точной, переработанной и виртуальной цитат в пушкиниане. В диссертации показано, что эти средства обогащения содержания картин каждый раз используются композитором с разным смысловым наполнением.

Так, он применил точное цитирование Вальса *cis-moll* соч. 64/2 и Ноктюрна *Es-dur* соч. 9/2 Ф. Шопена в сцене финального фильма трилогии в совместной импровизации с С. Ю. Юрским. В данном случае Шнитке еще раз использовал прием включения одного жанра в другой для создания гротескового образа: он ввел перечисленные цитаты в польку, в связи с чем их смысл кардинально изменился. В своей статье 1966 года, анализируя Симфонию № 4 Д. Д. Шостаковича, Шнитке отмечал переосмысление старинных полифонических форм через введение «очень ловко “смонтированных” жанровых номеров», таких как скерцо, вальс, марш, галоп и полька. Аналогичным образом включение Вальса и Ноктюрна Шопена в звучание польки издевательски обострило их несоответствие друг другу. Это очень ярко подчеркивает смысл читаемых в данный момент стихов («Мы все учились понемногу...»; «Публика смотрит на него [поэта] как на свою собственность; по ее мнению, он рожден для ее пользы и удовольствия» и т. п.).

В этом же ключе Шнитке использовал переработанную цитату из романса «Не искушай меня без нужды» М. И. Глинки. Всеми средствами переработки (варьирование фортепианной фактуры, добавление к ней квази-балалаечного или гитарного оттенка, применение мелодических скачков, отсутствующих у Глинки, альтерированных аккордов и т. д.), включая манеру исполнения, композитор кардинально изменил смысл оригинального сочинения и привнес в него очень сильный пародийный оттенок. В этот момент звучат стихи поэта («Нет, я не льстец, когда царю...»). Визуальный прием раздвоения персонажей, введение подтекста, прямо противоположного тому, о чем говорится, выражаются в музыке цитатой, которую можно охарактеризовать как цитату-пародию. В данном случае находка Шнитке очень рельефно и неординарно воплотила идею режиссера и художника в данной сцене.

В пьесе «Борис Годунов» Шнитке создал смысловой подтекст, соответствующий содержанию цитируемого материала — музыкальных тем одноименной оперы М. П. Мусоргского, — заимствовав нисходящие

хроматические обороты скрипок из сцены после смерти Бориса, но введя их в кластерную фактуру с помощью соединения хроматических ходов в партиях разных инструментов (там-там, колокола, клавесин и струнные) на разной высоте, а также добавив мелодическое движение трубы, восходящее и нисходящее с паузами в центре. В отличие от приведенных выше примеров, в данном случае 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.

Виртуальную цитату композитор использовал в ключевой сцене финальной картины трилогии, где исполняется его собственная пьеса «Болдино», дополненная звукозаписями сочинений других мастеров. Изучение автографа партитуры «Болдино» позволило выявить, что на полях ее листов Шнитке записывал и перечеркивал одно за другим названия произведений, которые планировал цитировать (Месса h-moll, Магнификат и «Страсти по Матфею» Баха, Реквием Моцарта, «Глория» Вивальди и др.). Но в итоге он выбрал хорал из баховских «Страстей по Матфею», духовные хоровые сочинения В. П. Титова и Д. С. Бортнянского, а также древнерусское церковное песнопение неизвестного автора.

Таким образом, звуковое оформление Шнитке в пушкинской трилогии является не только его весомым вкладом в кино, но и одним из его главных достижений в поисках синтеза прошлого и настоящего. По разнообразию использованных композитором первоисточников, форм их цитирования и стилизации, а также по развитию драматургии и богатству смыслового подтекста данное произведение можно поставить в один ряд с академическими сочинениями Шнитке того же периода, такими как Симфонии № 2 и № 3, Concerti grossi № 1 и № 2, Реквием, кантата «Seid nüchtern und wachet...» («История доктора И. Фауста»), музыка к спектаклю «Ревизская сказка».

В Заключении подводятся итоги исследования, подчеркивается его научная новизна, очерчиваются перспективы дальнейшего развития темы. Дается обобщение, как в процессе сотрудничества с режиссером Шнитке формировал и развивал основы своего стиля — приемы полистилистики, включая драматургические средства и различные способы художественного диалога с прошлым — и какое значение музыка к анимационному кино имела в эволюции творчества композитора в целом.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Публикации в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования РФ

1. Ханья, М. Музыка А. Г. Шнитке для фильма А. Ю. Хржановского «В мире басен» : к проблеме полистилистики / М. Ханья. — Текст : непосредственный // Временник Зубовского института. — 2023. — № 2 (41). — С. 9–31. — ISSN 2221-8130. (1,44 п. л.).
2. 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. — ISSN 2075-4078. (1,38 п. л.).
3. 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. — ISSN 2075-4078. (1,5 п. л.).

Публикации в других изданиях

4. 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. (Нитта [Ханья], М. 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. — ISSN 0562-6579). (1,44 п. л.).
5. 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 : Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова. — 2024. — Т. 74. — С. 42–62. — ISBN 978-5-94841-678-6 (Т. 74). (1,21 п. л.).
6. 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 : Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова. — 2024. — С. 236–248. — ISBN 978-5-94841-680-9. (0,63 п. л.).