



УДК 78.085

ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ РОЛЬ ТАНГО В КИНОМУЗЫКЕ А.Г. ШНИТКЕ К ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМЕ «АГОНИЯ» Э.Г. КЛИМОВА

А.А. СУШЛЯКОВА

Новосибирская государственная консерватория имени
М.И. Глинки, 630099, г. Новосибирск, Российская Феде-
рация.

АННОТАЦИЯ. Значительную часть творческого насле-
дия А.Г. Шнитке занимает киномузыка. На протяжении
фактически всей жизни композитор работал в области
киноискусства – создавал партитуры к художественным,
телевизионным, мультипликационным, хроникальным
и документальным фильмам. Из широкого перечня ра-
бот в качестве материала для статьи была выбрана двух-
серийная историко-психологическая драма «Агония»
режиссёра Э.Г. Климова. Музыкальным лейтсимволом
художественного фильма выступил жанр танго как обо-
стрённый выразитель атмосферы эпохи исторических
и социальных катастроф. Сопоставление кинопартитуры
танго, т. е. авторской «матрицы» замысла и фонограммы,
нацеленной на показ стремительно гибнущей Российской
империи и противоречивого образа Распутина, выявляет
существенные смысловые расхождения. Инвариант
композитора – носитель трансцендентных смыслов, рас-
крывающихся при помощи семантики тембровых вари-
аций на тему танго-остinato. В интерпретации режиссёра
главным стал дискурс бездуховности и бессилия власти,
крушения человеческих судеб, в результате чего в трак-
товке фонограммы танго через обличительно-критический
подход были обнаружены негативные и мистико-роковые
свойства жанра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: киномузыка, кинодраматургия,
жанр танго, А.Г. Шнитке, фильм «Агония», Э.Г. Климов.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсут-
ствии конфликта интересов.

THE DRAMATURGICAL ROLE OF A.G. SCHNITTKE'S TANGO IN THE FILM MUSIC FOR THE HISTORICAL DRAMA «AGONY» E.G. KLIMOVA

A.A. SUSHLYAKOVA

Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk,
630099, Russian Federation

ABSTRACT. A significant part of A.G. Schnittke's cre-
ative legacy is film music. Throughout virtually his entire
life, the composer worked in the field of film art – he
created scores for feature, television, animated, chronicle
and documentary films. From a widelist of works, the two-
part historical and psychological drama «Agony» direct-
ed by E.G. Klimov was chosen for the article. The musical
leit-symbol of the feature film is the tango genre as an
acute expressor of the atmosphere of the epoch of histori-
cal and social catastrophes. A comparison of the film score
of the tango, i.e. the author's «matrix» of the idea and the
phonogram aimed at showing the rapidly perishing Rus-
sian Empire and the contradictory image of Rasputin, re-
veals significant semantic discrepancies. The composer's
invariant is a carrier of transcendental meanings, revealed
through the semantics of timbre variations on the theme
of the tango ostinato. In the director's interpretation, the
discourse of soullessness and powerlessness of power, the
collapse of human destinies became the main one, as a re-
sult of which the negative and mystical-fatal properties of
the genre were revealed in the interpretation of the tango
phonogram through a denunciatory-critical approach.

KEYWORDS: film music, film dramaturgy, tango genre,
A.G. Schnittke, film «Agony», E.G. Klimov.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the ab-
sence of conflict of interests.



Киномузыка в творческой жизни А.Г. Шнитке, по справедливому замечанию Г.В. Ковалевского, была «одним из значительных источников вдохновения» [7, с. 299], поэтому партитуры и саундтреки к фильмам – художественным (1963–1992), телевизионным (1964–1984), мультипликационным (1968–1982), хроникальным и документальным лентам (1971–1980) – составили чрезвычайно масштабный пласт в наследии композитора¹. Первым в этом списке значится метр «Вступление» И.В. Таланкина (1963), где автор «осторожен и по-хорошему незаметен в кадре» [17, с. 87], а последними – «Конец Санкт-Петербурга» В.И. Пудовкина (1927)² и «Мастер и Маргарита» (1993) Ю.В. Кары, музыка к которым стала совместным творческим проектом с сыном Андреем.

В «выступлении на авторском вечере» [2, с. 207–220] А.Г. Шнитке довольно откровенно делился своими соображениями о работе в киноиндустрии. Двойственность его позиции объяснялась, с одной стороны, негативной оценкой этого рода деятельности – «рука об руку» шли материальная сторона вопроса и «мучительный характер времени», не позволяющий заняться «собственной работой» [там же, с. 214]. С другой стороны, отмечались и плюсы, среди которых, как ни парадоксально, возможность отрезвляющей субординации, далее – практика быстрого вхождения в процесс и принятие молниеносных решений, кропотливый труд с оркестром и проверка на «прочность» желаемых нюансов, а также возможность скорого, «не через год, не через двадцать лет, как бывает с сочинениями, написанными для себя, а сразу», знакомства с готовым материалом [там же, с. 214].

Но основополагающими в обсуждении проблемы «кино и композитор» становятся размышления экзистенциального характера, где в поле зрения оказываются утрата личного восприятия и «игра в прятки» с субъективными представлениями, невозможность выразить собственное «я», нахо-

дясь в подчинении режиссёрских идей и решений, а также представление не менее тонкой материи – внутреннего мира автора, «который состоит далеко не только из его собственных композиторских идей – чистых, стерильных, прекрасных: там и вся музыкальная субкультура, которую он впитал, – и то, что он слышал в детстве, и то, что он слышит каждый день на улице, – это всё его окружает, это всё живёт в нём» [там же, с. 215].

Становятся понятными причины пристального внимания музыковедов и критиков к теме. Число исследований о киномузыке А.Г. Шнитке внушительно – это статьи широкого круга авторов, например, А.Кагарлицкой [5], Г.В. Ковалевского [7], А.Н. Митты [16], Ю.В. Михеевой [17], Е.А. Моревой [18] и др., включающие как анализ отдельных фильмов, так и освещение значимости данной линии в творческом наследии композитора. Эта область деятельности затрагивается в монографических изданиях В.Н. Холоповой «Композитор Альфред Шнитке» и «Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества» [20; 21 (совместно с Е.И. Чигарёвой)], А.В. Богдановой «О киномузыке Альфреда Шнитке: художественные фильмы» [3], в беседах с композитором, опубликованных под редакциями А.В. Ивашкина [2] и Д.И. Шульгина [23]. Изучению специальных вопросов темы посвящена диссертация А.Ф. Мирошкиной «Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования»³ [15].

Интересующий нас аспект кинодраматургии потребовал привлечения методологических положений, которые разработаны в не менее объёмном круге переводных монографий и изданий российских авторов, среди авторитетных – З. Лисса «Эстетика киномузыки» (пер. с польск., 1970) [10], Т.И. Корганов и И.Д. Фролов «Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма» (1964) [8]. Проблематика продолжает изучаться в современном музыкознании, из числа исследований выделим докторскую диссертацию

¹ Сведения даны по кн.: Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., авт. предисл. А.В. Ивашкин [2, с. 297–299].

² Фильм подготовлен для показа во Франкфурте в 1992 г.

³ Среди публикаций автора по теме диссертации отметим статьи «История и современность: “Агония” (о фильме Э. Климова с музыкой А. Шнитке)» [12], «Киномузыка А. Шнитке: аспекты комплексного анализа» [13] и «Киномузыка А. Шнитке: круг литературных образов» [14].



Т.Ф. Шак «Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино)» [22], в которой рассматриваются все известные подходы к изучению темы: от создания музыки к фильму и её использования в качестве саундтрека, «придающего динамику действию» [9, с. 35], к обособленному существованию в звуковом пространстве.

Компоненты системы подразумевают общие выразительные черты и композиционно-драматургические функции, но в диалоге с интерпретацией режиссёра не всегда учитывается первоначальный художественный замысел композитора. Именно эта сторона вопроса, касающаяся роли танго в музыке А.Г. Шнитке к историко-психологической драме «Агония» – двухсерийному художественному фильму режиссёра Э.Г. Климова (сценарий С.Л. Лугина и И.И. Нусинова)⁴, и несомненные модификации драматургического решения, произошедшие в фонограмме в сравнении с авторским оригиналом кинопартитуры, привели нас к рассмотрению «аудиовизуального варианта текста» [22, с. 12].

Из-за ряда перипетий, связанных с выходом «в свет» длительное время лежавшего «на полке» фильма, лишь в 1981 г. он получил признание сначала у зарубежных зрителей⁵, а после – транслировался на экранах кинозалов Советского Союза. Таким образом, автор приступил к музыке, имея «за плечами», как акцентирует в своей диссертации А.Ф. Мирошкина [15], значительный опыт первого поискового и экспериментального периода работы в кинематографе («период шестидесятых годов») и практику взаимодействия с Э. Климовым в ряде картин («Похождения зубного врача» 1965, «Спорт, спорт, спорт» 1971, «И всё-таки я верю...» 1972⁶).

А.Г. Шнитке ценил музыку к «Агонии» за обособленность её драматургического решения замыслом фильма, продуманность закадрового и внутрикадрового звучания музыкального материала – постоянное

его участие в эпизодах киноленты. В интервью он подчеркнул эти моменты так: «... идея фильма и жанр его давали возможность использования музыки с самого начала. Всё строилось на музыке (в фильме почти нет эпизодов без неё), и музыка составляла некую непрерывную вязь, охватывающую фильм от начала и до конца» (цит. по: [12, с. 201]).

Импульсы к такому действенному драматургическому решению подтверждает анализ фонограммы и подготовленной А.Г. Шнитке кинопартитуры на материале танго. Жанр стал музыкальной «эмблемой» знаковых сочинений композитора – его «следы» обнаруживаются в Полифоническом танго (1979), кантате «История доктора Иоганна Фауста» (1983), балете «Эскизы» (1985), музыке к упомянутому ранее кинофильму «Мастер и Маргарита», а также в знаменитом Concerto grosso № 1 (1977) и опере «Жизнь с идиотом» (1991), объединённых автоцитатой (*темой танго*) из фильма «Агония», получившей в новом контексте иное смысловое прочтение. Автор считал «из пуристских соображений недопустимым для себя использовать “вульгарные” интонации – что-то в духе бытовой музыки, марши, вальсы, танго» и «полагал, что всё это – не материал искусства», но позже, руководствуясь накопленным опытом, пришёл к убеждению, «*что таким материалом может быть всё что угодно*» (цит. по: [4, с. 44]).

Выбор жанра танго, ставшего в музыке фильма лейтсимволом трагического слома русской истории, нуждается в обосновании такого композиторского решения. Напомним, что съёмки «Агонии» начались в 1966 г. – незадолго до важной для Советского Союза юбилейной даты. К 50-летию Октябрьской революции необходимо было подготовить метр, отразивший пользу преобразований политического ландшафта: проиллюстрировать социальное напряжение и беспочвенность царской воли, ключевые события, предшествовавшие кровавому недовольству и показывающие «глухоту» власти – закат системы сквозь призму трагедий и потерь. Поэтому, быть может, создатели отказались как от передачи «русскости» и фольклорной первоосновы в музыкальной атмосфере киноленты, несущих символику скрытой мощи народных сил, так и от звучания революционных мотивов, связанных с преобразующим движением, не отвечающим общему духу картины – лишённому опор времени развала и хаоса.

⁴ Сценарий создавался совместно с историком П.Е. Щёголевым по пьесе А.Н. Толстого «Заговор императрицы» (5 д., 10 к., 1925).

⁵ На кинофестивале в Венеции картина была удостоена приза ФИПРЕССИ (1982) и Гран-при «Золотой орёл» во Франции (1985).

⁶ После смерти режиссёра М.И. Ромма в 1971 г. фильм был завершён Э.Г. Климовым и М.М. Хуциевым.



Другое объяснение причин введения музыки танго в фильм может быть связано с его происхождением и первоначальным назначением – танца-«летописца», запечатлевшего переломные события истории Аргентины, танца-дитя улицы, где царили «... страдание ..., насилие, контрабанда и изнуряющий труд, тоска ... и надежда» [6, с. 52]. Нонконформистская сущность танго, спрессовавшего в музыке «взрывной характер и невыразимую тоску по несбыточному лучшему», «обречённую готовность и животное желание» (Е. Мартиди [11, с. 9]), оказалась парадоксально близка настроениям разных социальных слоёв русской жизни времени кануна.

Композитор, надо полагать, также сознавал, что «шлейф» полукриминальной среды, контркультурная природа и, в свою очередь, громадная энергетическая сила танго окажутся под стать сущности главного персонажа фильма.

Возможно, эти соображения привели к решению использовать танго в качестве «знака» взрывчатой атмосферы эпохи. Наделив жанр концептуально-образными задачами и шифрами, А.Г. Шнитке, вероятно, руководствовался в его трактовке идеей реконструкции событий Российской империи на сломе истории.

Для передачи такого замысла в кинопартитуре композитор обострил в тематическом материале танго взаимоотношения между мелодическим и ритмическим компонентами стилистического канона жанра, гиперболизировал его признаки приёмом «единовременного контраста», позволяя тем самым выявить в авторской интерпретации симптомы *мутации танго*. Ощущения двуплановости смысла музыки возникают благодаря остинатно-механическому аккомпанементу жёстко-синкопированного рисунка с характерным движением *perpetuum mobile*, как одной из категорий «символики зла» [1, с. 25], из «тисков» которого словно стремится вырваться экспрессивный мелодический голос, наделённый недвусмысленными аллюзиями на музыку русских кабаре в духе чувствительного танго-романса «утраченных иллюзий».

Символический показ замысла картины проступает в композиционном решении кинопартитуры: автор избрал симметричную форму сложной трёхчастной структуры замкнутого кругового развития с зеркальной репризой, очертив своего рода «колесо

фортуны». Состояние неизбежности «трагического конца» усиливают двенадцать проведений темы танго – ёмкий символ, как отмечал композитор, выражающий неотвратимость хода времени, роковых ударов судьбы и религиозно-евангелические знаки миропонимания [23, с. 47].

Особенность формообразования выявляет дополнительные скрытые смыслы, кроющиеся в тембровых вариациях на тему остиinato (со связующим ритурнелем). Проведения танго можно воспринять как олицетворение вечных ступеней человеческого существования благодаря семантике сольных тембров челесты, скрипки, кларнета и их последовательному проведению, далее – нарастанию оркестровой звучности, приводящей к угрожающей экспрессии кульминации (из-за выделения жёсткого ритма рояля и малого барабана этот эпизод воспринимается как вторжение агрессивно-наступательной силы), с ракоходным возвращением тембров и «свёртыванием» темы. Композитор воссоздал целостную модель бытия в ситуации «апокалипсиса времени кануна»⁷.

Иного рода смысловые значения А.Г. Шнитке придал «вырванным» из целого фрагментам танго в фонограмме: на протяжении двух серий фильма семь проведений темы оказываются выразителем амбивалентных смыслов, с одной стороны, становясь символом сложных социальных процессов, мощным, резонирующим знаком эпохи трагических потрясений, с другой – проводником негативной шкалы смыслов, бездуховно-отталкивающих и мистико-роковых.

О вдохновителях, указавших путь потенциально-го вектора развития жанра – его переосмысления, композитор вспоминал в одной из бесед: «Николай Каретников показывал мне музыку своей “Мистерии Апостола Павла”. Там есть танго, под которое герой кончает жизнь самоубийством. И после этого он остался в полной убеждённости, что появившееся у меня Танго в Первом concerto grosso – это его влияние. А когда позднее услышал танго из “Фауста”,

⁷ К музыкальным характеристикам последовательного крушения Российской империи следует отнести лейттемы «судьбы России», «надежды» и «смерти», подробный анализ которых дан в упомянутой ранее статье А.Ф. Мирошкиной «История и современность: “Агония” (о фильме Э. Климова с музыкой А. Шнитке)» с указанием нумерации из партитуры фонограммы [12, с. 201–203].



то воспринял это как прямой стилистический плагиат. Однако задолго до танго, под звуки которого умирает Нерон в мистерии Каретникова, была “Трёхгрошовая опера” Курта Вайля, где подобное цинично-жесткое танго было одним из лучших номеров. Музыка “Трёхгрошовой оперы” сидела у меня в голове с 1949 года, потому что мой отец был помешан на этой музыке – и, когда в 1949 году появились старые пластинки, он немедленно стал их крутить. Попав в 1955 году в ГДР, он привёз оттуда пластинку с “Трёхгрошовой оперой”. Любопытно, что у Маяковского ещё в поэме “Война и мир”, написанной в 1915 году, есть нотами выписанный мотив Аргентинского танго смерти. Есть и позднейшие примеры. Вспомни знаменитый фильм Бернардо Бертолуччи “Последнее танго в Париже”, в финале которого танго выступает всё в той же роковой функции. Это как бы неотъемлемая функция танго во все времена. Поэтому ... я делал то же, что делали до меня и до него. И делают после меня и после него» [2, с. 123].

Очевидно, что модификации танго обусловлены связью с главным персонажем фильма Распутиным, персонифицирующим многоплановую картину гибели России. Мессия и Антихрист⁸ в одном лице, натуралистичную роль которого исполнил А.В. Петренко, был фигурой неоднозначной и мистической – «истеричной и экзальтированной, постоянно эпатарующей окружающих» [19, с. 117]. Он – старец-целитель, склонный к распутству и наживе, – приобрёл известность благодаря колоссальному влиянию на царскую семью и вмешательству в политические дела страны. Манипулятивный тип воздействия с его стороны способствовал ухудшению репутации власти в глазах народа и общественной антипатии, которая привела к заговору и убийству загадочной личности: «... мы ... предложили зрителю не подлинное истинное лицо, каким оно было в действительности, но историческое лицо, сквозь призму восприятия его современников и наших современников», – делился режиссёр в беседе с киноведом и кинокритиком И.И. Рубановой (цит. по: [3, с. 33]).

Находясь на вершине властных структур, персонаж объединяет исторический, сюжетный и психологический планы, представляет все социальные слои – кре-

стьянский мир, русскую церковь, дворянство и царскую семью. В качестве музыкального воплощения столь парадоксальной персоны композитором был выбран путь включения очевидно-доступных для понимания жанров. Как выходец из народа Распутин характеризуется народной песней «Степь да степь кругом», его дар целителя передан пением колыбельной (детской прибауткой «Фома едет на курице»), стихийный нрав неуправляемой природы показан в сценах цыганских плясок, в салонных эпизодах с его присутствием звучат популярные романсы «Вспомни тихий запущенный сад», «Отцвели уж давно хризантемы в саду», в заключительных кадрах фонограмма складывается из «мозаики», включающей фрагменты американской песни-марша «Янки-дудл» (как сниженный знак народного патриотизма) и танго. Музыкальные характеристики сложной личности персонажа А.Г. Шнитке нередко дополняет напряжёнными «звуковыми состояниями», вводя шумовой фон – символ пугающего «гула времени». Таким образом, композитор искусно и смело задействует жанровые средства музыки, работая с ними с точки зрения оценочно-критических и символических качеств.

Сопоставляя положение танго в кинопартитуре и фонограмме фильма, можно выявить приёмы сохранения драматургической роли тембровых вариаций: так, в 1-й серии для показа буйного нрава и стихийности личности главного героя, ставших разрушительной силой для страны, были выбраны экспрессивные туттийные эпизоды, звучащие «в полную силу» и сохраняющие наиболее целостно взятый фрагмент из центральных разделов первоисточника. Их ввод несомненно обусловлен демонстрацией «искусственных» идеалов и ценностей старого мира – на первый план словно выходит «криминогенная» природа жанра, призванная подчеркнуть ложное вознесение царской семьёй из людской толпы старца. Ряд ключевых эпизодов, в которых Распутин движет судьбами людей разных слоёв общества и даже властью страны, нацелен на показ моральных и социальных дилемм: экспозиционным является бестактный звонок в поздний час из увеселительного заведения председателю Совета министров И.Л. Горемыкину, далее, вслед за цыганскими плясками, – напряжённая сцена в 8-м кабинете при участии министра внутренних дел А.Н. Хвостова и князя М.М. Андроникова и скандал

⁸ «Мессия» и «Антихрист» – предшествующие названия кинокартины «Агония».



в высшем обществе, спровоцированный распущенным женолюбом Распутиным, насильственно пытающимся увести чужую супругу («чей муж старца ударил») – баронессу Сашеньку.

Облик «невинной красоты» героини и его «отголоски» вскользь продолжают напоминать о себе в сюжетной линии фильма. Модифицированный вариант танго, венчающий 1-ю серию, – ещё одна грань идеального образа женщины. Ложная надежда на счастье Распутина раскрывается в эпизоде телефонного звонка от таинственной незнакомки, жаждущей свидания с ним. Он оказывается реминисцентной аркой в отношении к первому появлению героя, а именно его вкрадчивого голоса, но вместе с тем – это пример существенной трансформации тембрового решения темы: композитор наделяет открыто-чувственной притягательностью мелодию танго, в затаённо-неуловимом звучании которой ощущим «греховный соблазн»: «тема соблазна-ловушки», названная так авторами коллективной монографии об А.Г. Шнитке (В.Н. Холоповой и Е.И. Чигарёвой) [21, с. 193], интонируется женским голосом. В такой переокраске материал становится связкой двух серий (трижды этот вариант звучит во второй), смысл подобного драматургического решения не поддаётся однозначной характеристике – он может быть воспринят как предвестие неизбежной гибели⁹.

⁹ Подобную метаморфозу претерпевает ещё один сквозной жанр фильма – вальс, сопутствующий показу «идиллической картины» жизни царствующей семьи, выступающий атрибутом торжества, безмятежности и душевного спокойствия. Так, например, он звучит в сцене мирного катания императорской династии. Однако упоминание о старце Распутине на словах: «Умоляю Вас! Прогоните его!», обращённых председателем Государственной думы М.В. Родзянко к Николаю II, сопровождается вальсовой музыкой, где начинает просвечивать скрытый смысловой план: в непрерывно повторяющемся остигнато аккомпанементе отчётливо проступает формула средневековой секвенции *Dies irae* – утверждённый романтиками знак дьяволиады и «потустороннего мира».

Словно замороженный, колеблющийся между чувствами сладострастия и необъяснимого влечения, Распутин во 2-й серии встречается с таинственной «певуньей». Резким контрастом становится натуралистичная сцена-заговор священников православной церкви, обвиняющих «нечестивца» в дьявольских происках и изгоняющих его. Нарастающий конфликт, отвержение царской семьёй и последующие скитания, приводят к кульминации фильма – попытки отравления лжепророка в доме князя Ф.Ф. Юсупова. Влияние Распутина на людские судьбы оборачивается против него, теперь он – жертва. В финальной сцене – *сцене агонии* – дан ещё один вариант трансформации темы танго: тихо-просветлённый и вместе с тем скрыто-напряжённый «вибрирующий» тембр синтезатора, напоминая органное звучание, передаёт момент внезапной очарованности старца образом женщины на картине, словно ангельским видением.

Тема танго, «ведя за руку» главного героя к смерти, оказывается в финале картины катарсическим символом воспарения души. «Там тихо... Ангелы поют», – заключает Распутин. В этой трактовке проступает стремление создателей фильма к мифологизации персонажа как олицетворению глубин народного духа. Средствами музыки на краткое мгновение композитор вводит через экстатическое состояние Распутина столь свойственный нашей культуре мотив веры в покровительство небесных сил.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Акишина Е.М. Семантические аспекты анализа творчества А.Шнитке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 38 с.
- 2/ Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., авт. предисл. А.В. Ивашкин. М.: Классика-XXI, 2024. 320 с.
- 3/ Богданова А.В. О киномузыке Альфреда Шнитке: художественные фильмы. М.: МГИМ имени А.Г. Шнитке, 2015. 150 с.
- 4/ Демченко А.И. Многообразная музыкальная реальность. К 85-летию со дня рождения А.Г. Шнитке // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 4 (6). С. 36–47.
- 5/ Кагарлицкая А. Стекло-гармоника. О киномузыке Альфреда Шнитке // Музыкальная жизнь. 1987. № 17. С. 17–19.
- 6/ Кассабова К. Двенадцать минут любви: танго-роман. М.: Альпина нон-фикшн, 2013. 304 с.
- 7/ Ковалевский Г.В. Киномузыка Альфреда Шнитке в контексте эволюции его творчества // Музыка в культурном пространстве Европы – России. События. Личность. История. СПб.: РИИИ. 2014. С. 299–311.
- 8/ Корганов Т.И., Фролов И.Д. Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964. 351 с.
- 9/ Ли Цзянь, Медведева Н.В. Композитор и режиссёр: о творческом методе создания киномузыки // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 34–44.
- 10/ Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Искусство, 1970. 496 с.
- 11/ Мартиди Е. Дневники танго: роман. М.: Центрполиграф, 2010. 191 с.
- 12/ Мирошкина А.Ф. История и современность: «Агония» (о фильме Э.Климова с музыкой А.Шнитке) // Театр. Кино. Живопись. Музыка. Ежеквартальный альманах. М.: ГИТИС. 2015. С. 195–205.
- 13/ Мирошкина А.Ф. Киномузыка А.Шнитке: аспекты комплексного анализа // Международный научно-исследовательский журнал. 2023. № 1 (127). С. 1–7.
- 14/ Мирошкина А.Ф. Киномузыка А.Шнитке: круг литературных образов // Pan-Art. 2022. Т. 2, Вып. 1. С. 7–10.
- 15/ Мирошкина А.Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2017. 27 с.
- 16/ Митта А.Н. О музыке Шнитке для кино // Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке-центра». 2001. Вып. 2. С. 187–189.
- 17/ Михеева Ю.В. Альфред Шнитке и конец «большого стиля» в российской киномузыке // Вестник ВГИК. 2011. № 10. С. 82–93.
- 18/ Морева Е.А. Киномузыка Альфреда Шнитке: взаимодействие жанров // Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке-центра». 2014. Вып. 9. С. 114–117.
- 19/ Никонорова Т.Н. Фильм «Агония»: кинообраз сибирского крестьянина Г.Е. Распутина // Новый исторический вестник. 2011. № 29. С. 116–120.
- 20/ Холопова В.Н. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаим, 2002. 253 с.
- 21/ Холопова В.Н., Чигарёва Е.И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1990. 350 с.
- 22/ Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): автореф. дис. ... докт. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2002. 34 с.
- 23/ Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М.: Делова Лига, 1993. 110 с.

REFERENCES

- 1/ Akishina, E.M. (2003), Semanticheskie aspekty analiza tvorchestva A. SHnitke [Semantic aspects of analysing the work of A. Schnittke], Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya, Moscow, 38 p. (In Russ.)
- 2/ Besedy s Al'fredom SHnitke / Sost., avt. predisl. Ivashkin, A.V. (2024) [Talks with Alfred Schnittke], Klassika-XXI, Moscow, 320 p. (in Russ.)
- 3/ Bogdanova, A.V. (2015), O kinomuzyke Al'freda SHnitke: hudozhestvennyye fil'my [About Alfred Schnittke's film music: feature films], Moskovskij gosudarstvennyj institut muzyki imeni A.G. SHnitke, Moscow, 150 p. (In Russ.)
- 4/ Demchenko, A.I. (2019), "Multifarious Musical Reality. To the 85th anniversary of the birth of A.G. Schnittke", Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of Art History], no. 4 (6), pp. 36–47. (In Russ.)
- 5/ Kagarlickaya, A. (1987) "Glass Harmonica. On the film music of Alfred Schnittke", Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], no. 17, pp. 17–19. (In Russ.)



- 6/ Kassabova, K. (2013), Dvenadcat' minut lyubvi: tango-roman [Twelve Minutes of Love: a Tango Novel], Al'pina non-fikshn, Moscow, 304 p. (In Russ.)
- 7/ Kovalevskij, G.V. (2014), "Alfred Schnittke's film music in the context of the evolution of his work", Music in the cultural space of Europe - Russia. Events. Personality. History, Rossijskij institut istorii iskusstv, St. Peterburg, pp. 299–311. (In Russ.)
- 8/ Korganov, T.I., Frolov, I.D. (1964), Kino i muzyka. Muzyka v dramaturgii fil'ma [Film and Music. Music in the dramaturgy of the film], Iskusstvo, Moscow, 351 p. (In Russ.)
- 9/ Li, C. (2024), "Composer and director: on the creative method of creating film music", Vestnik muzykal'noj nauki [Bulletin of Musical Science], Vol. 12, no. 1, pp. 34–44. (In Russ.)
- 10/ Lissa, Z. (1970), Estetika kinomuzyki [The aesthetics of film music], Iskusstvo, Moscow, 496 p. (In Russ.)
- 11/ Martidi, E. (2010) Dnevnik tango: roman [The Tango Diaries: a novel], Centrpoligraf Moscow, 191 p. (In Russ.)
- 12/ Miroshkina, A.F. (2015), "History and Modernity: "Agony" (about E. Klimov's film with music by A. Schnittke)", Teatr. Kino. Zhivopis'. Muzyka. Ezhekvartal'nyj al'manah [Theatre. Cinema. Painting. Music. Quarterly almanac], Rossijskij institut teatral'nogo iskusstva, Moscow, pp. 195–205. (In Russ.)
- 13/ Miroshkina, A.F. (2023), "A. Schnittke's film music: aspects of complex analysis", Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal [International Research Journal], no. 1, pp. 1–7. (In Russ.)
- 14/ Miroshkina, A.F. (2022), "A. Schnittke's film music: a circle of literary images", Pan-Art, Vol. 2, no. 1, pp. 7–10. (In Russ.)
- 15/ Miroshkina, A.F. (2017), Kinomuzyka Al'freda SHnitke: opyt issledovaniya [Alfred Schnittke's film music: a research experience], Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya, Magnitogorsk, 27 p. (In Russ.)
- 16/ Mitta, A.N. (2001), "On Schnittke's music for cinema", Al'fredu SHnitke posvyashchaetsya: iz sobranij "SHnitke-centra" [Alfred Schnittke is dedicated to: from the collections of the Schnittke Centre], no. 2, pp. 187–189. (In Russ.)
- 17/ Miheeva, Yu.V. (2011), "Alfred Schnittke and the end of the "big style" in Russian film music", Vestnik VGIK [Herald of VGIK], no. 10, pp. 82–93. (In Russ.)
- 18/ Moreva, E.A. (2014), "Alfred Schnittke's film music: cross-fertilisation of genres", Al'fredu SHnitke posvyashchaetsya: iz sobranij "SHnitke-centra" [Alfred Schnittke is dedicated to: from the collections of the Schnittke Centre], no. 9, pp. 114–117. (In Russ.)
- 19/ Nikonorova, T.N. (2011), "Film "Agony": film image of Siberian peasant G.E. Rasputin", Novyj istoricheskij vestnik [New Historical Messenger], no. 29, pp. 116–120. (In Russ.)
- 20/ Holopova, V.N. (2002) Kompozitor Al'fred SHnitke [Composer Alfred Schnittke], Arkaim, Chelyabinsk, 253 p. (In Russ.)
- 21/ Holopova, V.N., Chigaryova, E.I. (1990), Al'fred SHnitke: Ocherk zhizni i tvorchestva [Alfred Schnittke: Sketch of his life and work], Sovetskij kompozitor, Moscow, 350 p. (In Russ.)
- 22/ Shak, T.F. (2002), Muzyka v strukture mediatekst (na materiale hudozhestvennogo i animacionnogo kino) [Music in the structure of a media text (on the material of fiction and animated cinema)], Avtoref. dis. ... dokt. iskusstvovedeniya, Rostov-na-Donu, 34 p. (In Russ.)
- 23/ Shul'gin, D.I. (1993), Gody neizvestnosti Al'freda SHnitke: Besedy s kompozitorom [The Unknown Years of Alfred Schnittke: Conversations with the Composer], Delova Liga, Moscow, 110 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Сушлякова Ася Александровна, аспирант, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Г.А. Еременко)
E-mail: sumb7673@gmail.com

Author information

Asya A. Sushlyakova, postgraduate, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Full Professor G.A. Eremenko)
E-mail: sumb7673@gmail.com