SSOAR

Open Access Repository
www.ssoar.info

Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования

Miroshkina, Alfiya

Arbeitspapier / working paper

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Miroshkina, A. (2018). *Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования.* Magnitogorsk. https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-57179-4

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:
This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more Information see:
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0

gesis Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften

Mitglied der Leibniz-Gemeinschaft

На правах рукописи

МИРОШКИНА Альфия Фаритовна

КИНОМУЗЫКА АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ

17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Магнитогорск 2017

Работа выполнена на кафедре истории и теории музыки ГБОУ ВО «Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей»

Научный руководитель: **Ромащук Инна Михайловна**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова»,
профессор кафедры музыковедения и композиции

Официальные оппоненты: **Красникова Татьяна Николаевна**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»,
профессор кафедры теории музыки

Умнова Ирина Геннадьевна
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства

Ведущая организация: ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке»

Защита состоится 20 мая 2017 года в 17.00 на заседании диссертационного совета ДМ 210.008.01 при ГБОУ ВО Челябинской области «Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки» по адресу: 455036, Магнитогорск, ул. Грязнова, 22.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки и на сайте magkmusic.com. Автореферат помещен на сайте ВАК Минобрнауки РФ (http://vak.ed.gov.ru) и на сайте ФГБОУ ВО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки» (magkmusic.com.)
Автореферат разослан «___» _____ 2017 года.

Ученый секретарь
Диссертационного совета,
кандидат искусствоведения,
доцент **Е. В. Чернова**

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

Актуальность исследования. Важную часть наследия А. Шнитке составляет его киномузыка. В ней формировались многие черты художественного мышления композитора, апробировались и закреплялись принципы музыкального языка, связанные с поли- и моностилистикой, додекафонией, алеаторикой и сонористикой, новыми подходами к инструментальным средствам письма; вызревали методы выявления конфликтной драматургии, обозначились рельефы символов и подтекстовых идей, свойственных ему моно-диалогических структур. Здесь запечатлены многие творческие идеи композитора, получившие претворение в его симфонической, камерной, хоровой музыке, операх, вокальных сочинениях.

Особую значимость имело обращение мастера к раскрытию в киномузыке образов классической русской литературы и произведений крупных современных писателей, что оказало существенное влияние в целом на процессы смыслообразования в его музыке, их многомерность.

Между тем, до сих пор не было специального исследования, непосредственно посвящённого изучению кинопартитур мастера. Это объясняется, прежде всего, труднодоступностью рукописей Шнитке, что подтверждает и работа, проделанная автором диссертации: каждая рукопись, по сути, становилась открытием.

Таким образом, необходимость восполнить существенный пробел в шнитковедении, изучив этот, во многом, уникальный художественный пласт музыки Шнитке, назрела давно.

Научная новизна. Представленная к защите диссертация – первое исследование кинопартитур Шнитке, в котором рассмотрены наиболее значительные работы композитора, созданные в содружестве с выдающимися режиссёрами XX века и вошедшие в золотой фонд отечественного искусства. Впервые в научный обиход вводится массив рукописных партитур Шнитке, которые изучены подробно. Актуальность и новизна настоящей работы определяются и тем, что диссертант выявляет некоторые принципиально значимые свойства творче-

ского метода композитора, которые наиболее рельефно проявились при создании музыки для кино. К киномузыке Шнитке обращался на протяжении всей жизни, создавая партитуры к художественным, документальным, мультипликационным, телевизионным фильмам. Среди его кинoработ центральное положение занимает музыка к художественным фильмам, представляющая и самую объёмную часть киномузыкального наследия мастера. Это побуждает обратиться к феномену «музыка Шнитке в художественном фильме» как явлению, тесно связанному с его литературной основой и режиссёрским решением.

Основной **целью диссертации** являются комплексное исследование музыки А. Шнитке, написанной для художественных фильмов, выявление драматургических и стилевых особенностей киномузыкальных партитур мастера.

Исходя из данной цели, возникла необходимость решения следующих **задач**:

1) изучить жанровые и стилевые черты партитур А. Шнитке, созданных для художественных кинолент;
2) определить принципы киномузыкальной драматургии в изучаемой области творчества композитора;
3) проанализировать художественные средства, использованные мастером;
4) выявить композиционные особенности киномузыкальных партитур Шнитке;
5) сравнить методы его работы в разных жанрах художественного кинематографа;
6) раскрыть свойства музыки за кадром (в контексте фильма и в партитуре Шнитке);
7) показать взаимоотношения музыки в кадре и за кадром.

Объектом исследования является киномузыкальное творчество Шнитке в сфере художественного кинематографа и прежде всего его рукописные партитуры, созданные для фильмов крупных режиссёров современности – Э. Климова, А. Михалкова-Кончаловского, И. Таланкина, Л. Шепитько, Ю. Карасика.

Предметом исследования стали драматургические, стилевые и композиционные особенности киномузыки мастера.

Материалы исследования:

1) видеозаписи фильмов с музыкой композитора;
2) его рукописные киномузыкальные партитуры;
3) литературные первоисточники, получившие претворение в области художественного кинематографа.

Рассмотрено всё киномузыкальное творчество Шнитке – проанализированы двадцать шесть рукописных партитур мастера, среди которых музыка к художественным, телевизионным, документальным фильмам. При этом в центре внимания оказались наиболее крупные, показательные работы композитора в сфере художественного кинематографа. Дан подробный анализ двенадцати кинопроизведений Шнитке, бóльшая часть которых *исследована впервые*.

Ограничения касаются партитур к документальным, научно-популярным и анимационным фильмам. Как показывает опыт работы с киномузыкальными рукописями мастера, каждая из этих сфер требует специального подхода и отдельного исследования.

Степень научной разработанности. Основной круг работ о творчестве Шнитке, как известно, включает исследования симфонических и камерных жанров; изучены инструментальные концерты, оперы и другие сочинения для музыкального театра. В монографиях В. Холоповой и Е. Чигаревой, А. Ивашкина, в книге Е. Чигарёвой, в ряде диссертационных работ о творчестве Шнитке[1] идёт речь преимущественно о крупномасштабных произведениях композитора. Поднимаются также проблемы оперной драматургии (Е. Ханнанова), раскрытия диалогических принципов в инструментальных ансамблях с фортепиано (Е. Захарова), «фаустианской» темы (Г. Ковалевский).

Ценные наблюдения по интересующей нас теме содержатся в труде В. Холоповой «Композитор Альфред Шнитке», а также в недавно изданной книге А. Богдановой, которая посвящена проблеме «музыка и кино в творчестве Шнитке». При этом автор указывает, что данная книга – лишь «предваряющий этап к системному изучению сохранившихся партитур киномузыки, запи-

[1] *Кандидатские* диссертации: Акишиной Е. (2003), Бевз С. (2001), Васильевой Н. (2000), Вобликовой А. (1989), Захаровой Е. (2008), Ковалевского Г. (2006), Тиба Д. (2003), Ханнановой Е. (2010); *докторская* диссертация Франтовой Т. (2005)

сей, фонограмм фильмов» и что уже «настало время изучения всего этого жанрового блока в целом»[2].

Для понимания творческого метода композитора, принципов его работы над созданием киномузыки, ощущения специфики жанра, необходимыми являются высказывания мастера, его размышления, комментарии к собственным сочинениям, беседы с А. Ивашкиным и Д. Шульгиным, рассуждения тех кинорежиссёров, с которыми Шнитке сотрудничал (А. Митта, Э. Климов, А. Хржановский).

Важные наблюдения о стиле и технике письма Шнитке почерпнуты в работах А. Вальковой, А. Вобликовой, С. Савенко, в статьях сборника «Альфреду Шнитке посвящается», а также в трудах Т. Егоровой, И. Ромащук и И. Шиловой, касающихся вопросов музыки в кино. Особое значение для понимания кино как сложного художественного феномена имеют работы Ю. Лотмана.

Возросший в последние годы интерес учёных к киномузыке Шнитке ещё раз подчёркивает актуальность и своевременность настоящего диссертационного исследования киномузыкального творчества композитора, и прежде всего – его рукописных партитур музыки к фильмам.

Методология исследования базируется на положениях исторического и теоретического музыкознания, а также на выработанных принципах исследования киномузыки. В связи с изучением малоизвестного материала (в том числе рукописного), стал необходимым развёрнутый анализ сочинений. В данной работе автор использовал «многоступенчатый» принцип анализа: от литературного первоисточника через собственно режиссёрское раскрытие сюжета к киномузыкальной партитуре; рукописная партитура и фонограмма музыки изучены как близкие, но не идентичные тексты.

[2] *Богданова, А.* О киномузыке Альфреда Шнитке: художественные фильмы. – М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2015. – С. 6.

Научная новизна исследования состоит в том, что ***впервые***:

- рассмотрен широкий круг вопросов, касающихся работы Шнитке в кинематографе с привлечением рукописных партитур, большинство из которых изучены впервые;
- подробно проанализированы и вводятся в научный обиход рукописные киномузыкальные партитуры Шнитке, составляющие ценный пласт наследия мастера;
- с опорой на архивные материалы детально рассмотрены жанрово-стилевые и композиционные принципы киномузыкальных партитур, соотношения музыки в кадре и за кадром;
- подробно раскрыто содержание рукописных киномузыкальных партитур;
- предпринята попытка уточнить периодизацию работы композитора в кино;
- представлен корпус важных архивных данных, которые позволяют приблизиться к изучению творческого метода Шнитке в создании киномузыки;
- уточнён список фильмов, музыку к которым написал Шнитке, составлена хронологическая таблица с указанием времени выпуска кинокартин.

В связи с целью, объектом, предметом и задачами настоящего исследования на защиту выносятся следующие **положения**:

1. Киномузыка А. Шнитке – важная составляющая отечественной музыкальной культуры второй половины XX века.
2. Кинопартитуры занимают особое место в наследии композитора и раскрывают новые грани его творчества.
3. В кинопартитурах Шнитке претворены традиции и новые свойства музыкального театра и инструментальных (симфонических) жанров, использованы новейшие средства раскрытия образного содержания.

Достоверность результатов исследования подтверждена опорой на архивные и рукописные материалы, а также обеспечена использованием апробированных методов анализа музыкальных партитур.

Теоретическая значимость работы. Диссертация представляет собой первое комплексное изучение киномузыки А. Шнитке на основе рукописных

партитур и даёт материал для более глубокого и полного исследования художественного метода и эволюции творчества композитора; может быть полезна при дальнейшем изучении музыки в отечественном кино.

Практическая значимость работы. Материалы диссертации могут быть использованы в курсе истории русской музыки XX века, в курсах по истории кино и киномузыки в кинематографических и театральных вузах. Исследование может оказать практическую помощь композиторам, режиссёрам, студентам-кинематографистам. Выводы работы могут быть востребованы исследователями творчества Шнитке, историками киноискусства, а также композиторами, работающими в сфере кинематографа. Кроме того, результаты исследования могут быть использованы для учебной, внеучебной и просветительской деятельности в школах, колледжах, творческих организациях.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре истории и теории музыки Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей и рекомендована к защите. Концепция и основные положения исследования были представлены на российских научных конференциях: (Москва, Союз московских композиторов, 2007, 2008, 2014; Оренбург, 2007, 2008, 2009, 2011, 2016; Москва, ВГИК, 2016). Результаты исследования изложены в 19 научных статьях, в том числе 4 опубликованы в журналах, рекомендованных ВАК (перечень приведён в конце автореферата). Общий объём публикаций составляет 7,9 печатных листов.

Ряд положений диссертации раскрыт при чтении лекционных курсов истории музыки, анализа музыкальных произведений, читаемых автором в ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей; на курсах повышения квалификации преподавателей ДМШ и ДШИ (г. Оренбург).

Структура диссертации. Исследование состоит из Введения, четырёх глав, Заключения, Списка литературы и Приложений, которые содержат развёрнутые примеры из киномузыкальных партитур Шнитке, архивные рукописные материалы неизданных партитур, таблицы и схемы их содержания, хронологическую таблицу.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Введение содержит обоснование избранной темы и её актуальности. Сформулированы цель, объект, предмет и задачи исследования, определены материал и методологические основы, изложены положения, выносимые на защиту, указаны теоретическая и практическая значимость работы, структура диссертации.

В **первой главе «Киномузыка в творчестве Альфреда Шнитке»** отмечены связи между крупными произведениями Шнитке и так называемой «прикладной» музыкой, что проявляется на всех уровнях: концепционном, образно-смысловом, интонационно-тематическом. Подчёркнуто, что в киномузыке композитор апробировал разные подходы к созданию музыкальных композиций и различные композиторские техники, жанры и стили прошлого и настоящего. Принципиально важным было соприкосновение с визуальными кинообразами, создающими каждый раз потребность особого взаимодействия музыки и кинокадра, киносцены, текста и музыки, музыки в кадре и за кадром. Речь идёт о музыке Шнитке в кинематографе, как о целостном художественном явлении. Композитор работал в кино на протяжении всей жизни и в течение более тридцати лет (1962 – 1994) создал в общей сложности около семидесяти киномузыкальных партитур, охватив в результате практически все сферы существующего киноискусства. Принципиально важно, что он был участником создания *авторского* кинематографа. Подчёркнуто, что свойства *моностиля* композитора проявляются в его киномузыке на всём творческом пути, а не только в поздний период.

Условно можно выделить три крупных периода работы Шнитке в кино, соответствующие трём десятилетиям жизни и творчества композитора: это 1960-е годы; 1970-е годы и 1980-е – начало 1990-х годов. Данная периодизация соответствует той, которая предложена исследователями творчества композитора в связи с универсалиями, характерными для каждого из означенных периодов. Вместе с тем, показано, что эта периодизация обусловлена объективными факторами, связанными именно с работой композитора в кино.

В разделе ***1.1. «Период шестидесятых годов»*** рассмотрено начало творческого пути А. Шнитке и его работы в кинематографе. В это время композитор написал музыку к девяти художественным, трём телевизионным и двум мультипликационным фильмам. Здесь намечены идеи, которые будут развиты на всём протяжении его работы в кинематографе.

Необходимость организовывать музыкальный ряд фильма согласно его тематике и специфике жанра и при этом обладать возможностью экспериментировать, открывая новые способы раскрытия содержания благодаря свойствам музыкальной драматургии и использованию полифонии идей – всё это имело важное значение для формирования свойств музыкального языка композитора, и не только в сфере кино. Подчёркнуто, что Шнитке обладал безусловным даром оставаться самим собой, используя арсенал современных средств и обращаясь к любым жанрам, в том числе и к киномузыке. В работе обозначены моменты взаимосвязи кинопартитур композитора с его произведениями академического направления.

Так, в шестидесятые годы в киномузыке Шнитке намечается многое из того, что станет характерным для его мышления и стиля. Шнитке апробировал свойства музыки в различных жанрах кино, обращался к полистилистике, иносказанию, полифонии временны́х соотношений, использовал различные современные средства музыкального языка, выстраивал композиции в соответствии со спецификой фильма-драмы исторического, современного, психологического характера и фильма-гротеска.

Особое внимание уделено киноработам Шнитке рубежа шестидесятых-семидесятых годов, когда в отечественном кинематографе проявился повышенный интерес к русской литературе и нравственным проблемам бытия. Композитор в это время создаёт музыку к нескольким фильмам на сюжеты произведений А. Чехова, активно соединяя исторические эпохи в пространстве сюжета и раскрывая вневременные идеи современными звуковыми средствами. В целом, первый период киномузыкального творчества композитора может быть уподоблен своего рода экспозиции, в которой обозначились некоторые художественные идеи, важные для всего творчества композитора.

В разделе ***1.2. «Семидесятые годы»*** речь идёт о центральном, наиболее продуктивном периоде работы Шнитке в сфере кинематографа: в это время им создана музыка более чем к двадцати художественным фильмам. Процесс расширения круга работ композитора продолжается и в сфере телевидения и анимации. Он пишет музыку к телеспектаклям, а также к ряду мультфильмов А. Атаманова, А. Хржановского, В. Угарова; прикасается к пушкинским образам, развивает волнующую его тему *художник и время* (трилогия Хржановского «Я к вам лечу воспоминаньем…», «И с вами снова я», «Осень»). Отмечено, что в этот период композитор работает также в сфере документального и научно-популярного кино.

В данный период значительно расширяется круг режиссёров, с которыми сотрудничает Шнитке. Продолжая работу с И. Таланкиным, Э. Климовым, А. Хржановским, композитор начинает активную совместную деятельность с Л. Шепитько, А. Миттой, А. Зархи, А. Згуриди, А. Михалковым-Кончаловским, Г. Егиазаровым, А. Смирновым и другими.

Представленные фильмы демонстрируют широкий жанровый диапазон фильмов с музыкой Шнитке: от исторических драм до сказок Р. Киплинга. Выделено и разнообразие жанровой направленности кинофильмов, к которым композитор писал музыку: историко-психологическая драма «Агония», мелодрама «Осень», документально-гротесковый «Спорт, спорт, спорт», детские кинокартины «Рикки-Тикки-Тави» по сказке Р. Киплинга и «Приключения Травки» по повести С. Розанова, фильм-концерт «Клоуны и дети», историческая притча «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил». Отмечено, что в ряде кинопартитур преобладает авторская музыка, а стилевые аллюзии используются экономно. Композитор подчас раскрывается и как проникновенный лирик, для которого характерен мягкий, добрый юмор (в фильмах для детей).

При этом едва ли не во всех кинопроизведениях с его музыкой центральное положение по-прежнему занимают темы глубоко нравственного звучания. Как и ранее, из киномузыкальных партитур Шнитке продолжают «прорастать» идеи крупных произведений. Музыка для фильмов используется при этом как в неизменном виде, так и в качестве тематической основы.

В разделе ***1.3. «Последнее десятилетие»*** представлен поздний период творчества мастера, время завершения его работы в кино. Круг режиссёров, с которыми сотрудничает композитор, значительно сужается: Э. Климов, А. Митта, И. Таланкин, А. Згуриди и Н. Клдиашвили, А. Хржановский, М. Швейцер.

Здесь внимание акцентируется на устойчивых, ставших характерными, особенностях музыкального письма композитора. Отмечены и новые подходы к воплощению кинообразов фильма-катастрофы «Экипаж» (в партитуре название другое – «Запас прочности»), а также многосерийного телефильма «Маленькие трагедии».

В начале восьмидесятых годов композитор постепенно заканчивает работу и в жанре анимационного и документального кино. Завершающими работами мастера в сфере киномузыкального искусства стали фильмы В. Пудовкина «Последние дни Санкт-Петербурга» («Конец Санкт-Петербурга») и Ю. Кары «Мастер и Маргарита», музыку к которым композитор писал вместе с сыном – Андреем Шнитке.

Таким образом, на протяжении нескольких десятилетий работы композитора в кинематографе постоянно шёл творческий процесс – от поиска и экспериментов в шестидесятые годы, к формированию принципа полистилистики на рубеже семидесятых годов при дальнейшем расширении жанрового наклонения картин, выработке особых индивидуальных подходов к воплощению музыкальной драматургии и всё бóльшего проявления моностилистики.

Вторая глава «Музыка к художественным фильмам И. Таланкина» посвящёна изучению совместных работ Шнитке с известным кинематографическим деятелем XX века. Сотрудничая с режиссёром около двадцати лет (1962-1981), мастер создал музыку к большинству его фильмов, где на первом плане показаны образы неординарные, характеры сложные, проблемы значимые[3].

Подчёркнута общность позиций композитора и режиссёра в части раскрытия ключевых проблем нравственного выбора, жизни и смерти, добра и зла. На примерах из разных исторических эпох говорится о непреходящих человече-

[3] Результатом их совместной работы стали фильмы «Вступление», «Дневные звёзды», «Выбор цели», «Отец Сергий», «Звездопад»; все они вошли в золотой фонд киноискусства.

ских ценностях, о духовно-нравственных основах жизни. Режиссёра и композитора роднят глубокий подход к выявлению не внешних, а внутренних мотиваций в раскрытии содержания, стремление к смысловому соединению подчас резко контрастных кадров, их «симфонизации».

В процессе анализа киномузыкальных партитур прежде всего обращено внимание на претворение важных для композитора художественных тем, драматургических и интонационно-образных принципов их воплощения.

В разделе ***2.1. «”Вступление”: тема войны и её воплощение»*** подчёркнуто значение первого опыта композитора в становлении и формировании его киномузыкального мышления, рассмотрены основные темы-образы, их развитие в партитуре и фильме, особенности использования музыки в кадре, оркестровые приёмы письма композитора.

Создавая музыку к данному фильму, композитор последовательно раскрывает тему *жизни вопреки войне и смерти*, подчёркивая один из главных мотивов киноповести – мотив *надежды*, который развивается в ряде лирических лейттем (*надежды, мечты* и *прощания*). Тема войны, напротив, запечатлена в одном ритмо-комплексе, который на протяжении фильма звучит многократно и настойчиво. Здесь Шнитке следует традиции противоставления многоплановой, «многоцветной» картины жизни обобщённому образу-символу насилия, вторжения, смерти.

Отмечено, что в этой партитуре складывается сложный метод концентрации образно-тематического материала в первом же номере, использования и развития лейтмотивов, скрепляющих композицию, а также прорастания из них новых элементов и раскрытия на вариативной основе не близких, а различных музыкальных образов. Подчёркнуто, что важной для раскрытия концепции является именно авторский музыкальный текст. В партитуре к фильму «Вступление» закадровая музыка раскрывает глубокий внутренний смысл происходящего, выводит содержание на высокий уровень художественного обобщения. Шнитке использует здесь классически выверенную модель воплощения тем *жизни и смерти, добра и зла, войны и мира:* предельно далеко «разводит» контрастные образные сферы. Фиксируя негативные моменты, композитор усили-

вает роль ритма, подчёркивает ударные свойства фортепиано, вводит ритмическое ostinato, применяет сонорные эффекты в моменты трагического слома.

Раздел ***2.2. «"Дневные звёзды": тема – художник и время»*** посвящён изучению особенностей драматургии и композиции в фильме И. Таланкина, музыки к нему и собственно партитуры А. Шнитке. В фильме, как и в главной книге Ольги Бергольц, составившей основу картины о жизни, войне, о судьбе художника, ослаблены сюжетные связи. В содержании внимание акцентируется на метафорах, «сбоях» часов истории, одновременном показе далёких по времени, но по смыслу близких событий. Это позволяет режиссёру и композитору выйти на более высокую ступень философского и художественного обобщения не только темы *России,* но и темы *жизнь человека*, причём обе эти темы становятся главными. Фильм «Дневные звёзды» стал этапным для Шнитке как мастера, серьёзно работающего в кинематографе: «именно фильм "Дневные звёзды" помог мне, – писал композитор, – понять драматургическую значимость музыки в кино. Я увидел, как музыка может влиять на конструкцию фильма, а в итоге на его восприятие. Музыка способна служить как бы незримой опорой драматургической конструкции: отмечать кульминации, разделы в картине»[4].

Показано, что в основе киномузыкальной партитуры лежит система лейтмотивов (лейтобразов), характеризующих контрастные образные сферы: внутренний мир главной героини, её воспоминания, мечты, надежды (лирический тематизм, объединённый общим тональным центром – g-moll)[5] и трагические события в прошлом и настоящем (лейтмотив *судьбы*)[6]. В партитуре Шнитке музыка, раскрывающая мир детства героини и образы-символы России, определяет характер бóльшей части номеров (из четырнадцати – десять). Рассмотрены ситуации с включением алеаторики и сонористики, с соединением авторской

---

[4] *Шнитке А.* Изображение и музыка – возможности диалога: [беседа с композитором А. Шнитке / Зап. Е. Петрушанская] // Искусство кино. – 1987. – № 1. – С.71.

[5] Семантику этой тональности, касаясь творчества Шнитке, Е. Чигарёва трактует как «агрессивное разрушительное начало» [см.: Чигарёва Е. К проблеме семантики тональностей у Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается: Сб. науч. тр. / МГИМ им. А. Г Шнитке / Отв. ред. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. – М.: Композитор, 2008. – Вып. 6. – С. 27.]. Однако данный музыкальный и образный материал – несколько иного свойства. Здесь, скорее, показано то, что разрушается, уничтожается.

[6] Лейтмотив судьбы представлен в виде своего рода ритмо-формулы, которая впервые появляется в трёх каденциях фортепиано в № 3 «Зимний зоопарк».

музыки и церковных песнопений (сцена отпевания царевича Димитрия)[7], с использованием своего рода «контрастной полифонии» в системе кадры/музыка (соединение несоединимого). Отмечены средства воссоздания исторических событий, переживаемых как современные: додекафония, остинатность, полифонические приёмы, особые тембровые характеристики (включение двенадцати колоколов в сценах «казни» колокола).

Важно, что в этой киноработе Шнитке закрепились функции вступительных и финальных эпизодов в общей симфонизированной композиционной структуре[8].

В разделе ***2.3. «"Звездопад": вечная и современная тема – жизнь/смерть»*** данный фильм и его музыка рассматриваются как своего рода третья часть сверхжанровой киномузыкальной партитуры Шнитке (наряду со «Вступлением» и «Дневными звёздами»).

Выявляются основные принципы создания композитором кинопартитуры: построение конфликтной драматургии на основе сопряжения контробразов, среди которых наиболее широко и разнопланово представлены лирические темы, а лейтмотив судьбы – ритмический (или остинатный) комплекс с включением ударных инструментов, электрогитары и басовой гитары; обращение к испытанному приёму монотематического развития контрастных образов из одного тематического ядра (лейтмотивы *прощания и войны*); использование полифонии как средства динамизации образов.

Особое внимание уделено анализу способов работы композитора «по модели» (аллюзия на русскую народную песню при создании лейттемы *воспоминаний*) и с цитатой (включение в качестве лейттемы *любви* побочной партии из «Ромео и Джульетты» Чайковского и использование её гармонической основы для сопряжения с авторским музыкальным материалом). Раскрытие музыкальной концепции происходит на основе принципа своё/чужое: объединяются кон-

[7] Созданное композитором молитвословие будет затем использовано композитором в Третьем гимне для виолончели, фагота, саксофона, клавесина и колокольчиков.

[8] В фильме использованы все созданные композитором номера партитуры: весьма редкий случай почти полного соответствия музыки кинокартины тексту партитуры.

трастные художественные пласты (прошлое и настоящее), авторская музыка и цитаты (классика и фольклор), которые, в свою очередь, становятся объектами моделирования и трансформаций. В рукописи зафиксирована поэмная композиция из 15 номеров с вариантами тембровых решений, тогда как в фильм полностью вошёл лишь один эпизод – № 14 «У реки», основанный на мотиве *войны*. Тем важнее изучение подлинного музыкального текста, оказавшегося в «запаснике» художественных идей мастера.

В разделе ***2.4. «"Выбор цели": нравственные проблемы бытия»*** рассматриваются характерные черты литературного источника фильма (киноповесть Д. Гранина), картины И. Таланкина и партитуры А. Шнитке, как этапного киномузыкального произведения, в котором впервые в творчестве композитора резко противопоставлены сферы и образы, принадлежащие разным национальным культурам: русской (мелодически распевная лейттема Курчатова напоминает о музыке Чайковского; подлинная мелодия песни «Трубили трубушки») и американской (блюзовые интонации и ритмы в характеристике Оппенгеймера). Антитеза – главный фактор масштабной музыкальной композиции из 35 номеров и музыкальной драматургии фильма. Показано, как в музыкальное действие включаются образы разрушения, смерти (сонорные звукокомплексы, использование синтезатора Synthi A). Для композитора время создания музыки к фильму «Выбор цели» – 1974 год – стало рубежным: начинается «тихий период» (В. Холопова)[9], который открывается не только «Гимнами» для ансамбля инструментов, но и киномузыкой «Выбор цели», «Осень». По сравнению с предыдущими и последующими партитурами Шнитке к фильмам Таланкина музыка фильма «Выбор цели» содержит гораздо бóльшее количество сцен и эпизодов, раскрывающих личную драму героев и «рисующих» пленэрные картины. Здесь широко представлены «малые циклы», в которых несколько номеров объединены одним тонально-тематическим материалом (№ № 8-10, 23-25, 21-35), что подчёркивает логику сквозного симфонического развертывания материала.

[9] *Холопова В.* Композитор Альфред Шнитке. – М.: Композитор, 2008. – С. 112.

Третья глава «Совместные работы с Э. Климовым и Ю. Карасиком» открывается разделом ***3.1. «Музыка к фильмам Э. Климова»***, в котором на примере музыки А. Шнитке к фильмам «Похождения зубного врача», «Спорт, спорт, спорт», «Агония», «Прощание» раскрываются особые индивидуальные авторские проекты, отличающиеся по содержанию, стилистике, драматургии и форме.

В разделе ***3.1.1. «"Похождения зубного врача": музыкальное прочтение сатирической темы»*** подчёркнуты особенности воплощения необычного сценария-эссе в киномузыкальной партитуре А. Шнитке к фильму Э. Климова. Определены методы работы композитора при создании музыкальных образов: стилизация и аранжировка. Партитура оказалась словно бы стилизованной одновременно под музыку XVII века и под мелодии современных бардовских песен.

Наряду с известными по «Сюите в старинном стиле» «барочными» музыкальными образами, кинопартитура включает развёрнутый блок номеров, в которых тематизм напоминает о стиле Баха (в том числе, в применении риторических фигур). «Баховские» прообразы, помещённые в сатирически-гротескный сюжетный контекст фильма, создают поле сильного напряжения, что выводит тему «зубного врача» на совершенной иной уровень осмысления проблемы *человек и человечность*.

Шнитке также стилизует танцевальную музыку: вальс и чарльстон, проводя идеи парадоксального несогласования визуального и музыкального текстов, игры смыслов на основе переинтонирования знакомых бытовых мелодий. Интерес представляют и аранжировки бардовских песен Н. Матвеевой (№ 1), Ю. Кима (№ № 4, 5), сделанные Альфредом Шнитке с использованием гитары, арфы, клавесина, маримбы (текст не выписан). В результате возникает особая звуковая атмосфера, в которой, кажется, возможны всякие неожиданные, ирреальные и даже фантасмогорические сюжетные ходы[10].

На основе контрастного стилевого материала возникает своеобразная композиция, в которой сочетаются принципы многочастной сюиты (композиция

[10] К сожалению, эти выразительные аранжировки в фильме претерпели изменения: стали просто фоном-аккомпанементом бардовских песен.

включает 21 номер), старинной сонаты, трёхчастной репризной и концентрической форм. Бардовские песни образуют своего рода «рамку», внутри которой, как сюжет в сюжете, оживают барочные образы, а в центре – помещены танцы.

В разделе ***3.1.2. «"Спорт, спорт, спорт": современные образы и их интерпретация»*** акцентируется внимание на оригинальном жанровом и композиционном решении фильма. Центральные «главы» этой причудливо-гротесковой картины посвящены реальным историям из жизни известных спортсменов (через интервью с ними и тренерами). «Ходом», объединяющим новеллы, стала фигура массажиста дяди Володи: рассказанные им истории разворачиваются в гротесковой форме и помогают восприятию подчас резко контрастных игровых и документальных кадров («метод гармонической эклектики»[11]). Разнообразный визуальный материал объединяет музыка. Сохранившаяся кинопартитура Шнитке представляет собой масштабную композицию из девятнадцати номеров, резко контрастную, но имеющую и общее симфоническое развитие. Композитор создал многоплановое киномузыкальное произведение, в котором действуют принципы как согласования, так и несогласования визуальных и звуковых текстов. Как в фильме свободно располагаются документальные кадры и игровые эпизоды, так и в партитуре сосуществуют контрастные музыкальные образы. Объединяет партитуру главная тема-«*образ современного спорта»*[12], которая становится источником активного развития и трансформации образа на основе метода монотематизма с развертыванием фуги и менуэта.

Кроме того, Шнитке использует приёмы стилизации барочных жанров и включения современных техник (алеаторики, сонористики). Принцип антитезы раскрыт в гротескном ключе. Композитор вводит в собственный текст темы из опер Н. Римского-Корсакова, симфонии П. Чайковского, песни «Какая странная судьба»[13], даёт их в свободном порядке, используя при этом ремарки, из содержания которых становится понятным соотношение визуального и музыкально-

---

[11] *Климов Э. – Павленко А.* Цель творчества – самоотдача // Климов Э. Неснятое кино. Сценарии. Интервью. Воспоминания. – М., 2008. – С. 225.

[12] Это одно из названий № 16 «Образ современного спорта» («Тренировки», «Победители»).

[13] Из кинофильма «Мужчина и женщина», режиссёр К. Лелуш, композитор Ф. Лей.

го рядов. Форма партитуры носит черты сонатно-симфонического цикла с кодой[14].

В разделе ***3.1.3. «"Агония": трагические страницы истории и их музыкальное воплощение»*** выявлены стилевые и композиционно-драматургические закономерности кинопартитуры А. Шнитке, фильма Э. Климова, а также его литературной первоосновы – пьесы «Заговор императрицы» А. Толстого и П. Щеголёва. Апеллируя к историческим событиям и фактам, режиссёр и композитор раскрывают современные проблемы и образы, личностный взгляд на историю, фигуру Распутина и его влияние на судьбу России (используют лишь ряд сцен из литературной пьесы). Так, историческая хроника превращается в экспрессивную психологическую драму, которая становится неотделимой от трагической судьбы страны. Известно, что А. Шнитке выделял музыку к фильму «Агония» среди других своих кинематографических работ, поскольку её решение было особым: вся контрастная партитура (более сорока номеров) основана на принципе «звуковых состояний» (А. Шнитке)[15] органичного соединения музыки и шумовых эффектов. Наиболее рельефно в сцене сумасшествия Распутина звучат кластеры тремоло струнных, аккорды tutti оркестра и записанные с натуры звуки мира (птичий гомон, стук колёс, скрип телег, колокольный набат)[16].

Раздел *3.1.4. «"Прощание": картины народной жизни в музыке»* обращён к рассмотрению весьма своеобразной киномузыкальной партитуры, созданной композитором для фильма, который начинала делать Л. Шепитько и за-

---

[14] Экспозиция (№ № 1-4) репрезентирует основной образ и тему фуги, второй раздел (№ № 5-10) предстаёт в виде коллажного скерцо. Третий (№ № 11-13) – объединённый лирическим настроением – мог бы выполнять функцию медленной части. В развёрнутом финале (№ № 14-17) утверждается тема *современного спорта*. Два последних номера можно уподобить коде, в которой словно рассыпаются и истаивают темы-образы партитуры.

[15] *Шнитке А.* «Не надо заботиться о чистоте средств…» // Киноведческие записки. – 1994. – № 21. – С. 106.

[16] Художественные идеи киномузыкальной партитуры «Агония» Шнитке затем получат развитие в целом ряде крупных произведений композитора. Напомним, что танго зазвучит в Concerto grosso №1, а затем будет «спроецировано» на текст оперы «Жизнь с идиотом». В Фортепианном квинтете (вторая часть), над которым Шнитке работал в первой половине 1970-х годов, особое место займет жанр вальса. Тема смерти, напоминающая об «Агонии», будет звучать во Втором виолончельном концерте, созданном в 1990 году. Можно найти и много других аналогичных примеров воссоздания композитором контрастного мира образов при помощи жанров, составивших основу музыкальной драматургии фильма «Агония».

вершил Э. Климов на основе «деревенской» прозы В. Распутина (повесть «Прощание с Матёрой»). В партитуре к фильму, состоящей из двадцати шести номеров, первые семнадцать представляют собой нотную запись импровизаций ансамбля «Астрея»[17].

Второй раздел (№ № 18-25) – собственно музыка Шнитке, представленная в виде масштабных номеров с близкими по характеру темами *«возгласов» и прощания* которые развёртываются полифонически в разных тембровых вариантах. Указан большой состав симфонического оркестра с расширенной группой ударных инструментов (маримба, вибрафон, колокол), включением челесты, клавесина, органа, фортепиано и смешанного хора.

В разделе ***3.2. Фильм «"Шестое июля" Ю. Карасика: революционная тема и её музыкальное воплощение»*** анализируется кинопроизведение, в котором на первом плане находятся образы истории, революции и её вождя – В. И. Ленина. Специфика картины определила и её музыкальный ряд: он основан на развитии важных лейттем, характеризующих события *революционного переворота,* и лейтмотива *времени*. Фильм постепенно «насыщается» музыкой (за кадром)[18], которая выходит едва ли не на первый план в кульминационной зоне, расположенной в точке золотого сечения («Латышская дивизия»).

В целом партитура Шнитке представляет собой развёрнутую симфонизированную композицию, вырастающую на основе принципа монотематизма. «Увертюра» (№ 1) и «Финал» (№ 17 и № 18 «Финал 2») образуют смысловую арку, в которой представлены обе лейттемы партитуры (и фильма).

Четвёртая глава «Претворение образов русской литературы в музыке к фильмам А. Михалкова-Кончаловского, Ю. Карасика, И. Таланкина» посвящена изучению киномузыкальных партитур композитора к фильмам крупных режиссёров на сюжеты А. Чехова и Л. Толстого. Подчёркнуто, что благодаря работе в кино, композитор близко соприкоснулся с русской класси-

---

[17] В партитуре указано имя Вячеслава Артёмова, как автора импровизаций. Фрагменты краткие: они занимают всего три нотных листа. Во все номера включён только один аккорд с глиссандирующими распевами. Размер не указан, преобладает медленный темп. Особый интерес представляет состав инструментального ансамбля: канон (армянский инструмент), тар, гитара, кяманч*а*, п*а*ндури, ч*о*нгури, чун*и*ри, блокфлейты, дудук, колокольчики, колокола, нагар*а*, тарелка, там-там и хор.

[18] Музыка в кадре сведена к минимуму.

кой (А. Пушкин, Л. Толстой, А. Чехов) и с произведениями многих своих современников (В. Астафьев, О. Берггольц, Ю. Бондарев, В. Гроссман, В. Панова, В. Распутин). Обращение к сюжетам классических литературных произведений дало возможность композитору глубоко проникнуть в существо сложнейших психологических коллизий, акцентировать внимание на важных проблемах человеческой жизни.

Сделана попытка рассмотреть поэтику чеховских произведений, их характерные свойства в связи с работой Шнитке над воплощением идей русского писателя и драматурга в современном киноискусстве, изучены подходы к их раскрытию на примере анализа двух рукописных партитур: к фильмам «Дядя Ваня» и «Чайка».

Отмечено, что Шнитке оказались чрезвычайно близкими манера чеховской прозы, свойственные ей неспешное развёртывание сюжета, своеобразное течение времени в пьесах, трактовка пространства как многомерного и постоянно расширяющегося. Шнитке роднит с Чеховым то, что оба они в силу своего душевного склада сострадают своим героям – порой странным, потерянным в жизни, непонятым. Собственно в этой связи партитуры Шнитке к чеховским сюжетам фильмов – пронзительно личностные, лаконичные, с особенным ощущением тишины и значимости каждого звукового «момента», как авторского «слова». Подчёркнуто, что партитуры к фильмам на чеховские сюжеты составили своего рода макроцикл, в котором смысловой кульминацией является музыка к фильму «Дядя Ваня», погружающая зрителя=слушателя в особый мир «чеховского времени», и, в то же время, поднимающаяся над визуальным рядом, становясь его лаконичным резюме.

В разделе ***4.1. «”Дядя Ваня” А. Чехова: тема одиночества»*** последовательно рассмотрены особенности трактовки чеховских образов в фильме и кинопартитуре. Подчёркнуто, что партитура весьма лаконична – включает только 7 номеров, причём последний номер (он же «Эпилог») не вошёл в фильм. Подробно изучены все составляющие партитуры, выявлена особая роль Увертюры, в которой представлен основной музыкальный материал: «музыка фортепианного концерта» (название Шнитке) и хорал. Будучи кульминацией увертюры, именно хорал становится смысловым центром всей композиции: его образ, раз-

виваемый в последующих эпизодах, углубляет визуальный ряд, вскрывает подтекст, раскрывает его вневременную значимость. Речь идет и о том, как благодаря музыке пронзительно выявлена трагическая составляющая кинопроизведения, а также как своеобразно использовал композитор возможность соединения сугубо авторской музыки и цитат, квазицитат, объединённых в полистилистический внешний ряд фильма.

В разделе ***4.2. «"Чайка" А. Чехова: мечта и действительность»*** акцентируется внимание на драматургических особенностях пьесы, характере её воплощения в фильме Карасика и в партитуре Шнитке. В результате анализа выявлено, что кинопартитура и музыка в фильме «Чайка» – это два близких, но не одинаковых текста. Рукописная партитура – развёрнутое полотно из восемнадцати номеров, свидетельствующая о том, что композитор предполагал насыщенное музыкальное содержание фильма и создал симфонизированную композицию с экспозицией, разработкой тем и кодой-«просветлением». Он использовал возможности лейтмотивов, особенно лейтмотива *судьбы*, который пронизывает всю партитуру, а также свойственного ему принципа противопоставления образных сфер, вырастающих из одного тематического ядра. Словно бы отвечая «новым формам», о которых идёт речь в пьесе Чехова, Шнитке включает алеаторический эпизод (ограниченная алеаторика): ритмическое ostinato ударных инструментов, отдельные звуки маримбы и тарелок с вкраплением напряжённых интонаций деревянных духовых инструментов, которые звучат неожиданным диссонансом в музыкальной кинопартитуре (№ 11 «Театр»). Музыка Шнитке в фильме многое договаривает, досказывает, особенно в моменты «остановки действия».

В разделе ***4.3. «"Отец Сергий" Л. Толстого: духовные искания человека»,*** следуя многоступенчатому принципу анализа, показаны основные методы и приёмы режиссёра и композитора в воссоздании основной идеи и образного мира повести писателя. Контрастное сопоставление внешнего и внутреннего планов оказывается действенным приёмом в драматургии кинопартитуры Шнитке. Атрибуты дворцовой жизни (полонез, мазурка, кавалерийский марш, туш), фольклорный эпизод («Масленица») словно обрамляют символы духов-

ного возрождения героя (монологи, «Глас»), которые являются центром сюитно-симфонической композиции.

Отмечена особая роль темы вальса, созданного Л. Толстым, который Шнитке использует в Увертюре, Финале и Эпилоге партитуры, образуя тем самым тематическую и смысловую арку.

В **Заключении** диссертации обобщены результаты исследования и сформулированы основные выводы. Подтверждена мысль, что киномузыка Шнитке представляет *самостоятельную художественную ценность*. Выделенные в исследовании периоды-десятилетия работы Шнитке в кино ярко отражают процесс формирования и становления творческого метода композитора, принципы создания им музыки для различных фильмов: от интуитивных находок к возможностям полистилистики, созданию многостилевых полотен и раскрытию основ моностилистики.

Подробный анализ киномузыкальных партитур Шнитке позволил выявить основополагающие принципы работы композитора в кино и сделать следующие обобщения.

1. Киномузыка является важной составляющей отечественной культуры второй половины XX века, образуя вместе с фильмами крупных режиссёров, вошедшими в «золотой фонд» киноискусства, сложное единство высокого духовно-нравственного содержания, что подтверждается тем, что в киномузыкальных партитурах Шнитке раскрыт *широкий круг образов*, связанных с современным авторским подходом к воплощению вечных проблем *жизнь и смерть; прошлое в настоящем*; *личность и время*; *художник и общество*. Значимой в киномузыкальном творчестве Шнитке оказалась тема *смысла человеческого существования*. Резюмировано, что музыка Шнитке в художественных фильмах – волнующая и значительная часть наследия композитора – является крупным явлением искусства XX века.

2. Киномузыка занимает особое место в творчестве Шнитке и раскрывает новые его грани. Среди них – обращение композитора к фольклору на уровне цитирования и стилизации: фольклорные темы Шнитке отдаляет от своего прообраза, превращая их в материал для инструментального развития; он использует и характерные свойства джаза. Расширяя стилевое поле кинопартитур,

мастер обращался не только к цитированию, но и аранжировке и обработкам песен разных авторов. Важно, что в «окружении» разных стилевых «вставок» всегда ясно очерчен собственный музыкальный почерк композитора, что позволяет говорить о проявлении его моностиля в киноработах разных периодов творчества. Отмечены многочисленные образно-тематические связи между произведениями академических жанров Шнитке и его киномузыкой.

3. На многочисленных примерах показано, что в киномузыкальных партитурах претворены традиции и новые свойства музыкального театра и инструментальных (симфонических) жанров. Конфликтный тип драматургии является преобладающим в киномузыкальных композициях автора; композитор склонен раскрывать главное содержания в увертюре (вступление), обобщать смысловые идеи в развёрнутых Largo и оставлять финал открытым (несмотря на эффект репризы-коды).

4. Для характеристики киномузыкальных образов Шнитке использует лейтмотивную систему, которая играет важную роль в драматургии и композиции киномузыкальных произведений. Отмечено разнообразие жанровых и композиционных особенностей партитур: кино-симфонические и киномузыкальные драмы, киномузыкальные поэмы, партитуры гротескно-символического плана.

5. Кинопартитуры Шнитке содержат интереснейшие образцы использования особых приёмов игры на инструментах симфонического оркестра, включения современных электронных, старинных, народных инструментов. Воплощая драматические образы в киномузыкальных партитурах, Шнитке апробировал обширный арсенал выразительных средств современной музыки (алеаторики, сонористики, додекафонии, конкретной, электронной музыки), а также полифонические приёмы, в том числе многоголосные микроканоны.

Список опубликованных работ по теме диссертации

Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. *Мухамадеева, А. Ф.* Документальная поэтика: о музыке А. Шнитке к фильму Э. Климова «Спорт, спорт, спорт» // Театр. Кино. Живопись. Музыка. Ежеквартальный альманах. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011. – № 4. – С. 135-145 (0,4 п.л.).

2. *Мухамадеева, А. Ф.* «Чайка»: чеховские образы в киномузыке А. Шнитке // В мире научных открытий. – Красноярск: Научно-инновационный центр, 2012. – № 4.3 (28). – С. 298-317. (0,5 п.л.).

3. *Мирошкина, А. Ф.* Война и «три цвета времени жизни» (о фильмах И. Таланкина с музыкой А. Шнитке) // Музыкальная академия. – 2015. – № 4. – С. 145-146 (0,6 п.л.).

4. *Мирошкина, А. Ф.* История и современность: «Агония» (о фильме Э. Климова с музыкой А. Шнитке) // Театр. Кино. Живопись. Музыка. Ежеквартальный альманах. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2015. – С. 195-205 (0,3 п.л.).

Другие публикации:

5. *Мухамадеева, А. Ф.* Идея художественного синтеза в музыкальной культуре России XX века // Актуальные проблемы теории и методики современного музыкального искусства и образования: сб. науч. тр. ОГИИ. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «Оренбург. гос. ин-т искусств», 2006. – С. 71-77. (0,3 п.л.).

6. *Мухамадеева, А. Ф.* Музыка А. Шнитке в фильме «Прощание» Л. Шепитько-Э. Климова: трагедия народной жизни глазами режиссёров и композитора // Культура, искусство и образование провинциальной России в контексте истории: сб. науч. тр. ОГИИ. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2007. – С. 233-239 (0,4 п.л.).

7. *Мухамадеева, А. Ф.* Поэзия и трагедия народной жизни (о фильме «Прощание» Л. Шепитько-Э. Климова с музыкой А. Шнитке) // Из наследия отечественных композиторов XX века. Сб. статей по материалам творческих собраний молодых исследователей. – М.: РОО «Союз московских композиторов», 2007. – Вып. 7. – С. 130-143. (0,6 п.л.).

8. *Мухамадеева, А.Ф.* Визуальные кинопартитуры А. Шнитке: некоторые вопросы методологии исследования // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и образования: сб. науч. тр. ОГИИ. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», ИПК ГОУ ОГУ, 2008. – Вып.3. – С. 53-60. (0,3 п.л.).

9. *Мухамадеева, А.Ф.* «Вступление в жанр» (о музыке А. Шнитке к фильму «Вступление» И. Таланкина) // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», ИПК ГОУ ОГУ, 2008. – Вып.4. – С. 86-92. (0,3 п.л.).

10. *Мухамадеева, А.Ф.* Вечная современная тема *жизнь/смерть* (о музыке А. Шнитке к фильму «Звездопад» И. Таланкина) // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и художественно образования: сб. науч. тр. ОГИИ. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», ИПК ГОУ ОГУ, 2008. – Вып.5. – С. 247-255. (0,4 п.л.).

11. *Мухамадеева, А. Ф.* «Дядя Ваня»: от пьесы А. Чехова к драматургии А. Михалкова-Кончаловского и к музыкальной партитуре А. Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. – М: Композитор, 2008. – Вып. 6. – С. 79-91. (0,6 п.л.).

12. *Мухамадеева, А. Ф.* Альфред Шнитке: «обращение к Толстому продиктовано для меня потребностью нравственной» // Школа молодого исследователя. Материалы выступлений на научных конференциях в Союзе московских композиторов. – М.: Изд-во «Союз московских композиторов», 2008. – С. 127-142 (0,6 п.л.).

13. *Мухамадеева, А. Ф.* «Музыка способна служить как бы незримой опорой…» (о музыке А. Шнитке к кинофильму И. Таланкина по одноименной книге О. Берггольц) // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», ИПК ГОУ ОГУ, 2009. – Вып. 6. – С. 106-117. (0,6 п.л.).

14. *Мухамадеева, А. Ф.* Поэтика киномузыки А. Шнитке (на примере его музыки к военной кинотрилогии И. Таланкина // «Альфреду Шнитке посвящается…». – М : Композитор, 2009. – Вып.7. – С. 265-277. (0,6 п.л.).

15. *Мухамадеева, А. Ф.* А. Шнитке – А. Чехов: о музыке А. Шнитке к фильму «Чайка» Ю. Карасика // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», ОГУ, 2011. – Вып. 10. – С. 192-199. (0,3 п.л.).

16. *Мухамадеева, А. Ф.* Притча в старинном стиле: о музыке А. Шнитке в фильме Э. Климова «Похождения зубного врача» // Искусствознание: теория, история, практика. Научно-практический журнал. – Челябинск: Изд-во ГБОУ ВПО «ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского», 2012. – № 2 (03). – С. 31-34. (0,2 п.л.).

17. *Мирошкина, А. Ф.* «Шестое июля»: грани художественной правды // Школа молодого исследователя. Сб. науч. трудов. По материалам конференций в Союзе московских композиторов в 2014 году. – М.: ООО «Издательство РИТМ», 2015. – С. 74-77. (0,2 п.л.).

18. *Мирошкина, А. Ф.* «Выбор цели»: кинотекст и его интерпретация Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. – М.: Композитор, 2016. – Вып. 10. – С. 153-161. (0,4 п.л.).

19. *Мирошкина, А. Ф.* Музыкальные образы экрана и литературный первоисточник (И. Таланкин – А. Шнитке) // Эстетика звука на экране и в книге. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – М.: ВГИК, 2016. – С. 225-240. (0,5 п.л.).

Общий объём публикаций 7,9 печатных листов.

МИРОШКИНА Альфия Фаритовна

КИНОМУЗЫКА АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ

17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Тираж 100 экз., формат 84х108/16, Ус.п.л. 2,94
Заказ № К-802
Подписано в печать 31.03.2017 г.
Отпечатано: ИП Востриков П.В.
460000, г. Оренбург, ул. Рыбаковская, 100
Тел.: (3532) 25-33-60, 93-81-12
www.rapoliart.ru, e-mail: rapoliart@gmail.com