

80 ЛЕТ НАЧАЛА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 80 YEARS SINCE THE BEGINNING OF THE GREAT PATRIOTIC WAR

А. Ф. МИРОШКИНА

*Оренбургский государственный институт
искусств им. Л. и М. Ростроповичей,
Оренбург, Россия*

ALFIYA MIROSHKINA

*Orenburg State Institute of Arts
named after L. and M. Rostropovich,
Orenburg, Russia*

МУЗЫКА ФИЛЬМА «ГОРЯЧИЙ СНЕГ»: К ИЗУЧЕНИЮ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА А. ШНИТКЕ

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена изучению творческого метода Альфреда Шнитке при создании киномузыки. Основное внимание сконцентрировано на изучении партитуры композитора к фильму Г. Г. Егиазарова «Горячий снег», отразившему характерные тенденции отечественного киноискусства 70-х годов XX в. Также затрагиваются вопросы интерпретации романа Ю. В. Бондарева. В отечественном музыкознании подобное исследование представлено впервые. Тема войны для Шнитке становится поводом обратиться к волнующей его проблеме: добро и зло, жизнь и смерть. Здесь проявляется особый – авторский – разворот: война и человек, становление личности. При подробном анализе рукописных материалов А. Г. Шнитке раскрываются особенности методов музыкального воплощения сюжета картины и ее образного содержания. Подчеркнуты важная драматургическая и композиционная функции Увертюры и Эпилога, монотематический принцип, положенный в основу произведения. Рассмотрены тембровые особенности оркестровой партитуры с включением электроинструментов и аккордеона, принципы тональной драматургии, применение техник

MUSIC OF THE FILM “HOT SNOW”: TO STUDY THE CREATIVE METHOD OF A. SCHNITKE

ABSTRACT

The article is devoted to the studying of the creative method of Alfred Schnittke in writing film score. The main attention is focused on the score for the film “Goryachiy Sneg” (Hot Snow) by G. G. Egiazarov. It reflected the key trends of Russian cinema art of the 70s. There are also discussed the questions of interpretation of Y. V. Bondarev’s novel. This study is provided for the first time in Russian music science. The war theme for Schnittke becomes a reason to address the problem that he is considering: good and evil, life and death. A special author’s turn is manifested here: the war and the man, and the personality formation. A detailed analysis of A. G. Schnittke’s handwritten materials reveals the methods of musical embodiment peculiarities of the film’s plot and its figurative content. There are emphasized the important dramatic and compositional function of the Overture and the Epilogue, as well as the monothematic principle underlying the work. Under the accurate consideration are also the timbral features of the orchestral score (combining power tools and accordion, the principles of tonal drama, using the techniques of the 20th century composition (sonoristic, aleatoric) that help the author to characterize

композиции XX в. (сонористика, алеаторика), используемых автором для характеристики сферы трагического.

Изучение рукописного материала позволило выявить особенности творческого метода А. Г. Шнитке при работе в кино: введение контрастных образов, принципы лейтмотивности и монотематизма, уравнивание композиции, особый подход к оркестровке, разнообразие техник письма. Все это позволяет трактовать музыку А. Г. Шнитке к кинофильму «Горячий снег» как целостное музыкальное произведение, представляющее высокую художественную ценность.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *киномузыка, военное кино, советский кинематограф, А. Г. Шнитке, Г. Г. Егиазаров, Ю. В. Бондарев, «Горячий снег».*

the tragic scope. The study of the handwritten materials allowed us to identify the features of A. G. Schnittke's creative method when working in cinema: the introduction of contrasting images, the principles of leitmotiv and monothematic, the balance of composition, a special approach to orchestration, a variety of writing techniques. That all leads to a certain interpretation of A. G. Schnittke's music for the film "Goryachiy Sneg" (Hot Snow) as a complete music work of high artistic value.

KEYWORDS: *film music, military cinema, Soviet cinema, A. G. Schnittke, G. G. Egiazarov, Y. V. Bondarev, "Goryachiy Sneg" ("Hot Snow").*

ВВЕДЕНИЕ

Творчеству Альфреда Шнитке посвящено немало научно-исследовательских трудов ведущих европейских и отечественных музыковедов. Интересы исследователей сконцентрированы в большей степени вокруг симфонических и камерных жанров; изучаются инструментальные концерты, оперы и сочинения для музыкального театра, как, например, в монографиях В. Н. Холоповой [1], А. В. Ивашкина [2], в книге Е. И. Чигарёвой [3]. В ряде диссертационных исследований в центре внимания авторов оказываются особенности хорового творчества [4], полифония [5], симфонические концепции композитора [6], отдельные работы посвящены семантическому [7] и интертекстуальному [8] анализу его сочинений.

Киномузыка Шнитке также привлекает внимание ряда исследователей. Известный отечественный музыковед В. Н. Холопова деятельности мастера в сфере кинематографа посвящает специальный раздел своей монографии «Композитор Альфред Шнитке» [9] – «Кинокомпозитор». Проблема музыки и кино освещена в книге А. В. Богдановой, где анализируются отдельные фильмы с музыкой Шнитке. При этом исследователь замечает, что зачастую при изучении киномузыки композитора из-за отсутствия партитур приходится «опираться только на слуховое восприятие» [10, с. 90].

Изучению рукописных партитур посвящена диссертация автора статьи «Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования» [11], в которой впервые проанализированы и введены в научный оборот партитуры композитора, созданные для кинематографа, составляющие ценный пласт его наследия¹. Основное внимание в работе сосредоточено на фильмах И. В. Таланкина,

¹ Термины «партитура», «кинопартитура», «киномузыкальная рукописная партитура» в контексте статьи употребляются в равном значении.

Э. Г. Климова, А. С. Михалкова-Кончаловского и Ю. Ю. Карасика. Вместе с тем осталась необходимость более подробного освещения тех рукописных материалов композитора, которые не вошли в основной текст исследования.

2020 год был объявлен Годом памяти и славы в честь 75-летия Победы в Великой Отечественной войне. А в марте того же года ушел из жизни один из известных советских писателей, автор многих пронзительных книг о военном времени – Юрий Васильевич Бондарев. Эти события побудили обратиться к изучению киномузыкальной рукописной партитуры А. Г. Шнитке к художественному фильму Г. Г. Егиазарова «Горячий снег» по одноименному роману отечественного писателя². Этот материал в российской музыковедении изучается впервые.

РОМАН И ФИЛЬМ

В творчестве Ю. В. Бондарева яркое претворение получил жанр фронтовой лирической прозы [12]. В его произведениях реалистично описаны батальные сцены – он сам был непосредственным участником сражений Великой Отечественной войны. И все же в центре внимания – внутренний мир человека, находившегося в экстремальных условиях, его духовное и психологическое проживание времени потерь, ожидания смерти и вместе с тем способность верить, любить и надеяться. «За долгие четыре года войны, каждый час чувствуя возле своего плеча железное дыхание смерти, молча проходя мимо свежих бугорков с надписями химическим карандашом на дощечках, мы не утратили в себе прежний мир юности, но мы повзрослели на 20 лет и, мнилось, прожили их так подробно, так насыщено, что этих лет хватило бы на жизнь двум поколениям» [13].

Об этом пишет Бондарев и в романе «Горячий снег» [14], который посвящен битве на Сталинградском фронте зимой 1942 г. Среди книг о войне он занимает особое место, так как основан на личных воспоминаниях и переживаниях автора. С фактической точностью воссоздан в романе ход военных действий, их описание изобилует яркими и запоминающимися характеристиками. И среди этих событий разворачивается человеческая драма о любви, вере и потерях. Так и рождается в произведении парадоксальное сочетание натуралистичного изображения с интонациями лирической поэтики. Это отражено и в названии романа – от огненного шквала орудий «в России горит снег»³? Или же от того, что «снег на рукаве ватника был горячим от его (Кузнецова. – А. М.) слез» [14, с. 327]?

Г. Г. Егиазарову было важно создать фильм с таким сюжетом: «Когда появился роман Бондарева – это было для меня настоящим потрясением. То была удивительная правда о войне» [15]. Для режиссера это сочинение стало «отправной точкой осмысления действительности,

² Рукописная партитура хранится в архиве Российского государственного симфонического оркестра кинематографии.

³ Так восклицает плененный немецкий майор [14, с. 338].

при реализации которой происходит глубокое проникновение не только в художественное пространство книги, но и, что значительно важнее, создается новое художественное пространство, интерпретирующее как сами фабульные события, так и с их помощью отражающее окружающую реальность» [16, с. 28]. Так режиссер стремится воплотить значимую для него идею сохранения памяти о великом подвиге русского солдата во время Великой Отечественной войны: «Для меня это очень дорогая картина, картина о моих сверстниках, тех, кто не пришел с кровавых полей войны. Кто же расскажет о них? Если не мы, то кто же?» [17].

Определяющее значение в воплощении на экране сюжета и образов литературного первоисточника сыграла работа самого Ю. В. Бондарева над сценарием. Поэтому нет принципиальных расхождений в трактовке идеи и характеров главных героев между романом и фильмом. Хотя, в связи с временной спецификой кино, многие сцены подверглись сокращению.

Ярко и выпукло предстают герои на экране, каждый со своей судьбой и характером. Их всех объединяет чувство любви и преданности Родине, способность ради нее совершить смертельный подвиг. Сохраняет режиссер и лирическую поэтику романа: высказывания бойцов о своих чувствах, желаниях, воспоминания о малой родине. Вместе с тем с особой тщательностью, фактической точностью сняты батальные сцены. Развитие сюжета направлено к драматическим эпизодам смерти и похорон медсестры Тани, которые словно бы символизируют утрату любви, надежды на прежнюю мирную жизнь.

Каждая сцена для Г. Г. Егиазарова имела особое значение, существовала «не просто как часть целого, но и как кинематографическая метафора, напоминая зрителю, что те беззаветные герои Сталинграда несли эстафету народного подвига, которую потом приняли, чтобы никогда уже не расставаться с ней, все мы, живущие сегодня. Вот в чем виделся главный философский и нравственный пафос картины, что делало ее для меня в высшем смысле современной» [17].

Тема памяти становится характерной для кинематографа 1970-х гг. в целом. «В военных фильмах мотив памяти выступает сюжетообразующим началом (“Вдовы” С. Микаэляна, “Белорусский вокзал” А. Смирнова, “Аты-баты, шли солдаты” Л. Быкова), реализуется как композиционный прием ретроспекций-воспоминаний героя (“Пристань на том берегу” С. Шустера, “Подранки” Н. Губенко, “Память” Г. Никулина), воплощается в параллельном развитии сюжетных линий, смыкающих события войны и современность (“А зори здесь тихие...” А. Росточкиго, “Аты-баты, шли солдаты” Л. Быкова), звучит в различном внефабульном материале, открывающем или завершающем фильм (“Ижорский батальон” Г. Казанского, “В то далёкое лето” Н. Лебедева, “Проверка на дорогах” и “Двадцать дней без войны” А. Германа, <...>). В каждом из фильмов рассматриваемый мотив несет жизнетворческую миссию сохранения и передачи живой памяти о Великой

Отечественной войне» [18, с. 133]. Г. Г. Егиазаров здесь оказывается художником своего времени, тонко чувствующим процессы, происходящие в искусстве, в частности в кинематографе.

ПАРТИТУРА А. Г. ШНИТКЕ

Какой путь к воплощению сюжета, идеи и смысла авторов романа и фильма нашел композитор Альфред Гарриевич Шнитке? Как в его музыке воплощается тема войны?

А. Г. Шнитке написал музыку ко многим фильмам о военном времени. Так, в содружестве с И. В. Таланкиным создана музыка к картинам «Вступление» (1963), «Дневные звёзды» (1968), «Выбор цели» (1974), «Звездопад» (1981), с С. Н. Колосовым – «Вызываем огонь на себя» (1964), с Э. Г. Климовым и Л. Е. Шепитько – «Восхождение» (1976), с А. Я. Аскольдовым – «Комиссар» (1967, 1986). В этих работах тема войны и мира дана в особом развороте – война и человек, становление личности. При этом нельзя не почувствовать особого – авторского – отношения к образам и сюжетам, воплощенным в его киноповествованиях.

Обратимся к киномузыкальной рукописной партитуре А. Г. Шнитке к фильму «Горячий снег».

В основе драматической истории о войне – лирический и трогательный «Вальс» (№ 11, в темпе вальса, 3/4). Простая, спокойная по мелодическому развитию тема, ровный ритмический рисунок создают образ, связанный с картинами родного дома, теплотой и нежностью. Интересно тембровое решение: особую остроту создают тембры труб, тромбона и кларнета (эпизодически), а с ц. 5 тема звучит только у двух солирующих акустических гитар. При этом минорный лад (g-moll) усиливает настроение щемящей грусти, словно воспоминание о тех, кто не вернется с поля боя. А. Г. Шнитке пишет мелодию, близкую многим проникновенным военным песням и вальсам военного и послевоенного времени, в том числе и из кинофильмов («Случайный вальс», «В лесу прифронтовом», «Майский вальс», «В землянке» и др.).

«Вальс» находится в центре композиционной структуры (№ 11), состоящей из 20 номеров, и становится тем тематическим ядром, из интонаций которого вырастают образы сочинения А. Г. Шнитке, порой противоположные. Несмотря на дискретность номеров, композитор выстраивает цельное произведение, чему способствуют также введение им «Увертюры» и «Эпилога». В таблице 1 указана последовательность номеров партитуры А. Г. Шнитке «Горячий снег».

«Увертюра» (№ 1, в простой репризной двухчастной форме) открывается небольшим вступлением (6 тактов, Andante, 3/4), после которого звучит главная тема – вальс (g-moll) в тембре аккордеона. Композитор уточняет – «в темпе вальса» (рис. 1, 2).

Таблица 1. «ГОРЯЧИЙ СНЕГ». СПИСОК НОМЕРОВ ПАРТИТУРЫ А. Г. ШНИТКЕ

№	Название по партитуре Шнитке	Дополнительные сведения по партитуре
1	Увертюра	Andante, 3/4
2	Дописка к Увертюре	Moderato, 3/4
3	Война	Lento
4	Тихий фон	-
5	Поход	3/4
6	Награждение	Moderato, 4/4
7	Возвращение	Lento, 4/4
8	Перед боем	3/4
9	После боя	Moderato, 4/4, 3/2.
10	Истерика	Moderato, 4/4
11	Вальс	В темпе вальса, 3/4
12	Похороны	Andantino, 4/4
13	Блиндаж I	3/4
14	Блиндаж II	3/4
15	Смерть Тани	Lento, 4/4
16	На батарее	Senza tempo
17	Тишина	3/4
18	Сумасшествие	Lento, 4/4
19	Эпилог	a tempo quasi Valse, 4/4
20	Дописка к Эпилогу	Moderato, 3/4

В следующем небольшом музыкальном фрагменте «Дописка к увертюре», который словно обрывается в конце, фраза из вальса (мотив *отчаяния*) проводится сначала у валторн на фоне фанфарного мотива в остинатном ритме у труб. При дальнейшем проведении происходит вертикальная перестановка голосов. Взволнованность музыки сдерживает мерная поступь фортепиано и ударных. При этом в рукописи указано, в какой момент должна звучать «Дописка к Увертюре»: после последнего такта стоит ремарка «*после боя*» – *до конца*». Видимо, имеется в виду № 9 «После боя».

В «Эпилоге» (№ 19, звучит 1 мин 30 сек⁴) ясно обозначены тематические и ладотональные связи с «Увертюрой». Основная вальсовая тема звучит

в подвижном темпе (a tempo quasi Valse, 4/4) у аккордеона (g-moll). Во второй части простой безрепризной двухчастной формы с кодой она приобретает более драматический, напряженный характер благодаря тембру струнных инструментов (потом присоединяются деревянные духовые) на фоне диссонирующих аккордов медных духовых и glissando-импровизаций челесты

4 В некоторых эпизодах партитуры указано время их звучания, что связано со спецификой введения музыки в составляющую фильма.

Рис. 1. Партитура к фильму «Горячий снег». № 1 «Увертюра». Факсимиле рукописи

и фортепиано ($pp < ff$). Завершается фрагмент трезвучием g - mol в мощном звучании tutti оркестра ($sfff$). Так, образно и тематически перекликаясь с «Увертюрой», «Эпилог» усиливает смысловую нагрузку звучащего вальса (Quasi Valse – «как бы вальс») – жестокость войны коснулась каждого, и она требует слишком больших жертв.

Партитура «Горячий снег» завершается «Допиской к Эпилогу» (№ 20, Moderato, 3/4, начинается с ц. 5), которая воспринимается как трагический апофеоз. Словно предвещающая будущую победу вопреки всему, он в то же время предстает как гимн павшим и прославление вернувшихся с войны. Quasi Valse (звучит вторая тема «Эпилога») совсем теряет свою танцевальную сущность и «перерождается»: интонации темы звучат у труб ff , постепенно выстраиваясь в аккорды хорального типа, появляется четкая поступь четвертными у струнных и деревянных духовых инструментов, оstinatный ритм ударных и валторны.

Так, тематические близкие «Увертюра» и «Эпилог» обрамляют номера партитуры, создавая цельность композиционной структуры. Подобные арочные связи драматургически важных увертюры (вступление, «титры») и эпилога (финала) неоднократно встречаются в киномузыкальных композициях А. Г. Шнитке: «Вступление», «Спорт, спорт, спорт» (1970,

режиссер Э. Г. Климов), «Чайка» (1970–1971, режиссер Ю. Ю. Карасик), «Отец Сергей» (1978, режиссер И. В. Таланкин).

В музыке к фильму «Горячий снег» на развитии основной темы создан ряд фрагментов, связанных с образами войны: № 9 «После боя», № 13 «Блиндаж I», № 14 «Блиндаж II». Она проводится в разных тембрах: у деревянных духовых (№ 13), струнных инструментов и арфы (№ 14). Атмосферу грусти и щемящей тоски затевают сонорные созвучия в приглушенной динамике.

Как вариация звучит № 9 «После боя» (Moderato, 4/4, 3/2). На первом плане тембры медных духовых: сначала тема у солирующей валторны (*pp*), затем присоединяются трубы и тромбоны. Напряжение нарастает постепенно, мотивы вальса повторяются, проводятся *stretto*, динамика усиливается и стремится к яркому провозглашению трезвучия *g-moll tutti* оркестра *sfff*.

На основе интонаций вальса формируются и другие, противоположные музыкальные образы.

Так, из ее начального нисходящего кварто-секундового хода (*g – d – c*) рождается мотив *ожидания*: словно застывшее, остигатное его повторение создает драматичность, ощущение неминуемой смерти во фрагментах № 5 «Поход», № 8 «Перед боем», № 17 «Тишина». Из секундовых интонаций среднего раздела № 11 «Вальс» вырастают лейтаккорды *смерти*. Этот образ основан на секвенционном чередовании созвучий больших мажорных секунд-аккорда и квинтсекстаккорда, отстоящих на нисходящую секунду с шагом секвенции – тритон. Так образуется долго звучащий (крупными длительно-стями) эллипсис.

Такая последовательность диссонирующих созвучий равными долгими длительностями отсылает к хоралу. Этот жанр в творчестве композитора всегда представляет духовную сферу и встречается в известных крупных хоровых (Концерт на стихи Г. Нарекаци, «Стихи покаянные») и инструментальных произведениях (Симфония № 4, Концерт для фортепиано и струнных инструментов), а также менее известных сочинениях (например, Септет для клавирина (органа), флейты, двух кларнетов, скрипки, альты и виолончели) [19, с. 113–121]. В сочинениях композитора для художественного кинематографа хорал приобретает особое значение, он становится знаковым элементом в становлении основного образа, создания философского подтекста визуального действия. В первую очередь, этот жанр связан с семантикой трагического, а также сурово-напряженными, драматическими образами (например, «Дядя Ваня» (1971, режиссер А. С. Михалков-Кончаловский), «Агония» (1974, режиссер Э. Г. Климов), «Шестое июля» (1968, режиссер Ю. Ю. Карасик), «Выбор цели» (1974, режиссер И. В. Таланкин).

Необходимо отметить, что лейтобразы *ожидания* и *смерти* объединяет общая тональность *g-moll*. Семантику этой тональности, касаясь творчества А. Г. Шнитке, Е. И. Чигарёва трактует как «агрессивное разрушительное начало» [20, с. 27]. Эту характеристику можно отнести и к рассматриваемой кинокомпозиции.

Принцип монотематизма (как и лейтмотивности), который композитор использует при создании музыки к фильму «Горячий снег», довольно часто встречается в его киноработах: «Я постоянно стараюсь иметь некую сквозную линию, которая держится либо на монотематизме, либо на нескольких темах, но как-то соединенных, где-нибудь взаимодействующих, чтобы был чисто музыкальный порядок в этом деле» [21, с. 77]. При этом эмоционально более разнообразны темы лирического склада. И именно они чаще становятся источником тематического материала киномузыкальных композиций композитора.

При сочинении музыки к фильму А. Г. Шнитке чаще всего стремился избегать прямой, открытой звукоизобразительности, совпадения музыки с визуальным рядом. Он не раз отмечал, что «самый лучший музыкальный эпизод фильма обычно приходится на кульминацию, и если удается, то идеально с ней совпадает. <...> Но, как правило, именно эта музыка в результате выбрасывается, и именно потому, что идеально совпадает, дублирует изображение, переводит на язык звуков <...> то, что в этот момент происходит на экране. <...> Точное совпадение рядов начинает мешать» [21, с. 57]. Так и в рассматриваемой партитуре А. Г. Шнитке не характеризует военные баталии, грохот орудий. Он стремится передать драматическую атмосферу происходящего, внутреннее состояние героев. Поэтому он использует определенные средства выразительности: медленный темп, приглушенную динамику, крупные длительности, долгое выдерживание диссонирующих аккордов.

Так, в музыкальном фрагменте «На батарее» (№ 16, Andante, 3/4, время звучания 3 мин 01 сек) композитор, помимо перечисленных, использовал современные средства выразительности: разнообразную кластерную технику, алеаторные приемы, остинатность (ровная пульсация фортепиано и большого барабана), специфические приемы исполнения (фортепиано «*по басовым струнам монетой glissando*»). В состав оркестра наряду с традиционными включаются такие инструменты, как электрогитара, вибрафон, ионика. Большое значение имеют интонации вальса, мотив *отчаяния*, которые прорываются сквозь целотоновый звукоряд, и образующиеся на их основе мощные сонорные созвучия. Все это направлено на характеристику полусумасшедшего состояния людей, окруженных, казалось бы, неминуемой смертью, но находивших в себе силы бороться.

Неожиданно решение композитором фрагмента «Война» (№ 3). Это не звукоизображение батальной сцены, а ощущение нарастающего напряжения. В предельно тихой динамике (*ppp*) звучит постепенно накапливающийся хроматический кластер у ионики и струнных в сочетании с пунктирным ритмом у фортепиано и *glissando ad libitum* литавр.

К этому ряду примыкает № 8 «Перед боем» (3/4). Остинатный мотив электрогитары и арфы (*pp*), диссонирующие аккорды челесты, а потом ионики создают особую атмосферу тревожного предчувствия боя.

Такое же состояние пронизывает № 17 «Тишина» (3/4) – небольшой эпизод, который словно продолжает образ напряженно-драматического ожидания. Содержание номера связано с сюжетом фильма – это гнетущая,



Рис. 2. Партитура к фильму «Горячий снег». № 1 «Увертюра», ц. 2. Факсимиле рукописи. Тема вальса

тяжелая тишина перед началом сражения. Используются соответствующие музыкальные средства: главенствует остинатный принцип, в приглушенной динамике постоянно повторяются короткий мотив ожидания у электрогитары, фортепиано и арфы, а также диссонирующие аккорды смерти. На фоне этого комплекса на *f* дважды врывается взволнованный мотив отчаяния из второго раздела «Вальса» (№ 11).

Один из кульминационных эпизодов – № 15 «Смерть Тани» (Lento, 4/4). Лейтаккорды смерти (у челюсты, фортепиано, ионики и струнных) вместе с ритмически ровным *ostinato* четвертями (у арфы и фортепиано, ц. 7) и алеаторическими приемами (импровизация челюсты, фортепиано и вибратона, ц. 11) создает сильнейший эффект сверхэмоционального напряжения. И сквозь эту плотную фактуру прорывается мотив отчаяния. В фильме музыкальный фрагмент звучит в сцене смерти Тани и отчаяния Кузнецова.

Стремясь воплотить глубоко трагические перипетии сюжета, переживания главных героев, Шнитке использует сонорность, объединяя ее с остинатностью как способом организации материала [22]. То есть довольно длительное время в музыкальном фрагменте могут оставаться неизменными фактура и принцип повторяемости мелодико-ритмических фигур. Драматичную атмосферу композитор часто создает средствами усиления динамики, постепенного вступления новых инструментов, которое приводит к образованию большого аккорда-кластера. Приемы пространственной и звуковысотной организации этого сонорного комплекса различны: интервальной единицей становится секунда (по хроматическому принципу), или же сонор выстраивается по принципу обертоновой шкалы (звуки наслаиваются по направлению от нижнего к верхнему с параллельным уменьшением интервальной структуры).

Так композитор выражает особо острые эмоциональные состояния в рассматриваемых выше № 15 «Смерть Тани», № 10 «Истерика», № 18 «Сумасшествие».

18

Сумасшествие 11

И. Шнитке
Музыка к фильму
«Горячий снег»
Мосфильм 1972

4/4 *Lento*

3P
3B
3CB
2Cb
Cb
4Cb
4T (B)
4T (B)
Flute
G. Gong, Tam-tam
Cymbal
Maracas
Whistle
Chit-elitva
Bass
Cello
Piano
Voice
V. I
V. II
Vc
Vc
Cb

Рис. 3. Партитура к фильму «Горячий снег». № 18 «Сумасшествие». Факсимиле страницы рукописи

В № 18 «Сумасшествие» (Lento, 4/4) композитор добавляет алеаторные приемы: на фоне остигатного ритма (четвертями) барабана звучат импровизации поочередно у арфы, челесты, маримбы, вибратона, фортепиано. Одновременно у ионики формируется масштабный сонор-кластер, заполняющий звуковое пространство. Внезапно врывается мотив *отчаяния* у струнных, а затем присоединившихся деревянных духовых инструментов. Динамика усиливается, мотив приобретает сигнальный характер и словно обрывается кластером в высоком регистре *fff* (рис. 3). Алеаторные элементы встречаются в № 10 «Истерика», № 15 «Смерть Тани», № 19 «Эпилог».

Для А. Г. Шнитке в целом характерно разделение двух полярных пересекающихся образных сфер – жизни и смерти. Естественно, что это относится в первую очередь к фильмам про войну: «Вступление», «Дневные звёзды», «Выбор цели», «Звездопад», «Комиссар». В партитурах контрастные образные миры разделяются и чисто внешне (нотная запись), и по внутреннему содержанию – как свет и тьма, гармония и хаос. Композитор понимал, что «все компоненты фильма в конце концов работают на фильм как целое – и если в какой-то момент музыка возьмет на себя ведущую роль, то это все равно должно быть подчинено общему воздействию фильма» [23, с. 109]. Включение алеаторики, сонорных элементов, использование кластерной техники, а наряду с этим – вальса и развитие его элементов имеет своей задачей воссоздание сложного многополярного целого в полюсах трагического прошлого и настоящего жизни людей.

Известно, что для А. Г. Шнитке работа в кино была своего рода творческой лабораторией. Тем более что сам он подчеркивал: «<...> очень многое из того, что я потом в более детализированном, тщательном виде работал в своих сочинениях, было *проверено* в кино <...>» [24, с. 214]. Это можно отнести к различным тембровым сочетаниям и приемам исполнения на инструментах, которые можно обнаружить в партитуре «Горячий снег». Так, в кульминационных моментах А. Г. Шнитке часто использует волнообразное *glissando* фортепиано, вибратона, челесты, колоколов, арфы и маримбы. Они звучат и по отдельности, и группами: в № 11 «Истерика» сочетаются тембры колоколов, вибратона и фортепиано, в № 15 «Смерть Тани» колокола заменяет челеста, они же вместе представлены в № 18 «Сумасшествие». В целом, композитор обращается к полному составу симфонического оркестра и его мощнейшего *tutti*. При этом символично, что основная тема поручена аккордеону. С чем же связано обращение к нему? Возможно, с тем, что его тембр близок баяну, а в годы Великой Отечественной войны баянисты часто давали потрясающие концерты, приезжая к бойцам на огневую линию. И мужчины часто воевали, не расставаясь с любимым инструментом. Кроме того, самому А. Г. Шнитке был близок этот тембр как связанный с воспоминаниями о детстве, родителях и первых музыкальных опытах. Интересны при этом тембровые сочетания: в «Увертюре» аккордеон звучит вместе с акустической гитарой и электрогитарой, фрагментарно присоединяются арфа и контрабас.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диалоге с крупным режиссером современности Г. Г. Егиазаровым композитор реализует одну из вечных тем искусства – *жизнь и смерть*, в особом, авторском ее развороте – *жизнь наперекор смерти*.

Важной составляющей киномузыкального текста автора является наличие двух контрастных образов (тем, мотивов), из развития которых вырастает вся партитура. Он создает прецедент *монотематического* развертывания «музыкального сюжета», усложняя контекст за счет сонорных и алеаторических фрагментов, которые наряду с остинатностью воплощают драматические образы.

Композитор выводит главные позиции раскрытия содержания в «Увертюре» (№ 1). Она становится импульсом последующего развития, содержит основной музыкальный материал. Между увертюрой и финалом прослеживаются тематические и смысловые связи.

Для характеристики киномузыкальных образов А. Г. Шнитке использует лейтмотивную систему: лейттема вальса пронизывает всю партитуру. Из ее интонаций рождаются и другие, контрастные образы.

Кинопартитура содержит интересные примеры использования тембровых красок симфонического оркестра (с введением арфы, челесты, акустической гитары, ксилофона), а также звучания аккордеона и электронных инструментов (электргитара, ионика). Проявляется и особое внимание к тембру колокола и колокольности, которые можно трактовать как символ вечного, духовного начала.

В становлении композиционного целого важное значение приобретает принцип тональной драматургии. Композитор делает акцент на определенной тональности (g-moll), тщательно продумывает тональный план. «Но есть еще одна очень важная вещь – тональный план. <...> Опорные моменты фильма выстраиваю на одной тональности – не на нарастающей, а на одной. Определенная тональность выполняет роль рефрена или чего-то организующего. И это особенно важно в таком кино, где неизбежна полижанровость, полистилистика» [2, с. 77]. Отметим, что, соединяясь с визуальным рядом, музыка Шнитке подчас создает полистилистические соотношения, вместе с тем этот принцип не является ведущим.

Необходимо отметить преобладание в партитуре медленных темпов (Moderato, Lento, Andante), что связано, вероятно, с трактовкой А. Г. Шнитке образа войны как прежде всего тревожной и гнетущей атмосферы, погружающей во вневременное состояние.

«Изучая рукописи, мы лучше понимаем специфику музыки» [25, с. 53]. Несомненно, это касается и музыки А. Г. Шнитке к фильму «Горячий снег». Анализ рукописного материала позволяет выявить основные аспекты творческого метода автора в кино: введение контрастных образов, принципы лейтмотивности и монотематизма, уравновешенность композиции, особый подход к оркестровке, разнообразие техник письма. Все это позволяет

трактовать музыку А. Г. Шнитке к кинофильму «Горячий снег» как целостное музыкальное произведение, представляющее высокую художественную ценность, а также более точно понимать специфику его киномузыки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Холопова В. Н. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1990. – 350 с.
2. Ivashkin A. Alfred Schnittke. London: Phaidon Press Limited, 1996. – 240 p.
3. Чигарёва Е. И. Художественный мир Альфреда Шнитке. СПб.: Композитор, 2012. – 368 с.
4. Бевз С. В. Хор в творчестве А. Шнитке: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2001. – 241 с.
5. Франтова Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2005. – 305 с.
6. Вобликова А. Б. Симфонические концепции А. Шнитке как явление современной художественной культуры: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1989. – 258 с.
7. Акишина Е. М. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2003. – 269 с.
8. Тибя Д. Симфоническое творчество А. Шнитке: опыт интертекстуального анализа. М.: Композитор, 2004. – 160 с.
9. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. М.: Композитор, 2008. – 228 с.
10. Богданова А. В. О киномузыке Альфреда Шнитке: художественные фильмы. М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2015. – 150 с.
11. Мирошкина А. Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Магнитогорск, 2017. – 257 с.
12. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 1: 1953–1968. М.: АCADEMIA, 2003. – 416 с.
13. Бондарев Ю. В. Моё поколение // Комсомольская правда. 1965. 1 мая.
14. Бондарев Ю. В. Горячий снег: Роман. М.: Художественная литература, 1988. – 368 с.
15. Егиазаров Г. Г. Вспоминая «Горячий снег» // Вечерняя Москва. 1985. 22 марта.

REFERENCES

1. Holopova V. N. *Alfred Schnittke. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke. Essay on life and work]. Moscow: Sovetskij kompozitor Publ., 1990. 320 p.
2. Ivashkin A. Alfred Schnittke. London: Phaidon Press Limited, 1996. – 240 p.
3. Chigaryova E. I. *Hudozhestvennyj mir Alfreda Schnittke* [The art world of Alfred Schnittke]. Saint Petersburg: Kompozitor Publ., 2012. 368 p.
4. Bevs S. V. *Hor v tvorchestve A. Schnittke* [Chorus in the works of A. Schnittke]: Cand. Sci. diss. (in Arts). Moscow, 2001. 241 p.
5. Frantova T. V. *Polifoniya A. Schnittke i novye tendencii v muzyke vtoroj poloviny XX veka* [A. Schnittke's polyphony and new trends in music of the second half of the twentieth century]: Dr. Sci. diss. (in Arts). Moscow, 2005. 305 p.
6. Voblikova A. B. *Simfonicheskie koncepcii A. Schnittke kak yavlenie sovremennoj hudozhestvennoj kultury* [A. Schnittke's Symphonic concepts as a phenomenon of modern art culture]: Cand. Sci. diss. (in Arts). Moscow, 1989. 258 p.
7. Akishina E. M. *Semanticheskie aspekty analiza tvorchestva A. Schnittke* [Semantic aspects of the analysis of A. Schnittke's creativity]: Cand. Sci. diss. (in Arts). Moscow, 2003. 269 p.
8. Tiba D. *Simfonicheskoe tvorchestvo A. Schnittke: opyt intertekstual'nogo analiza* [Symphonic works by Alfred Schnittke: the experience of intertextual analysis]. Moscow: Kompozitor Publ., 2004. 160 p.
9. Holopova V. N. *Kompozitor Alfred Schnittke*. Moscow: Kompozitor Publ., 2008. 228 p.
10. Bogdanova A. V. *O kinomuzyke Alfreda Schnittke: hudozhestvennyye fil'my* [About Alfred Schnittke's Film Music: Feature films]. Moscow: MGIM im. A. G. Schnittke Publ., 2015. 150 p.
11. Miroshkina A. *Kinomuzyka Alfreda Schnittke: opyt issledovaniya* [Alfred Schnittke's film music: a research experience]: Cand. sci. (Arts) thesis. Magnitogorsk, 2017. 257 p.

16. Марусенков В. В. Интерпретация сюжетно-образного ряда литературных произведений средствами киноискусства. Автореферат ... канд. иск. М., 2015. – 32 с.
17. Егиазаров Г. Г. Если не мы, то кто же? // Советская культура. 1983. 21 июня.
18. Хрюкин Д. А. «Военный фильм» как жанр: мотивы памяти в образной системе фильмов о Великой Отечественной войне 1970-х годов // Историческая и социально-образовательная мысль. Всероссийский научный журнал. Т. 9. № 6/2. 2017. С. 131–136.
19. Благодарская Е. А. Инструментальный септет: традиции и новые тенденции: монография. М.: РУСАЙН, 2017. – 212 с.
20. Чигарёва Е. И. К проблеме семантики тональностей у А. Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается: сб. науч. тр. Вып. 6. М.: Композитор, 2008. С. 19–35.
21. Баранкин Е. С. Соединя несоединимое // Альфреду Шнитке посвящается: сб. науч. тр. Вып. 1. М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 1999. С. 66–83.
22. Заднепровская Г. В. Новое претворение принципа остинатности в музыке XX века (на примере творчества композиторов бывшего СССР в 1960–1980-е годы): Дис. ... канд. иск. 17.00.02. М., 1999. – 200 с.
23. Шнитке А. Г. «Не надо заботиться о чистоте средств...» // Киноведческие записки. 1994. № 21. С. 104–116.
24. Беседы с Альфредом Шнитке / сост., предисл. А. В. Ивашкина. М.: Классика-XXI, 2005. – 320 с.
25. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н. А. Рыжкова. М.: Государственный институт искусствознания, 2012. – 410 с.
12. Lejderman N. L., Lipoveckij M. N. *Sovremennaya russkaya literatura 1950–1990-e gody: v 2 t.* Т. 1: 1953–1968. [Modern Russian Literature of the 1950s-1990s: in 2 vols. V. 1: 1953–1968]. Moscow: ACADEMIA Publ., 2003. 416 p.
13. Bondarev Y. V. *Moyo pokolenie* [My generation]. In: *Komsomolskaya Pravda* [Komsomolskaya Pravda]. 1965. 1 May.
14. Bondarev Y. V. *Goryachiy sneg*: Roman [Hot snow: Novel]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1988. 368 p.
15. Егиазаров Г. Г. *Vspominaya "Goryachiy sneg"* [Remembering the hot snow]. In: *Vechnaya Moskva* [Evening Moscow]. 1985. 22 March.
16. Marusenkov V. V. *Interpretaciya syuzhetno-obraznogo ryada literaturnyh proizvedenij sredstvami kinoiskusstva* [Interpretation of the plot-figurative series of literary works by means of cinematography]. Cand. sci. (Arts) thesis. Moscow, 2015. 32 p.
17. Егиазаров Г. Г. *Esli ne my, to kto zhe?* [If not us, then who?]. In: *Sovetskaya kultura* [Soviet Culture]. 1983. 21 June.
18. Khryukin D. A. *«Voennyj film» kak zhanr: motivy pamyati v obraznoj sisteme filmov o Velikoj Otechestvennoj vojne 1970-h godov* [«War film» as a genre: motives of memory in the figurative system of films about the Great Patriotic War of the 1970s]. In: *Istoricheskaya i socialno-obrazovatel'naya mysl. Vserossijskij nauchnyj zhurnal*. Vyp. 9 [Historical and socio-educational thought. All-Russian Scientific Journal. Vol. 9], no. 6/2. Krasnodar, 2017, pp. 131–136.
19. Blagodarskaya E. A. *Instrumental'nyj sептет: tradicii i novye tendencii: monografiya* [Instrumental Septet: Traditions and new trends: monograph]. Moscow: RUSAJN Publ., 2017. 212 p.
20. Chigaryova E. I. *K probleme semantiki tonalnostej u A. Schnittke* [On the problem of semantics of tonalities in A. Schnittke]. In: *Alfredu Schnittke posvyashchaetsya*. Vyp. 6 [Dedicated to Alfred Schnittke. Vol. 6]. Moscow: Kompozitor Publ., 2008, pp. 19–35.
21. Barankin E. S. *Soedinyaya nesoedinimoe* [Connecting the unconnected] In: *Alfredu Schnittke posvyashchaetsya*. Vyp. 1 [Dedicated to Alfred Schnittke. Vol. 1]. Moscow: MGIM im. A. G. Shnittke Publ., 1999, pp. 66–83.

22. Zadneprovskaya G. V. *Novoe pretvorenie principa ostinatnosti v muzyke XX veka (na primere tvorchestva kompozitorov byvshego SSSR v 1960 – 1980-e gody)* [A new implementation of the principle of ostinatos in music of the twentieth century (by the example of composers of the former USSR in 1960–1980-ies)]: Cand. sci. (Arts) thesis. Moscow, 1999. 200 p.
23. Schnittke A. G. «*Ne nado zaborit'sya o chistote sredstv...*» [«There Is No need to worry about the Cleanliness of the funds...»]. In: *Kinovedcheskie zapiski* [Film studies notes]. 1994, no. 21, pp. 104–116.
24. *Besedy s Alfredom Schnittke / sost., predisl. A. V. Ivashkina* [Conversations with Alfred Schnittke by A. V. Ivashkin]. Moscow: Classic-XXI Publ., 2005. 320 p.
25. Aranovskij M. G. *Muzyka. Myslenie. Zhizn': Statji, intervju, vospominaniya* [Music. Thinking. Life: Articles, interviews, memoirs] / red.-sost. N. A. Ryzhkova. Moscow: State Institute of Art Studies Publ., 2012. 410 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Мирошкина Альфия Фаритовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей.

E-mail: fily_muhamadeeva@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1234-2900

Мирошкина А. Ф. Музыка фильма «Горячий снег»: к изучению творческого метода А. Шнитке // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2021. № 2. С. 137–152.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-137-152

Статья поступила в редакцию: 07.06.2020
Принята к публикации: 10.02.2021

ABOUT THE AUTHOR

Alfiya Miroshkina – PhD in Arts, Associate Professor of the Department of History and Theory of Music, Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich.

E-mail: fily_muhamadeeva@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1234-2900

Miroshkina A. F. Music of the film «Hot Snow»: to study the Creative method of A. Schnittke. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 2, pp. 137–152.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-137-152

Received: 07.06.2020
Accepted: 10.02.2021