

DOI: 10.24412/2618-9461-2025-4-6-13

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

Miroshkina Alfiya Faritovna, PhD (Arts), Associate Professor at the Department of History and Theory of Music at the L. and M. Rostropovich Orenburg State Institute of Arts

E-mail: fily_muhamadeeva@mail.ru

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПУШКИНСКИХ ОБРАЗОВ В МУЗЫКЕ А. ШНИТКЕ К ФИЛЬМУ «МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ» М. ШВЕЙЦЕРА

Статья посвящена проблеме интерпретации пушкинских образов в музыке выдающегося отечественного композитора XX века Альфреда Шнитке к многосерийному телевизионному фильму режиссера Михаила Швейцера «Маленькие трагедии». Автор останавливается на некоторых аспектах воплощения литературного первоисточника, вопросах, в целом характерных для оригинального мышления трех новаторов искусства — А. Пушкина, М. Швейцера и А. Шнитке: тема творчества, фаустианская тема, диалог эпох. Подробно рассматриваются способы и приемы их претворения в авторской рукописи и музыкальном ряду кинокартины. Так, импровизационность лежит в основе реализации Шнитке темы творчества, связанной с личностями поэта Чарского и одаренного итальянца-чтеца и трактуемой им как индикатор свободы. Введение же режиссером в фильм произведения Пушкина «Сцены из Фауста» углубило интересующую композитора дилемму двойственности человеческой природы, дуализма и тем самым продолжило его «размышления» о всевечных темах: добро — зло, жизнь — смерть. В киномузыкальной партитуре «Маленькие трагедии» они находят сконцентрированное выражение в контрапункте двух контрастных музыкальных лейтмотивов и их последующем развитии. Одна из важных концепций, свойственных мировоззрению Пушкина и Шнитке — диалог эпох. В музыке композитора она имела особую квинтэссенцию, связанную с понятием «полистилистика». В связи с выстраиванием временного диалога он обращается к приемам цитирования (в том числе, с переложением и оркестровкой), квазичитирования и стилизации. Научные изыскания основаны на изучении рукописной киномузыкальной партитуры «Маленькие трагедии» Альфреда Шнитке и представлены в отечественном музыковедении впервые.

Ключевые слова: А. Пушкин, А. Швейцер, А. Шнитке, «Маленькие трагедии», музыка к фильму, интерпретация.

THE PROBLEM OF INTERPRETING PUSHKIN'S IMAGES IN A. SCHNITTKE'S MUSIC FOR THE FILM «LITTLE TRAGEDIES» BY M. SCHWEITZER

The article is devoted to the problem of interpreting Pushkin's images in the music of the outstanding Russian composer of the twentieth century Alfred Schnittke for the serial television film «Little Tragedies» directed by Mikhail Schweitzer. The author dwells on some aspects of the embodiment of the literary source, issues that are generally characteristic of the original thinking of the three innovators of art — A. Pushkin, M. Schweitzer and A. Schnittke: the theme of creativity, the Faustian theme, the dialogue of epochs. The methods and techniques of their implementation in the author's manuscript and the musical sequence of the film are considered in detail. Thus, improvisationalism underlies Schnittke's realization of the creative theme associated with the personalities of the poet Charsky and the gifted Italian reader and interpreted by him as an indicator of freedom. The director's introduction of Pushkin's «Scenes from Faust» into the film deepened the composer's dilemma of the duality of human nature, dualism, and thus continued his «reflections» on the eternal themes of good-evil, life-death. In the film musical score of «Little Tragedies» they find concentrated expression in the counterpoint of two contrasting musical leitmotifs and their subsequent development. One of the important concepts peculiar to the worldview of Pushkin and Schnittke is the dialogue of the epochs. In the composer's music, it had a special quintessence associated with the concept of «poly-stylistics». In connection with building a temporary dialogue, he turns to the techniques of quoting (including transcription and orchestration), quasi-quoting and stylization. Scientific research is based on the study of the handwritten film musical score «Little Tragedies» by Alfred Schnittke and is presented in Russian musicology for the first time.

Key word: A. Pushkin, A. Schweitzer, A. Schnittke, «Little Tragedies», music for the film, interpretation.

Морфология идей, смыслов и композиции «Маленьких трагедий» Пушкина вызывает постоянный интерес исследователей. Начало традиции анализа болдинских пьес как отдельных произведений было положено В. Г. Белинским [3], а также встречается в работах Ю. И. Айхенвальда [1] и Г. А. Лескиса [11]. Однако большинство ученых трактуют сочинение как цикловое единство, рассматривая композиционные [15; 25], жанровые (цикл как «метажанр») [16; 17; 19; 24] и идейно-философские аспекты [7; 9; 13; 26]. Также изучаются вопросы мифологизации сюжетов, трактовки

символов и знаков.

«Маленькие трагедии» или, как жанрово определяет их Пушкин, «драматические сцены» представляют несколько историй, в которых острая сюжетная ситуация с максимальной правдивостью и глубиной раскрывает внутренний мир человека, охваченный какой-либо страстью: завистью, скупостью, честолюбием, способным довести до убийства, любовным азартом, ставшим главным смыслом в жизни. Для концентрации на одном чувстве он использует известные сюжеты, не требующие особых разъяснений: инцидент об отравлении Моцарта



Сальери, легенда о похождениях представителя аристократического севильского рода Дон Хуана. При этом восприятие реальных исторических личностей, их жизнь и творчество (наряду с мифологическими структурами) в большей степени связаны с тезаурусом читателя.

Пушкин создает новую интерпретацию жанра — одноактные произведения, сжатая форма которых требует особой организации композиции. «Головокружительный лаконизм» [2, с. 91] — «это не только стилистическая, но и жанровая черта, жанровая установка» [24, с. 144]. Автор сразу концентрируется на действии, а ситуации обострены до предела. Это драмы одного конфликта, и всё происходящее вокруг — тележка с мертвецами, проезжающая мимо пирующих, одинокий пир рыцаря, появление статуи Командора — не просто театральные, сценические элементы, а вписывающиеся в драматическое действие и углубляющие его содержание. Неслучайно Ю. Лотман говорил: «Пушкин вошел в русскую культуру не только как Поэт, но и как гениальный мастер жизни» [12, с. 24].

Вопросы бытия, человеческого существования, которые ставит писатель в своем произведении, были близки мировоззрению Швейцера и Шнитке. Известно, что оба деятеля тяготели к литературному кинематографу. Как режиссер обращался к образцам классической («Карусель» по рассказам А. Чехова, «Воскресение» по роману Л. Толстого, «Золотой теленок» по роману И. Ильфа и Е. Петрова) и современной литературы («Кортик» по повести А. Рыбакова, «Тугой узел» по повести «Саша отправляется в путь» В. Тендрякова, «Время, вперед» по роману В. Катаева), так и композитор благодаря кино соприкоснулся с русской классикой (А. Пушкиным, Л. Толстым, А. Чеховым) и творениями многих его современников (В. Астафьева, О. Берггольц, Ю. Бондарева, В. Гроссмана, В. Пановой, В. Распутина). Обращение к словесному искусству дает возможность авторам через визуальные и музыкальные образы воплотить современное видение вневременных, вечных проблем жизни человечества, людских взаимоотношений, осознание своего места в мире. Вместе с тем, каждый из них писал о личном, «заветном». Так, Швейцер в высказывании об одной из картин заключил основную художественную идею: «О чем, о ком я ставлю фильм? Да о себе, о своей жизни. <...> И вообще, все мы делаем картины о себе, и это и есть <...> полная формула творческого замысла кинорежиссера» [23, с. 19]. Наследие Шнитке также пронизано как личностным восприятием, так и формированием метатемы на протяжении его профессиональной деятельности: дуалистические смыслы жизни и смерти, добра и зла.

Собственную концепцию многоликости человеческой души, воплощенную в четырех трагедиях Пушкина, Швейцер излагает в трех сериях телевизионного фильма (являясь также сценаристом). Он деконструирует композиционную структуру и драматургию литературного цикла: органично влетает другие (в том числе неокон-

ченные) произведения писателя. Сами же «Маленькие трагедии» предстают как визуализация спонтанного творчества Импровизатора на темы, заданные публикой.

Так, режиссер, помимо «Маленьких трагедий», использует фабулу и тексты из сочинений: «Сцена из Фауста», «Египетские ночи», «Гробовщик» («Повести Белкина»), «Гости съезжались на дачу», «Мы проводили вечер на даче», «На углу маленькой площади», «Сцены из рыцарских времен», «Я здесь, Инезилья»¹. При этом мотивы, слова, действия органично переплетаются, образуя полифоническую целостность. Кроме того, внедряя так называемый прием «театра в театре», он создает многоплановость развивающегося действия, в котором не всегда понятны границы реальности и вымысла.

В этом особенность кинематографического метода Швейцера — создавать собственные интерпретации, прочтение известных литературных произведений. Неслучайно фильмы режиссера Е. Горфункель называет «самобытные художественные иллюстрации» [8, с. 408], подчеркивая «преданность» и «слову» писателя и своим художественным идеям: «Тут есть свой взгляд, но есть и верность духу. Есть интерпретация, но есть и чтение. Есть современность и есть классика» [8, с. 408].

Способность говорить о «современном» через образы «прошлого» (в том числе литературных образцов) отличало творческую позицию Шнитке. В этом ключе работа над музыкой к «Маленьким трагедиям» для него стало важным событием. Композитор проявлял особое отношение к писателю, отмечая, что он «изначально вместил всю дальнейшую историю» [6, с. 35]. В разговоре с А. Ивашкиным композитор признавался, что Пушкин был его любимым писателем с детства, и он многому у него научился. Это объясняет частое соприкосновение с творчеством писателя: сочинил музыку к фильмам «Домик в Коломне» (реж. Л. Елагин, 1971), «Капитанская дочка» (реж. П. Резников, 1974), «Как царь Петр арапа женил» (реж. А. Митта, 1976); спектаклю «Борис Годунов» (Новосибирский театр «Красный факел», конец 1960-х); в области мультипликации к трилогии «Я к вам лечу воспоминаньем...» (1977), «И с вами снова я» (1981), «Осень» (1982) А. Хржановского, а также к чтению строф из поэмы «Евгений Онегин» (Центральное телевидение, 1981).

Многообразность сюжетов Пушкина, дополненная Швейцером, дала возможность композитору создать масштабное произведение. Партитура включает сорок четыре номера и сочетает черты сюитности, симфонического развития, оперной драматургии. В связи с этим Шнитке находится словно бы в русле тенденций развития киноискусства страны: «особенностью советской киномузыки становится её генетическая связь с театром, оперой и музыкой к драматическому спектаклю» [10, с. 16]. Необходимо подчеркнуть, что Шнитке не структурирует номера произведения согласно их хронологии использования в сериях картины, не объединяет их в ка-

¹ Стихотворение также написано болдинской осенью 1930 года и является вольным переводом «Серенады» английского поэта Барри Корнуолла.



кие-либо группы, соответствующие сюжетным линиям. Поэтому критерием систематизации фрагментов могут выступать их художественные названия, напрямую связанные с последовательностью событий. Например, исходя из этого, понятно отношение к последнему разделу «Пир во время чумы» № 16 «Дуновение чумы», № 20 «Гимн Вальсингама», № 27 «I Песня Мери», № 29 «II Песня Мери», № 34 «Гимн чуме», № 35 «Чума», № 42 «Гибель чумы». С точки зрения тематизма и музыкального развития: при обилии разного, подчас стилизованного материала (в том числе танцы и песни), четко проявляется принцип лейтмотивности (тема смерти), который является скрепляющим фактором композиции.

При подробном изучении киномузыкальной партитуры Шнитке отчетливо формируется понимание, что образы Пушкина дают композитору возможность не только создавать эмоционально и духовно созвучные ему страницы музыки, но и акцентировать внимание на более волнующих проблемах. Остановимся на некоторых из них.

Одна из важных проблем, затрагиваемых авторами — тема творчества. У Пушкина она ярко представлена в трагедии «Моцарт и Сальери». В фильме же Швейцер проводит ее красной нитью, добавляя фигуры поэтов Чарского, импровизатора и связанные с ними идеи и события. В этом смысле интересно визуально-смысловое решение режиссера: из размышлений Чарского о неразгаданной сущности таланта рождается трагическая история зависти Сальери — «Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет — и выше» [21, с. 252].

Шнитке размышляет о творчестве, обращаясь к фигуре импровизатора: это музыка в кадре — чтец берет в руки гитару, чтобы настроиться на последующий творческий акт. В партитуре выписаны несколько номеров для солирующей акустической гитары (№ 4 «Последняя импровизация», № 9 «Шаманство», № 41 «Импровизация») в свободном метроритме, несимметричных структурах, насыщенных резкими ударами по струнам, арпеджио аккордов, среди которых прорастают отдельные характерные мотивы: интонации песен Лауры «Жил на свете рыцарь бедный» и Мери (№ 24)², темы повествования из «Титров» (№ 2).

Возможно, подчеркивая импровизационное начало в музыкальных фрагментах, композитор трактует тему творчества как реализацию свободы духа, души, выражения и воплощения, путь к гармонизации бытия. Тем самым он словно отвечает философским воззрениям И. Канта, Ф. Гегеля и в XX веке Н. Бердяева, для которого «Творчество — необъяснимо. Творчество — тайна. Тайна творчества есть тайна свободы. Тайна свободы — бездонна и неизъяснима, она — бездна. Так же бездонна и неизъяснима тайна творчества» [5, с. 70].

Вопросы происхождения таланта, его справедливой (или несправедливой) принадлежности ярко проступают в эпизоде «Моцарт и Сальери». Для Шнитке противопоставление двух известных композиторов заключается

в их музыке: и здесь он обращается к большому пласту цитирования (и квазичитирования) их произведений. При этом темы выступают как символы и знаки, рассчитанные скорее на подготовленного зрителя-слушателя.

Шнитке использовал неизменный текст Моцарта, полностью цитируя, например, фрагмент (раздел Allegro) его Фантазии с-moll, обогатив звучание фортепиано добавлением собственного оркестрового «текста» (№ 13 «Моцарт Фантазия с-moll (отрывок)»). А тема главной партии увертюры оперы «Волшебная флейта», наоборот, дана в переложении для фортепиано, акцентируя внимание на характерном начальном мотиве (№ 39 «Барабанчик»).

Фактически вся предназначенная для этого эпизода музыка звучит в кадре, имеет практическое предназначение и при этом демонстрирует полюса музыкальной одаренности героев. С одной стороны, настойчиво повторяющиеся, однообразные упражнения Сальери на клавишине, словно отвечающие его словам «Звучи умертвив, музыку я разъял, как труп» [21, с. 252]: в фильме он играет с ледяным спокойствием. Этот музыкальный фрагмент, обозначенный Шнитке в рукописи под названием «Импровизация на тему Сальери» (№ 38) не содержит цитату, однако можно обнаружить близкие интонационные обороты с хором «Avec tes décrets infinis» («Твоими высшими указами») из оперы Сальери «Тарар»³. С таким же эмоциональным настроением он руководит хором мальчиков: и вновь Шнитке сочиняет оригинальный текст — короткий отрывок (12 тактов) для трехголосного женского хора с традиционным текстом («Kyrie eleison, Christe eleison») и характерным для фуги вступлением голосов (C-dur).

С другой стороны, эмоционально яркие, остроумные фрагменты зингшпиля «Волшебная флейта» (№ 22, 24 «Волшебная флейта», № 23 «Песня Папагено»), оперы «Дон Жуан» — квазичитата дуэтино с Церлиной (№ 43 «Скрипач (на тему из “Дон-Жуана”)») и драматичные страницы Фантазии с-moll Моцарта, подчеркивающие образную и эмоциональную многоплановость музыкального мира венского классика (от острого юмора к глубокому драматизму). Здесь гениальность Шнитке проявляется при обращении к «чужому слову», так как в фильме текст Моцарта (Ария Папагено из I действия, исполняемая главным героем) органично соединяется с написанным Шнитке юмористическим вариантом в более быстром темпе для клавишны и флейты (№ 23). И в то же время он тонко чувствует и образ пушкинского Моцарта: «Изменчивый как человек, он противостоит Сальери, постоянно как принцип» [14, с. 311].

Необходимо отметить, что Шнитке выделял венского классика как любимого композитора, и, как подчеркивает Е. Чigareва, «образ музыки Моцарта постоянно присутствует в творческом мышлении Шнитке как некий эталон, точка отсчета» [27, с. 535]. Известно, что композитор не единожды обращался к темам венского классика, например, создав несколько версий «Моз-

² Необходимо уточнить, что песни Лауры и Мэри отсутствуют в архивной рукописи композитора.

³ В фильме Сальери исполняет его отрывочно и с изменениями, а более полно уже играет Моцарт на рояле в сцене отравления.



Art» (1976, 1980), «Moz-Art à la Haydn» (1977), «Moz-Art à la Mozart» (1990), в которых комбинировал мелодии и «по горизонтали», и «по вертикали». Игровое начало, ярко проявлявшееся в творчестве Моцарта, привлекало Шнитке: «Если быть откровенным до конца, то это, конечно, и, прежде всего, музыкальная шутка, юмористический коллаж на музыку Моцарта. Мне хотелось тогда “высветить” в нем как раз игровое настроение, которого так много в музыке этого композитора, другими словами, сделать как бы “отражение” этой стороны его материала, этой черты моцартовского Art’a» [28, с. 79]. К этому же ряду можно отнести пьесу «Чиновники» из «Гоголь-сюиты» (1981) на материале музыки к спектаклю «Ревизская сказка» (реж. Ю. Любимов, 1975, премьера 1978), а также квазицитаты и аллюзии из других произведений классика (Третья симфония, «Жизнеописание», «Lacrimosa» из «Реквиема»).

Звучание Реквиема Моцарта (№ 25 в партитуре Шнитке) в фильме Швейцера — кульминационный эпизод-предчувствие смерти: Моцарт играет сочинение с самого начала на рояле, взгляд его застывает, слезы катятся из глаз, и теперь уже вступает оркестр (с седьмого такта), выводя звучание за рамки кадрового предназначения. Словно бы происходит возвышение над смертью физической, преодоление ее. Возможно, композитор воплотил так еще одну важную для себя мысль: гениальное искусство — вот путь в бессмертие и реквием предстает здесь как его знак. Посредством музыки воплощено своего рода лиминальное состояние Моцарта: он еще жив, но уже отравлен, открывается путь по ту сторону жизни.

Необходимо отметить, что к теме творчества Шнитке уже обращался, в связи с Пушкиным, в анимационной трилогии А. Хржановского по стихотворениям и рисункам писателя. И в этом смысле «Маленькие трагедии» можно рассматривать как смысловое продолжение.

Заключенный в «Маленьких трагедиях» Пушкина дуализм, основанный на сопоставлении и часто столкновении контрастных образов, также был понятен и близок Шнитке: Моцарт и Сальери, молодой рыцарь и его отец, Дон Гуан и Командор, Лаура и Донна Анна и возникающие конфликтные установки — гений и злодейство, любовь и губительная страсть. Да и сами образы содержат дуалистические черты. Например, Сальери считает себя одновременно избранником и в то же время отравителем, молодой рыцарь Альбер — благородным и смелым, отказывается отравить своего отца, но принимает его вызов на дуэль.

Противоречивость человеческой природы (фаустианская тема), вопросы добра и зла, жизни и смерти характерны для творчества Шнитке. О своем отношении и понимании он высказывался неоднократно: «Хотя добро и зло существуют как противоположные полюса и враждебные начала, они где-то сообщаются, и существует какая-то единая их природа. Августин писал, что зло есть несовершенная степень добра. Конечно, в этом есть элемент манихейства и внутренней дуалистичности. Но я это могу понять. Я понимаю, когда в “Докторе

Фаустусе” Томас Манн пишет о воображаемой оратории по Апокалипсису, где музыка праведников, входящих в Царствие Небесное, и адская музыка написаны одними и теми же нотами, — это как бы негатив и позитив. Для меня это важно как структурная необходимость: произведение искусства должно иметь структурное единство. Оно может выражаться по-разному, на разном уровне. Механически, с помощью серийной, например, или какой-то полифонической техники. Или же в более скрытом, амбивалентном виде, когда один и тот же материал поворачивается полярным образом» [6, с. 156–157].

В партитуре эта идея заключена уже в начальном номере — «Титры» (№ 2). В контрапунктическом единстве звучит повествовательного типа мелодия и хорального склада суровая тема (условно названные *тема повествования* и *тема смерти*). И если в первой из них проявляются черты спокойной баркарольности, но тема смерти отсылает к семантическим фигурам музыки Баха: поступательное движение вверх в объеме кварты — как *anabasis*, восхождение. Но диссонансирующие аккорды в плотной аккордовой фактуре и тембре медных духовых инструментов, интонация нисходящей уменьшенной квинты, разрешающейся в тонику в подчеркнутом пунктирном ритме словно переворачивают значение этого музыкального символа: «зло сломанного добра» [6, с. 156].

Однако в последующем развитии акцентировано внимание на теме смерти, как отдельный образ она звучит в номерах, связанных со статуей Командора (№ 10 «Командор», № 21 «Шаги Командора», № 2 «Смерть Дон Гуана»), осуществляющего свою миссию — отмщение.

В системе дуализма находится особо интересующий композитора вопрос — фаустианская тема, которую подчеркнул Швейцер, введя «Сцену из Фауста» Пушкина: диалогом Фауста и Мефистофеля открывается фильм. Визуальный и музыкальный ряд образуют своеобразный контрапункт. Герои одеты в набедренные повязки и выясняют истину в дискуссии, что создает параллели с периодом Древней Греции. С другой стороны, проявляются элементы перформативного (эпатажного) искусства, так как герои одеты *только лишь* в набедренные повязки, находятся на пустынном берегу моря, что создает ощущение вневременного пространства; маленький камешек в руках Мефистофеля становится смертельным оружием (бросая, он взрывает им корабль), а при следующем броске из глубины моря выплывает посмертная маска Пушкина. Кроме того, серьезные философские изречения Мефистофель произносит, беззаботно играя в карты. В этот абсурдистский визуальный ряд встраивается и музыка: звучит спокойная, светлая умиротворенная баркарольная тема в неторопливом темпе и чертами вальсовости (№ 44 «Берег моря»). Идеалистическое звучание разрушается посредством внедрения сонорных и алеаторных приемов (сцена взрыва корабля, № 12 «Взрыв»), что характерно для композитора. И в целом, в данной партитуре действует закон «дополнения»: сюжет, обращенный к событиям



прошлого, словно осовременивается введением техник композиции (также № 17 «Фауст», № 28 «Наплыв»).

И здесь проявляется одно из важных свойств музыки Шнитке — «диалогичность», которая проявляется фактически на всех уровнях, в том числе и немusикальских, и явилась одной из основных художественно-философских концепций композитора. Идея диалога эпох заключена уже в «Маленьких трагедиях» Пушкина. Воплощая волнующие его темы, он обращается к разным по временной отдаленности событиям: Бургундия середины XV века («Скупой рыцарь»), Испания XVII века («Каменный гость»), Лондон 1665 года («Пир во время чумы», который является вольным переводом фрагмента Джона Вильсона «Чумной город»), 5 декабря 1791 года, день смерти Моцарта («Моцарт и Сальери»). В связи с известностью сюжетов Пушкину нет необходимости делать акценты на стилистических, языковых и бытовых особенностях каждой пьесы. Также существуют предположения об автобиографичности отдельных трагедий [4, с. 79].

В музыкальной драматургии Шнитке художественный диалог происходит за счет обращения к стилевым моделям разных времен, а также принципам «свое — чужое», стилизации, цитирования и квазичитирования, то есть примет «полистилистики».

В данной киномузыкальной партитуре знаком характеризующих исторических периодов выступают чаще всего танцевальные жанры — вальсы, полька, жига, контраданс, а также песни, исполняемые героями пьес. Это музыка в кадре. Так, песню Лауры «Я здесь, Инезилья» можно поставить в один ряд с известными «испанскими» романсами М. Глинки и А. Даргомыжского по силе темперамента, воплощению образа: применяются характерные музыкальные приемы, такие как стремительная мелодия, прихотливые ритмо-мелодические обороты, гитарный тип аккомпанемента (в фильме Лаура поет в сопровождении гитары). Ее же песня «Жил на свете рыцарь бедный» — стилизация жанра старинной баллады в спокойной, повествовательной манере высказывания. Песню Мери (№ 27 «I Песня Мери», № 29 «II Песня Мери») также можно отнести к разновидностям баллады, а также она содержит черты так называемой «лютневой песни», популярной в Англии XVI–XVII веков. В противовес лирическим высказываниям героиня выступает «Гимн Вальсингама» (№ 20 в партитуре). Анализируя поэтический текст, Соловьев отмечает связь гимна Председателя с песней «King Death» Барри Корнуолла и объясняет это «жанровыми исканиями новой драматургической формы» [24, с. 137]. Шнитке же обращается к более современной манере исполнения: использует *Sprechstimme* (*Sprechgesang*), акцентируя внимание на ритмической стороне текста, подчеркивая настойчивой остигатной фигурой ударных в оркестре, в том числе равномерным коротким *glissando* по струнам рояля. Вероятно, такое обращение связано с трактовкой пушкинского образа, который возможно рассматривать

в рамках литературной концепции «ожидания героя» или «проблемы безгеройности» [18, с. 136]: «Несоразмерный миру» русский литературный герой, актуализированный в 30–40-е гг. XIX в., являет собой утверждение невозможности поступка, неопределенности и неопределимости своего места в событии бытия» [18, с. 138]. Необходимо отметить, что в фильме этот номер звучит иначе, так как во время съемок и записи звука было решено поручить исполнение самому герою (актеру Александру Трофимову), не обладавшему выдающимися вокальными способностями: автор изменил (упростил) и тип сопровождения — остались только удары литавр и постепенно вливающиеся колокольные перезвоны. Так, замысел Шнитке — песня Вальсингама — в своем первоначальном виде существует лишь в партитуре композитора.

Стилизованные танцевальные жанры имеют взаимосвязь с определенной временной эпохой. Так, лирический вальс (№ 6, 7) с некоторой торжественностью, изящной, широкого дыхания мелодией и типичной ритмической фигурой является словно органичной составляющей светских балов XIX века. Как характеристика другого общества — мещанства — выступает другой вальс, который Шнитке называет «Тирольским» (№ 5). В музыке передается его особенности: однотипная, грубоватая мелодия в сопровождении тяжелых аккордов (превалирует звучание медных инструментов). В фильме они противопоставлены: первый сопровождает светский бал в Петербурге, второй звучит в трактире⁴. В такой же манере решена полька «Гробовщик» (название Шнитке, № 26): пронзительное, порой остро диссонансирующее звучание скрипок и флейт в высоком регистре создают впечатление угловатости и даже некоторой пошловатости.

Отдельно можно выделить два номера, которые можно трактовать как смысловые знаки — «Крестный ход. Хорал» (№ 36) и «Kyrie» (№ 37). Краткие по продолжительности, они словно носят эпизодический характер. При этом Шнитке, используя в № 36 текст «*Dies irae*», не обращался к мелодии известной средневековой секвенции, а написал свой вариант. Смысл ее раскрывается в рамках фильма — поют на кладбище монахи, к которым примыкает переодетый Дон Гуан. И поэтому звучание воспринимается как предвестие смертельной расплаты. Так же раскрывается значение «Kyrie»: детский хор под управлением Сальери словно бы «отмаливает» его будущий грех. Так, Шнитке обращался к стилизации, отображая диалогичность исторических периодов не только как «стрелы времени», но и используя вневременные символы: тема смерти, религиозные знаки.

Интересен подход авторов к проблеме финала. У писателя сюжетное окончание словно отсутствует: разговор священника и председателя обрывается без определенных выводов, лишь авторская ремарка — «Уходит. Пир продолжается. Председатель остается, погружен-

⁴ Соответствует фрагменту из «Повестей Белкина» — «Гробовщик»: бурное веселье сопровождает его обиженную речь о своем ремесле.



ный в глубокую задумчивость» [22, с. 422] — является послесловием. В связи с «открытостью финала» пьесы, Шнитке не планировал создание музыкального финала, эпилога (в партитуре отсутствует какой-либо завершающий фрагмент). Режиссер же меняет структуру самой трагедии, заканчивая гимном Вальсингама и встречей рассвета вместе с Мери. Так, «Пир во время чумы», который в контексте «маленьких трагедий» воспринимается как греховный итог, приведший к вырождению человеческого существования, у Пушкина заканчивается лишь надеждой на божественное прощение и даруемое им бессмертие, у Швейцера трактуется как бунт человека против смерти, проявление его смелости и бесстрашия. Для создания музыкально-смысловой арки фильма и складывающимся тогда традициям многосерийного художественного кино в конце фильма введен материал № 2 «Титры»: контрапункт темы повествования и смерти.

Важно, что помимо поиска новых драматических жанров и форм, «Маленькие трагедии» для Пушкина стали философским изречением собственных идей, мыслей, взглядов на историческое прошлое, настоящее и будущее не только своей страны, своего народа, но и всего человечества. Здесь он выступает не только как Пушкин-писатель, но и как Пушкин-философ. Так, например, в последней (сюжетно) из использованных в фильме трагедий «Пир во время чумы», писатель словно бы отдает своим героям рассуждения о смерти, которые близки были и ему самому. Мери — как воплощение веры в любовь не только на земле, но и в загробном мире, Луиза — смешение страстных порывов, ревности к земной любви и страха перед смертью, гимн Председателя — как вызов смерти. При этом Мери и Вальсингаму писатель поручает высказывание философской позиции через пение. Следуя изложенной концепции, Шнитке сочиняет не только контрастные песни (с неизменным

текстом поэта), но и танец для Луизы — стремительную, яркую и одновременно пугающую несвоевременным весельем «Жигу» (№ 14 партитуры).

Вместе с тем, словно бы следуя концепции писателя малых форм, Шнитке так же, экономными средствами воплощает значимую для него проблему жизни и смерти — № 2 «Титры»: суровая тема смерти занимает лишь два такта, словно бы отвечая высказыванию А. Потемнина о концентрации смысла в «Маленьких трагедиях» Пушкина — «Сгущение мысли в слове» [20, с. 211].

Апперцепция образов «Маленьких трагедий» Пушкина в музыке к фильму становится для композитора своего рода продолжением развития основных концептов творчества: фаустовская тема, диалог времени, проблема жизни и смерти.

Так, через образы Пушкина и визуальное воплощение их Швейцером, композитор создает собственную картину мира (в том числе современности) и волнующих проблем. Многие его идеи перекликаются с творчеством писателя как творца, «сказителя» своего времени, и фильмами Швейцера, видевшем в литературной классике путь для понимания смысла человеческого существования «сегодня». Собственное прочтение композитором сюжетов Пушкина создают глубину, какой-то внутренний, «третий план» фильма, тем самым увеличивая ценность произведения.

Необходимо отметить, что партитура «Маленьких трагедий» органично вписывается в круг академических жанров композитора того времени, их смыслов, концепций и воплощений. Это крупные сочинения: Вторая и Третья симфонии, Concerto grosso № 1, 2, концерты, в том числе для фортепиано и струнного оркестра. Через обращение к музыке разных эпох (как в киномузыке, так и академической) открываются глубинные смысловые идеи, направляющие к рассмотрению крупным планом истинных и «перевёрнутых» ценностей жизни.

Литература

1. Айхенвальд Ю. И. Отклики Пушкину // Айхенвальд Ю. И. Пушкин. Изд. 2. М.: Мир, 1916. С. 97–126.
2. Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А. А. О Пушкине: Статьи и заметки. 3-е изд. М.: Книга, 1989. С. 90–109.
3. Белинский В. Г. Статьи о Пушкине // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1955. С. 555–575.
4. Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности — судьба культуры) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 14. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1991. С. 73–96.
5. Бердяев Н. А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М.: Амрита-Русь, 2024. 448 с.
6. Беседы с Альфредом Шнитке / сост., предисл. А. В. Ивашкина. М.: Классика-XXI, 2005. 320 с.
7. Гаркави А. М. «Маленькие трагедии» Пушкина как драматургический цикл (композиция в связи с жанром и художественным методом) // Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. Сб. статей. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1981. С. 61–73.
8. Горфункель Е. И. Михаил Швейцер // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. В 2-х ч. Кинословарь. Т. III. СПб.: Сеанс, 2001. С. 408–409.
9. Гукасова А. Г. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. М.: Просвещение, 1973. 303 с.
10. Зорина Э. Э., Зорин А. Н. Überstil: полистилистика киномузыки А. Г. Шнитке. Вариативность исследовательских подходов // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2024. № 3 (25). С. 15–22.
11. Лесский Г. А. Пушкинский путь в русской литературе. М.: Худож. лит., 1993. 524 с.
12. Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. М.: Абзука-классика, 2024. 288 с.
13. Лотман Ю. М. Пушкин. Этапы творчества // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 6–29.
14. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Эксмо, 2023. 448 с.
15. Луков Вал. А., Луков Вл. А. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина: философия, композиция, стиль. М., 1999. 205 с.

16. Макогоненко Г. П. Драматические сцены // Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1930-е годы (1830–1833). Л.: Худ. литература, 1974. С. 153–240.
17. Москвичева Г. В. К проблеме жанра «маленьких трагедий» А. С. Пушкина // Болдинские чтения. Н. Новгород: НИНГУ им. Н. И. Лобачевского, 1991 С. 47–61.
18. Николаев Н. И., Швецова Т. В. Русская литература 30–40-х гг. XIX века. «Ожидание героя» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2014. № 3 (29). С. 125–142.
19. Одинокое В. Г. Художественно-исторический опыт в поэтике русских писателей. Новосибирск: Наука: Сиб. отд-ние, 1990. 207 с.
20. Потемня А. А. Поэзия. Проза. Сгущение мысли // Потемня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 174–213.
21. Пушкин А. С. Моцарт и Сальери // Пушкин А. С. Болдинская осень. Сборник сочинений. Сост. Н. В. Колосова. М.: Молодая гвардия, 1982. С. 252–315.
22. Пушкин А. С. Пир во время чумы // Пушкин А. С. Бол-

динская осень. Сборник сочинений. Сост. Н. В. Колосова. М.: Молодая гвардия, 1982. С. 387–422.

23. Рыбак Л. А. Как рождались фильмы Михаила Швейцера. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1984. 193 с.

24. Соловьев В. И. «Опыт драматических изучений» (К истории литературной эволюции Пушкина) // Вопросы литературы. 1974. № 5. С. 128–158.

25. Таборисская Е. М. «Маленькие трагедии» Пушкина как цикл // Пушкинский сборник. Сб. науч. трудов. Л.: Лит. изд. отдел ЛГУ, 1977. С. 139–144.

26. Фридман Н. В. Романтизм в творчестве А. С. Пушкина: уч. пособие по спецкурсу для студ. пед. институтов. М.: Просвещение, 1980. 189 с.

27. Чигарева Е. Р. Моцарт в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика: дис. ... док. искусствоведения. М., 1998. 779 с.

28. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М.: Деловая лига, 1993. 109 с.

References

1. Aihenal'd Yu. I. Otkliki Pushkinu [Responses to Pushkin] // Aihenal'd Yu. I. Pushkin [Pushkin], Izd. 2, M.: Mir Publ., 1916. P. 97–126.
2. Akhmatova A. A. «Kamennyi gost'» Pushkina [Pushkin's «Stone Guest»] // Akhmatova A. A. O Pushkine: Stat'i i zametki [About Pushkin: Articles and notes]. 3rd ed. M.: Kniga, 1989. P. 90–109.
3. Belinskii V. G. Stat'i o Pushkine [Articles about Pushkin] // Belinskii V. G. Poln. sobr. soch. [The Complete Works]. T. 7. M.: Publ. House of the Academy of Sciences of the USSR, 1955. P. 555–575.
4. Belyak N. V., Virolajnen M. N. «Malen'kie tragedii» kak kul'turnyj epos novoevropskoj istorii (sud'ba lichnosti — sud'ba kul'tury) [«The Little Tragedies» as a Cultural Epic of Modern European History (The Fate of the Individual and the Fate of Culture)] // Pushkin: Issledovaniya i materialy [Pushkin: Research and materials]. T. 14. L.: Nauka. Leningr. department, 1991. P. 73–96.
5. Berdyayev N. A. Smysl tvorchestva. Opyt opravdaniya cheloveka [The meaning of creativity. The experience of justifying a person]. M.: Amrita-Rus, 2024. 448 p.
6. Besedy s Al'fredom Shnitke [Conversations with Alfred Schnittke] / sost., predisl. A. V. Ivashkina. M.: Classics-XXI, 2005. 320 p.
7. Garkavi A. M. «Malen'kie tragedii» Pushkina kak dramaturgicheskii tsikl (kompozitsiya v svyazi s zhanrom i khudozhestvennym metodom) [Pushkin's «Little Tragedies» as a dramatic cycle (composition in connection with genre and artistic method)] // Syuzhet i kompozitsiya literaturnykh i fol'klornykh proizvedenii. Sb. statei. [Plot and composition of literary and folklore works. Collection of articles.]. Voronezh: Voronezh Publ. un-ta, 1981. P. 61–73.
8. Gorfunkel' E. I. Mihail Shvejts'er [Michael Schweitzer] // Novejshaya istoriya otechestvennogo kino. 1986–2000. V 2-h ch. Kinoslovar [The modern history of Russian cinema. 1986–2000. In 2 parts. Film Dictionary]. T. III. SPb.: Session, 2001. P. 408–409.
9. Gukasova A. G. Boldinskii period v tvorchestve A. S. Pushkina [The Boldinsky period in the works of A. S. Pushkin]. M.: Prosveshchenie, 1973. 303 p.
10. Zorina E. E., Zorin A. N. Überstil: polistilistika kinomuzyki A. G. Shnitke. Variativnost' issledovatel'skih podhodov [Überstil: polystylistics of film music by A. G. Schnittke. Variability of research approaches] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2024. № 3 (25). P. 15–22.
11. Lesskis G. A. Pushkinskii put' v russkoi literature [Pushkin's Way in Russian Literature]. M.: Khudozh. lit., 1993. P. 296–365.
12. Lotman Yu. M. Aleksandr Sergeevich Pushkin: Biografiya pisatelya [Alexander Sergeevich Pushkin: Biography of the writer]. M.: Abzuka-classica, 2024. 288 p.
13. Lotman Yu. M. Pushkin. Etapy tvorchestva [Pushkin. Stages of creativity] // Lotman Yu. M. V shkole poehticheskogo slova: Pushkin, Lermontov, Gogol' [In the school of the poetic word: Pushkin, Lermontov, Gogol]. M.: Prosveshchenie, 1988. P. 6–29.
14. Lotman Yu. M. Struktura khudozhestvennogo teksta [The structure of a literary text]. M.: Eksmo, 2023. 448 p.
15. Lukov Val. A., Lukov Vl. A. «Malen'kie tragedii» A. S. Pushkina: filosofiya, kompozitsiya, stil' [«Little Tragedies» by A. S. Pushkin: philosophy, composition, style]. M., 1999. 205 p.
16. Makogonenko G. P. Dramaticheskie stsény [Dramatic scenes] // Makogonenko G. P. Tvorchestvo A. S. Pushkina v 1930-e gody (1830–1833) [A. S. Pushkin's creative work in the 1930s (1830–1833)]. L.: Khud. literatura, 1974. P. 153–240.
17. Moskviceva G. V. K probleme zhanra «malen'kikh tragedii» A. S. Pushkina [On the problem of the genre of «small tragedies» by A. S. Pushkin] // Boldinskie chteniya [Boldinsky readings]. N. Novgorod: Lobachevsky National Research University, 1991. P. 47–61.
18. Nikolaev N. I., Shvetsova T. V. Russkaya literatura 30–40-kh gg. XIX veka. «Ozhidanie geroya» [Russian literature of the 30–40s of the XIX century. «Waiting for the hero»] // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya [Bulletin of Tomsk State University. Philology]. 2014. № 3 (29). P. 125–142.
19. Odiokov V. G. Khudozhestvenno-istoricheskii opyt v poeh-tike russkikh pisatelei [Artistic and historical experience in the poetics of Russian writers]. Novosibirsk: Nauka, 1990. 207 p.
20. Potemnya A. A. Poeziya. Proza. Sgushchenie mysli [Poetry. Prose. Condensation of thought] // Potemnya A. A. Estetika i poetika [Aesthetics and poetics]. M.: Iskustvo, 1976. P. 174–213.
21. Pushkin A. S. Motsart i Sal'eri [Mozart and Salieri] // Pushkin A. S. Boldinskaya osen'. Sbornik sochinenii [Boldinskaya autumn. Collection of essays]. Sost. N. V. Kolosova. M.: Molodaya Gvardiya, 1982. P. 252–315.
22. Pushkin A. S. Pir vo vremya chumy [A feast during the plague] // Pushkin A. S. Boldinskaya osen'. Sbornik sochinenii [Boldinskaya autumn. Collection of essays]. Sost. N. V. Kolosova.



М.: Molodaya Gvardiya, 1982. P. 387–422.

23. *Rybak L. A.* Как rozhdalis' fil'my Mikhaila Shveitsera [How Mikhail Schweitzer's films were born]. М.: All-Union Bureau of Propaganda of Cinematography, 1984. 193 p.

24. *Solov'ev V. I.* «Опыт dramaticheskikh izuchenii» (K istorii literaturnoi ehvolyutsii Pushkina) [«The Experience of Dramatic Studies» (On the History of Pushkin's Literary Evolution)] // *Voprosy literatury* [Literature issues]. 1974. № 5. P. 128–158.

25. *Taborissskaya E. M.* «Malen'kie tragedii» Pushkina kak tsikl [Pushkin's «Little Tragedies» as a cycle] // *Pushkinskii sbornik. Sb. nauch. trudov* [The Pushkin Collection. Collection of scientific papers]. L.: Lit. Publ. LGU, 1977. P. 139–144.

26. *Fridman N. V.* Romantizm v tvorchestve A. S. Pushkina: uch. posobie po spetskursu dlya stud. ped. institutov [Romanticism in the works of A. S. Pushkin: a textbook for a special course for students of pedagogical institutions]. М.: Prosveshchenie, 1980. 189 p.

27. *Chigareva E. R.* Motsart v kontekste kul'tury ego vremeni: Khudozhestvennaya individual'nost'. Semantika [Mozart in the context of the culture of his time: Artistic individuality. Semantics]: dis. ... dok. iskusstvovedeniya. М., 1998. 779 p.

28. *Shul'gin D. I.* Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke: Besedy s kompozitorom [The Years of Uncertainty by Alfred Schnittke: Conversations with the composer]. М.: Business League, 1993. 109 p.

Информация об авторе

Альфия Фаритовна Мирошкина

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей»
Оренбург, Россия

Information about the author

Alfiya Faritovna Miroshkina

State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich»
Orenburg, Russia

