Светлана Ивановна Кривонос — пианистка,
доцент кафедры общего фортепиано
Донецкая государственная музыкальная
академия им. С. С. Прокофьева
(Донецк, Россия)
voloskova81@mail.ru

Svetlana I. Krivonos — pianist,
Associate Professor at the General Piano Department
Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev
(Donetsk, Russia)
voloskova81@mail.com
ORCID 0009-0008-4594-0107

УДК 786.2.082
DOI 10.61908/2413-0486.2026.47.3.146-163

ЧЕРТЫ СТИЛЯ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОЙ И ВТОРОЙ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ

Аннотация

В статье рассматривается Первая и Вторая фортепианные сонаты Альфреда Шнитке в аспекте выявления стилевых черт композитора. Анализируются особенности музыкального языка, драматургии, формообразования. Освещаются некоторые факты из жизни композитора, повлиявшие на его творчество. Особое внимание уделяется синтезу традиций и новаторства, использованию полистилистики, контрасту академических и авангардных приёмов. На материале сонат выявляются ключевые черты авторского почерка.

Ключевые слова: А. Шнитке, Первая соната для фортепиано, Вторая соната для фортепиано, полистилистика, интертекстуальность, аллюзии, анаграммы

FEATURES OF ALFRED SCHNITTKE’S STYLE AS EXEMPLIFIED BY THE FIRST AND SECOND PIANO SONATAS

Abstract

The article examines Alfred Schnittke’s First and Second Piano Sonatas from the perspective of identifying the composer’s stylistic features. The analysis focuses on the

characteristics of the musical language, dramaturgy, and form-building. Some facts from the composer's life that influenced his work are highlighted. Special attention is paid to the synthesis of tradition and innovation, the use of polystylism, and the contrast between academic and avant-garde techniques. Based on the material of the sonatas, the key features of the composer's unique style are identified.

Keywords: A. Schnittke, First Piano Sonata, Second Piano Sonata, polystylism, intertextuality, allusions, anagrams

Музыка — это мысль о мире, отношение к миру,
выраженное в звуковой форме.
Альфред Шнитке

Альфред Шнитке (1934–1998) стал яркой фигурой советской и русской музыкальной культуры второй половины XX века благодаря своему уникальному стилю и новаторскому подходу к музыке. Ещё при жизни композитора называли гением. Его творчество отражает характерные тенденции эпохи, делая его ярким представителем своего времени и оказывая значительное влияние на развитие современной академической музыки.

Советская эпоха наложила отпечаток на жизнь и творческое становление многих композиторов, включая Шнитке. Власть стремилась контролировать культурную сферу, ограничивая свободу творчества и поддерживая лишь официально признанные направления искусства. Однако именно этот период способствовал развитию альтернативных направлений, таких, например, как экспериментальная музыка. В 1960-х годах Шнитке начал изучать современные техники композиции, в частности, додекафонию. Он стал сторонником музыкального авангарда наряду с С. Губайдулиной и Э. Денисовым. С течением времени Шнитке стал сомневаться в правильности выбранной стратегии в отношении экспериментальных техник. К середине 1970-х годов творческие искания композитора претерпели кардинальные изменения. Его музыка становится более понятной и доступной широкому кругу слушателей, в творчестве стали органично сочетаться традиции и авангард. В. Н. Холопова в своей книге «Композитор Альфред

Шнитке» пишет: «Сложившийся в нём интеллектуально-духовный комплекс поднимал его видение, эстетическое зрение на высоту, недоступную простому взгляду. У него был дар, пребывая в ограниченных рамках реальной современности, мыслить столетиями и тысячелетиями времени назад и вперёд… Как композитор Шнитке неоднократно и преднамеренно делал повороты от авангардизма к предшествующей традиции, от высокого академического стиля к доступно-популярному» [3, с. 7].

Шнитке начал карьеру в рамках официального советского культурного пространства, однако постепенно расширил границы своей творческой активности. Его интерес к новым звуковым возможностям фортепиано, гармонии и формальным структурам привёл к созданию произведений, отличающихся смелостью и оригинальностью.

Творчество Шнитке выражало глубокую связь с интеллектуальными исканиями своего времени. Особенностью стиля является философская направленность его музыки. Композитор исследовал тему человеческой судьбы, экзистенциальных вопросов и морального выбора. Через музыку он передавал личные переживания и размышления о смысле бытия, формируя особую атмосферу напряжённости и глубины.

Одной из особенностей творчества композитора является его духовность и религиозность. Духовная составляющая слышна во многих его сочинениях. Например, во Втором скрипичном концерте, написанном композитором в 1966 году, скрыт евангельский сюжет о жизни Христа. В Концерте для фортепиано и струнных инструментов 1979 года угадываются молитвенные православные напевы. Мы приведём высказывание композитора о Четвёртой симфонии: «Тайны радостные — Благовещение, встреча с Елизаветой, Рождество, Сретение, Обретение Его в храме Иерусалимском. Тайны скорбные — борение в Гефсиманском саду, пленение, осмеяние и издевательства, венчание терновым венцом, Голгофа и Распятие. Славные тайны — Воскресение, Вознесение, Нисхождение Святого Духа на апостолов,

Успение Богородицы, Венчание небесной славой. Это формула четвёртой симфонии. Я взял это из латинского молитвенника» [1, с. 62].

Композитор крестился довольно поздно, в 49 лет. Своей религией избрал католичество, но окормлялся у православного священника Николая Ведерникова. Вера в его душе росла постепенно. В детстве его бабушка Паулина Шехтель часто разговаривала с будущим композитором на религиозные темы. Она была крещёной католичкой и порой горячо молилась, читая протестантскую Библию. Рассказы бабушки о том, что Христа распяли евреи, наложили глубокий отпечаток на Шнитке. Он испытывал «национальную неприкаянность», осознавая свою принадлежность к еврейской нации и имея при этом немецкий паспорт[1]. Это обстоятельство отразилось и на его творчестве. Композитор использовал элементы разных музыкальных стилей и жанров, создавая произведения, которые сложно отнести к какой-то одной культурной традиции. Своему ученику Реджепу Аллаярову Шнитке говорил: «… евреем ощущаю себя на бытовом уровне — из-за своего еврейского носа, но Ветхого завета не люблю — он слишком жесток; немецкие гены есть, они проявляются в моём рационализме, который всегда под рукой; как композитор принадлежу к русской традиции — здесь вырос, здесь воспитан» [3, с. 159].

Уникальность стиля музыки Альфреда Гарриевича заключается в используемом методе полистилистики, предполагающем совмещение резко контрастных стилей в рамках одного произведения. Этот термин был введён в музыкальную лексику самим Шнитке в 1971 году в докладе «Полистилистические тенденции в современной музыке», прочитанном на Международном конгрессе в Москве. Этот метод позволяет создать многогранное музыкальное полотно, отражающее разнообразие культурных влияний и эстетических традиций. Сочетание, на первый взгляд, несочетаемого

[1] Шнитке родился в Советском Союзе в семье немецких евреев и всю жизнь испытывал проблемы с самоидентификацией и принадлежностью к определённой национальной культуре.

композитор считал частью повседневной жизни и, облекая этот звуковой калейдоскоп в музыкальные формы, запечатлел его в своих партитурах.

К основным характеристикам метода полистилистики относятся: многоуровневость, контрастность, интертекстуальность, экспериментальность, философская глубина.

Произведения Шнитке часто содержат несколько слоёв музыкального материала, каждый из которых имеет свою стилистику и выразительные средства. Столкновение разных стилей создаёт контраст, подчёркивающий индивидуальность каждого элемента и обогащающий общую картину. Использование аллюзий и цитат из произведений других композиторов, народных мелодий и даже бытовых звучаний усиливает смысловую глубину и ассоциативность музыки. Н. Э. Васильева пишет: «опыт интертекстуального анализа произведений Шнитке позволит оценить эволюцию стиля композитора как последовательный поиск разнообразных подходов к стилистическому плюрализму, и тем самым определит значение его творчества в контексте современного искусства. Этим во многом определяется оригинальность письма Шнитке» [4, с. 50].

Экспериментальность в музыке композитора проявляется в применении нетрадиционного инструментария и техник исполнения, расширяющих границы музыкального языка. Шнитке использует большой арсенал ударных инструментов. Стоит отметить его музыку к кинофильмам. В этой области во всём многообразии проявилось стремление Шнитке к необычным созвучиям и музыкальным построениям. В саундтреке к художественному фильму «Сказка странствий» композитор мастерски соединил политональную и атональную музыку с обилием диссонирующих аккордов и ввёл в партитуру звучание электроники и колокола. В фильме «Восхождение», где главной идеей является преодоление себя в экстремальных условиях, мелодия зарождается из шумов. В партитурах Шнитке к нестандартным приёмам игры на фортепиано относятся: удары по

струне, щипки струн, эффект от удара по струне различными предметами (карандашами, железной палочкой), одновременная игра на клавишах и струнах рояля (пианист одной рукой играет по клавишам, а другой зажимает соответствующие струны).

Полистилистика Альфреда Шнитке отражает философские размышления о природе искусства, культуры и человеческого существования и является мощным инструментом для выражения сложных идей и эмоций, а также для создания уникального художественного образа, объединяющего различные культурные слои и эпохи.

Шнитке искусно ввёл в русскую музыку стилевую ностальгию, оперируя образами эпохи барокко. Для слушателей барочные аллюзии композитора оказались достаточно удобными для восприятия и понимания. В «баховских» темах слышны не только музыкальные элементы протестантской культуры, но и русский колокольный звон, знаменные распевы.

Творческое наследие Шнитке обширно и многогранно. Среди произведений композитора особое место занимают три фортепианные сонаты, которые демонстрируют его мастерство и оригинальность музыкального мышления. В данной статье мы рассмотрим только Первую и Вторую сонаты.

Первая фортепианная соната Альфреда Шнитке была написана в 1988 году и посвящена её первому исполнителю — пианисту В. Фельцману, эмигрировавшему в США. Премьерное исполнение состоялось 22 мая 1989 года в Нью-Йорке, в Метрополитен-музее. Запись на компакт-диск впервые была осуществлена в 1991 году Б. Берманом.

Это масштабное сочинение, грандиозное по содержанию и способам его воплощения было написано в поздний период творчества, в период изнуряющей борьбы композитора с тяжёлым недугом. Безусловно, это обстоятельство отразилось на общей образно-смысловой концепции произведения.

Соната состоит из четырёх частей:

1. *Lento*

2. *Allegretto*

3. *Lento*

4. *Allegro*

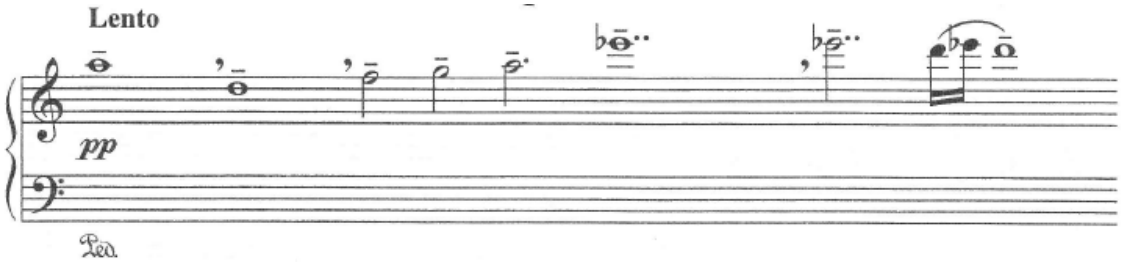
Тематизм первой части делится на две группы. Первую группу составляют две темы, построенные на мотивах-анаграммах. В первой теме зашифрованы инициалы самого композитора, пианиста В. Фельцмана и Д. Шостаковича. Начальная квинта *a–d* соответствует первой и последней буквам имени композитора *A*lfre*d*. Внутри восходящего хода *f–g–a* распознаётся часть фамилии *F*eltsm*a*n. Секунда *d–es*, несколько раз повторённая в ритмических вариантах, вызывает ассоциации с монограммой Шостаковича *DES*CH (пример № 1).

В начале второй темы появляется терция *f–e*, звуки которой в данном контексте можно ассоциировать с фамилией Фельцман, а протяжённый педальный тон *a* символизирует первую букву имени композитора. Эти звуки находятся на большом расстоянии друг от друга (пример № 2).

Семантика первого раздела части очевидна: пианист и композитор находятся на разных полюсах творчества, и в то же время они едины в творческом акте.

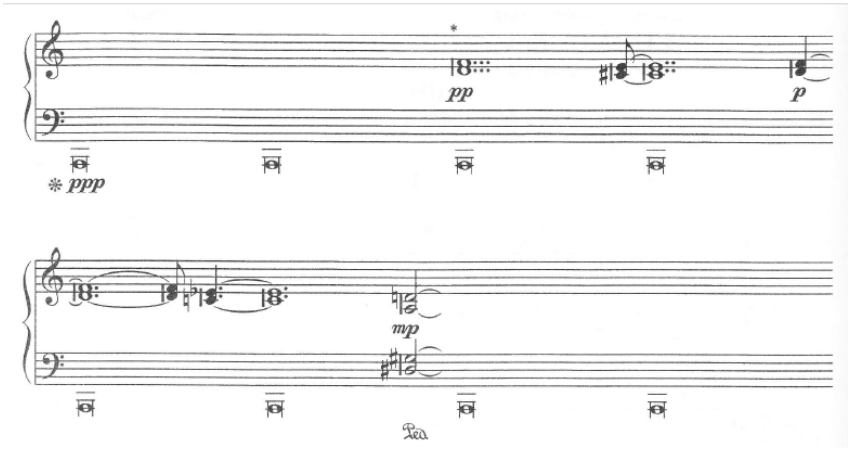
Пример № 1

А. Шнитке. Соната для ф-но № 1. Первая тема



Пример № 2

А. Шнитке. Соната для ф-но № 1. Побочная тема



Особенностью ритмической организации первой части сонаты является отсутствие тактовых черт. В данном контексте не лишним будет вспомнить о неметризованных (бестактовых) прелюдиях, которые существовали в эпоху барокко, отголоски которых находим в импровизационных разделах фортепианных сонат венских классиков[2]. Агогика помогает естественному исполнению переходов и связности отдельных эпизодов.

В центральном разделе части впервые возникают ясные тональные соотношения. Звучит хорал как символ высшей силы, божественного начала, тема добра. Он не вступает в активный диалог с ранее представленными темами и не подвергается их разрушительному воздействию (пример № 3).

Пример № 3

А. Шнитке. Соната для ф-но № 1. Хорал



[2] Пример, Соната Гайдна Es-dur Hob.XVI: 49, I часть, речитатив a piacere (1 такт перед репризой). Здесь автор не указал строгую темповую ремарку.

В репризе остаётся только первая тема, которая звучит теперь на фоне трезвучия *c-moll.* Она сохраняет свой ритмический облик, позволяя исполнителю свободно организовать музыкальное время и превратить последовательность звуков в декламационную, психологически насыщенную кантилену.

Вторая часть сонаты (*Allegretto*) начинается звучанием мажорного трезвучия *D-dur*, но уже во втором такте вторгается диссонирующее созвучие, превращая диатонику в политональный комплекс (пример № 4).

Пример № 4

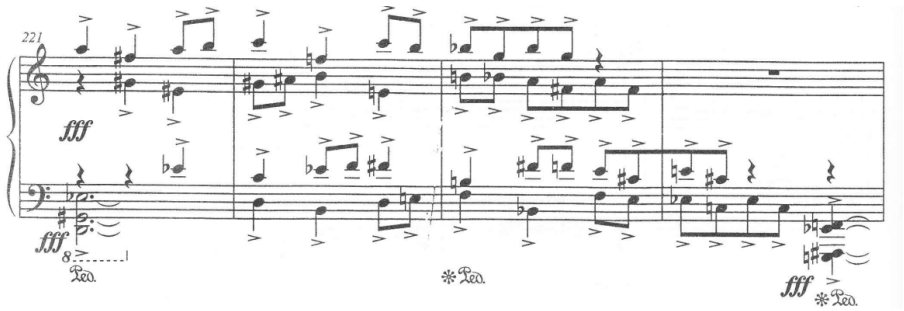
А. Шнитке. Соната для ф-но № 1. II часть. Главная тема



В ходе развития тональные тяготения разрушаются. В репризе тема предстаёт в сильно искажённом виде. В коде второй части она звучит в политональном четырёхголосном стреттном проведении, символизирующем непреодолимость рока (пример № 5).

Пример № 5

А. Шнитке. Соната для ф-но № 1. II часть. Кода



Третья часть (*Lento*) вновь насыщена семантически значимыми элементами. Первый мотив-анаграмма из первой части предстаёт в совершенно ином виде, он дан в обращении (*d-a*) и окружен секундами и квартами (пример № 6). В 26–27 тактах в высоком регистре прослушиваются интонационные контуры *Dies Irae*.

Пример № 6

А. Шнитке. Соната для ф-но № 1. III часть

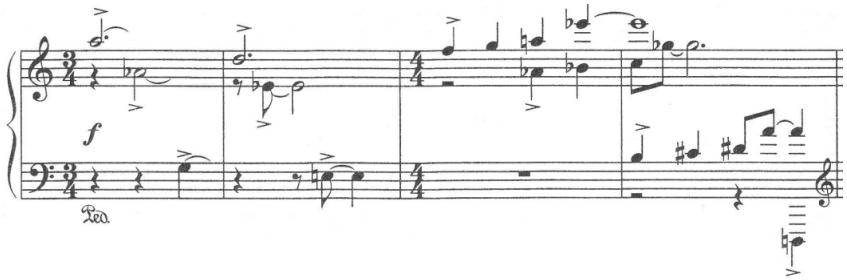


В нарастающем многоголосии из-за синкоп, неравномерной пульсации усиливается ритмическая нерегулярность. В заключительном разделе появляется хорал из первой части в динамике *pppppp*. Процесс постепенного насыщения его диссонансами приобретает навязчиво-разрушительный характер. Последняя стадия тотального разрушения обозначена появлением сонорной полосы, движущейся с нарастанием динамики (*ppp–ff*) и подъёмом в самый высокий регистр к высшей точке — тремолирующему кластеру.

Четвёртая часть сонаты (*Allegro*) представляет постепенно развёртывающуюся катастрофу, приводящую к самоуничтожению всех основных тем цикла. Акцентированная тема из первой части, звучащая в начальных тактах в динамике *f*, инициирует напористо-воинственный характер движения (пример № 7).

Пример № 7

А. Шнитке. Соната для ф-но № 1. IV часть

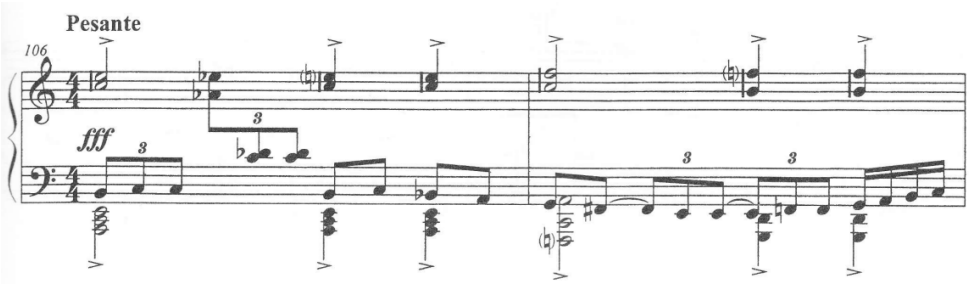


Активному развитию подвергается интонация септимы, существующая в диалоге с начальной темой сонаты. Композитор повторяет её в разных

октавах, моделируя полифоническое пространство. В динамике *fff* появляется хорал из первой части (*pesante*). Его агрессивность усилена триольным сопровождением в партии левой руки (пример № 8).

Пример № 8

А. Шнитке. Соната для ф-но № 1. IV часть. Хорал



Неожиданно, как будто из пустоты снова возникает тема первой части сонаты, она обессилена, звучит в динамике *p,* постепенно растворяясь в пространстве. Наступившую тишину взрывает многооктавный кластер, символизирующий катастрофу.

Первая соната требует высокого уровня исполнительской техники. Сложные пассажи и технические трудности делают произведение настоящим испытанием для любого исполнителя. Содержание каждой части многослойно. Через музыку Шнитке выражает размышления о человеческой судьбе, памяти и вечности.

Первая фортепианная соната является одним из ключевых и наиболее масштабных сочинений позднего периода творчества композитора. В ней метод полистилистики достигает предельной концентрации, превращаясь из внешнего приёма коллажа во внутренний механизм драматургического развития.

Ритмическая организация первой части отсылает к неметризованным (бестактовым) прелюдиям эпохи барокко и импровизационным разделам сонат венских классиков. Примером стилизации может служить пасторальная тема второй части, написанная в духе венского классицизма. Мотивы-анаграммы обнажают автобиографический подтекст.

Отметим «симбиоз» разных техник. В сонате тональные темы развиваются по законам додекафонии, а серийные эпизоды обретают почти

романтическую экспрессию. Сочетание минималистичных фактурных пластов создает иллюзию многоголосия при монодической природе тематического материала, как это происходит, к примеру, во второй теме первой части.

Хорал как музыкальный символ прошлого в процессе развития искажается кластерами, поглощается атональной «средой», превращается в финале в многооктавный кластер — образ тотальной катастрофы и бессмысленности бытия.

Вторая фортепианная соната появилась вскоре после Первой — в 1991 году. Сочинение посвящено жене композитора, пианистке Ирине Шнитке. Премьера сочинения состоялась 1 февраля 1991 года в концертном зале Высшей музыкальной школы в Любеке. Компакт-диск с записью Ирины Шнитке вышел в 1992 году.

Сонатный цикл состоит из трёх частей: Он отличается большой структурной целостностью и концептуальной глубиной.

1. *Moderato*

2. *Lento*

3. *Allegro moderato*

Первая часть написана в трёхчастной форме с небольшой кодой. Главная тема (пример № 9) становится основой непрекращающегося развития, достигающего грандиозного накала и экспрессии.

Пример № 9

А. Шнитке. Соната для ф-но № 2. I часть. Главная тема



Полифонически организованная ткань насыщена пульсацией восьмых. Мотивное разработка в условиях полиритмии, сложной игры нерегулярных метрических акцентов приводит к кульминации в виде жёстких аккордовых

комплексов, переходящих в кластеры. После такого экспрессивного взрыва на продолжительной педали появляется ослабленная главная тема в динамике *pp*, завершающая первую часть.

Драматургия этой части сонаты строится на постепенном разрушении классической темы, подвергающейся агрессивной атаке хроматизмов и кластеров в разработке, что приводит к полному её опустошению к концу части. Философский смысл такого завершения заключается в том, что любая попытка вернуться к гармонии прошлого неизбежно разрушается хаосом современности.

Вторая часть написана в форме вариаций. Жанровой основой темы является сарабанда. Тема состоит из двух неравных предложений (шесть и четыре такта) (пример № 10).

Пример № 10

А. Шнитке. Соната для ф-но № 2. II часть. Главная тема



Организация музыкальной ткани в первом предложении в полной мере соответствует гомофонной фактуре сарабанды. Во втором — секундовые повторы как медленные трели дополняют начальное музыкальное высказывание.

Кратко охарактеризуем каждую вариацию. В первом предложении первой вариации аккордовая фактура сохраняет жанровую основу сарабанды. Второе предложение отмечено частой сменой регистров и мелодическими скачками, приводящей к кластеру.

Вторая вариация имеет трёхчастную форму. Крайние разделы с аккордовой фактурой обрамляют трёхтактовое построение с одиноким мелодическим голосом в верхнем регистре, звучащим в «дымке» аккорда на педали (т. 25–27). Заканчивается вариация кластером в нижнем регистре.

Третья вариация интонационно перекликается с темой первой части Реквиема Шнитке. В верхнем голосе варьируется мотив из двух звуков (пример №11).

Пример № 11

А. Шнитке. Соната для ф-но № 2. II часть. Вариация № 3



А. Шнитке. Requiem. I часть



В фактуре четвёртой вариации присутствуют два противоположных элемента: остинатная ритмическая фигура, напоминающая лейтмотив судьбы из Пятой симфонии Бетховена, и скачки со сменой регистра (пример № 12).

Пример № 12

А. Шнитке. Соната для ф-но № 2. II часть. Вариация № 4



Пятая вариация в эмоционально-смысловом контексте является продолжением четвёртой. На фоне аккордов слышна извилистая синкопированная мелодия. Нисходящее движение мелодической линии приводит к началу шестой вариации. Лаконичные аккорды исполняются сначала в динамике *fortissimo* (первое предложение), а потом — *pianissimo* (второе предложение). Такой резкий динамический контраст придаёт звучанию «эфемерность».

Седьмая вариация отмечена постоянным нарастанием динамики, приводящим к кульминации в восьмой вариации. На фоне триольной фигурации в басу, в которой чередуются два тритона, в верхнем регистре звучат пронзительные возгласы.

В девятой вариации появляется трёхголосный канон, каждый голос которого дан в трёхзвучном кластерном утолщении (пример №13). Это тихая кульминация всей части

Пример № 13

А. Шнитке. Соната для ф-но № 2. II часть. Тройной канон



Рассмотрение вариационного развития во второй части сонаты позволяет обнаружить признаки полистилистики. Жанровой основой темы вариаций является сарабанда, искажённая диссонансами. Столкновение жёстких кластеров и идущих вслед за ними мажорных и минорных

трезвучий, звучащих как чужеродные осколки классической гармонии, воплощает противостояние сил, начавшееся в первой части сонаты.

В третьей части проявляются экспрессионистские черты, характерные для многих сочинений Альфреда Шнитке: экзальтация, включение «инфернальных» эстрадных ритмов (пример № 14).

Пример № 14

А. Шнитке. Соната для ф-но № 2. III часть. Главная тема



Заключительная часть сонатного цикла состоит из трёх разделов и коды. Эмоционально-неистовый первый раздел с обилием кластеров и акцентов на слабых долях насыщен различными тематическими элементами. Аккордовые возгласы, прерывающиеся паузами, непрерывное движение шестнадцатыми с частой сменой динамики, скачки по разным регистрам, элементы эстрадных ритмов придают музыке энергично-напористый характер.

Второй раздел напоминает сарабанду из второй части. В третьем разделе тематический материал приобретает ещё более неистовый характер и становится генеральной кульминацией всей сонаты. Примечательна четырёхтактовая импровизация, в которой исполнитель становится полноправным соавтором композитора.

Финал сонаты драматичен. Появление темы из второй части мгновенно заглушается мощными кластерами в низком регистре. После этой «сокрушительной бури» сарабанда появляется на мгновение и истаивает навсегда. Шнитке в беседах с А. В. Ивашкиным говорил: «В моих сочинениях всё часто уходит в многоточие или просто прекращается, кончаясь без финала» [5, с. 67].

В структуре Второй фортепианной сонаты также присутствуют черты полистилистики. Во второй части возникает игра со старинным танцем. Композитор использует архетипическую жанровую модель как структурную матрицу, интегрируя в неё футуристический звуковой контент. В рамках всего цикла эта аллюзия усиливает ощущение внутреннего конфликта. Обилие гемитоники в первой части и элементы эстрадных ритмов в третьей указывают на парадоксальное сочетание сложной авангардной техники и элементов массовой культуры. Столкновение кластеров с классическими гармониями приводит к тому, что консонансы утрачивают свои природные качества, растворяясь в диссонансном хаосе. Этот приём раскрывает напряжённый диалог между традициями и авангардом, классическим идеалом и современным языком XX века. В своей статье И. В. Кондаков писал: «Сопоставляя в своих произведениях музыкальные стили разных культурных эпох — барокко, классицизма, романтизма, модернизма, авангарда, — как правило, в виде псевдоцитат, неоклассицистских стилизаций, пародий, т. е. прибегая к музыкальным нарративам «чужой» музыки с разной степенью дистанцирования от оригиналов прошлого, А. Шнитке выстраивал невидимые связи между отдалёнными культурными эпохами, предоставляя слушателю (а нередко и зрителю и читателю) своих произведений возможность самостоятельных обобщений культурно философского характера» [2, с. 196].

Вторая соната представляет собой сложное произведение, полное неожиданных драматургических поворотов и глубоких эмоциональных переживаний.

Подытоживая вышесказанное, можно заключить, что обе фортепианные сонаты Шнитке обладают рядом характерных особенностей, отражающих уникальный стиль композитора, для которого показательны инновационные подходы в работе с традиционными элементами, что делает его музыку одновременно доступной и глубокой, притягательной и

загадочной. Сам композитор говорил: «Нет никакого музыкального материала, который бы не заслуживал своего воплощения… Сама по себе жизнь, всё, что нас окружает, настолько пестро… что мы будем более честны, если попытаемся всё это отразить…» [6, с. 1].

Литература

1. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. В. Ивашкин. М. : Классика – XXI, 2003. 320 с.
2. Кондаков, И. В. «Встреча с адом и одновременно раем» (философия Альфреда Шнитке) // Вестник культурологии. 2024. № 1(108). С. 185−206.
3. Холопова, В. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск : Аркаим, 2003. 253 с.
4. Чупахина, Т. И. Последний гений XX столения — Альфред Шнитке // KANT: Sociel science & Humanities. 2024. № 2 (18). С. 44–54
5. Шнитке, А. Г. Беседы, выступления, статьи / сост. А. В. Ивашкин. М. : РИК «Культура», 1994. 303 с.
6. Шульгин, Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М. : Композитор, 1993. 390 с.

References

1. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Comp. A. V. Ivashkin. Moscow: Klassika−XXI, 2003. 320 p. (In Russ.)
2. Kondakov, I. V. «Vstrecha s adom i odnovremenno rayem» (filosofiya Al′freda Shnitke) [“An Encounter with Hell and Paradise at the Same Time” (the Philosophy of Alfred Schnittke)]. *Vestnik kul'turologii* [Bulletin of Cultural Studies]. 2024. No. 1. Vol. 108, pp. 185–206. (In Russ.)
3. Kholopova, V. *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. Chelyabinsk : Arkaim, 2003. 253 p. (In Russ.)
4. Chupahina T. I. «Poslednij genij XX stoleniya — Al'fred Shnitke» [The last genius of the 20th century — Alfred Schnittke]. *KANT: Sociel science & Humanities*. 2024. No. 2. Vol. 18, pp. 44–54. (In Russ.)
5. Ivashkin, A. V. *Shnitke A. G. Besedy, vystupleniya, stat'i* [Schnittke A. G. Conversations, Speeches, Articles]. Moscow: editorial and publishing complex “Culture”, 1994. 303 p. (In Russ.)
6. Shul′gin, D. *Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke. Besedy s kompozitorom* [Alfred Schnittke's Years of Obscurity: Conversations with the Composer]. Moscow : Kompozitor, 1993. 390 p. (In Russ.)

Получено: 04.04.2026
Принято к публикации: 07.10.2026
Дата публикации: 13.10.2026

Received: 04.04.2026
Accepted: 07.10.2026
Accepted: 13.10.2026