

Д. И. ЧУМАЧЕНКО*Российская академия музыки им. Гнесиных***«ЛАБИРИНТЫ» И «ЖЕЛТЫЙ ЗВУК»:
ДВА ЛИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА А. ШНИТКЕ 1970-х ГОДОВ**

Музыкальный театр Альфреда Шнитке предстает многогранным явлением, включающим балетные композиции, оперы, пантомиму. В центре настоящей работы – сценические произведения 1970-х годов, рассматриваемые как система внутренних и внешних художественно-концептуальных и стилистических пересечений. Так, драматургические процессы балета «Лабиринты» и сценической композиции «Желтый звук» в равной мере сосредоточиваются на воссоздании конфликта добра и зла, столкновения света и тьмы. Ярко выраженная полярность двух противоборствующих начал позиционируется в статье как отражение важнейших качеств музыкального мышления А. Шнитке и соотносится с концепциями некоторых других сочинений композитора. Визуальное воплощение упомянутых конфликтов корреспондирует с театральной поэтикой Г. Мацкявичюса – хореографа-постановщика премьерных спектаклей «Лабиринты» и «Желтый звук».

Изучение комплекса выразительных средств указанных сценических произведений призвано содействовать выявлению общих стилистических качеств, характерных для индивидуального почерка А. Шнитке 1970-х годов. В частности, принцип смешения различных высотных систем и техник композиции, будучи одной из определяющих черт художественного метода автора «Лабиринтов» и «Желтого звука» на протяжении обозначенного десятилетия, находит весьма яркое и последовательное воплощение в этих произведениях.

Рассмотрение первых музыкально-театральных сочинений А. Шнитке, осуществляемое в аспекте взаимно сопрягаемых внутренних и внешних взаимодействий, позволяет сделать ряд существенных выводов. Так, жанровая дифференциация сочетается с множественными пересечениями в области драматургии и стилистики. Это позволяет охарактеризовать «Лабиринты» и «Желтый звук» в качестве значимых репрезентантов композиторского стиля периода 1970-х годов.

Ключевые слова: А. Шнитке, музыкально-театральные произведения 1970-х годов, балет, пантомима, художественно-концептуальный замысел, современные композиторские техники.

Для цитирования: Чумаченко Д. И. «Лабиринты» и «Желтый звук»: два лика музыкального театра А. Шнитке 1970-х годов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 129–134.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_129

D. CHUMACHENKO*Gnesins Russian Academy of Music***“LABYRINTHS” AND “YELLOW SOUND”: TWO IMAGES
OF A. SCHNITTKE’S MUSICAL THEATRE OF THE 1970s**

Alfred Schnittke’s musical theatre appears as a multifaceted phenomenon, including ballet compositions, operas, and pantomime. The focus of this work is the stage works of the 1970s, considered as a system of internal and external artistic-conceptual and stylistic intersections. Thus, the dramatic processes of the ballet “Labyrinths” and stage composition “The Yellow Sound” are equally focused on recreating the conflict between good and evil, the clash of light and darkness. The clearly expressed polarity of the two opposing principles is positioned in the article as a reflection of the most important qualities of A. Schnittke’s musical thinking and is related to the concepts of some other works by the composer. The visual embodiment of the aforementioned conflicts corresponds with the theatrical poetics of G. Mackevicius, the choreographer and director of the premiere performances “Labyrinths” and “The Yellow Sound”. The study of the complex of expressive means of the specified stage works is intended to help identify the common stylistic qualities characteristic of the individual style of A. Schnittke in the 1970s. In particular, the principle of mixing different height systems and composition techniques, being one of the defining features of the artistic

method of the author of “Labyrinths” and “The Yellow Sound” during the indicated decade, finds a very vivid and consistent embodiment in these works.

The examination of the first musical and theatrical works of A. Schnittke, carried out in the aspect of mutually conjugated internal and external interactions, allows us to make a number of significant conclusions. Thus, genre differentiation is combined with multiple intersections in the field of dramaturgy and stylistics. This allows us to characterize “Labyrinths” and “The Yellow Sound” as significant representatives of the composer’s style of the 1970s.

Keywords: A. Schnittke, musical-theatrical works of 1970s, ballet, pantomime, artistic conceptual idea, modern composer’s techniques.

For citation: Chumachenko D. “Labyrinths” and “Yellow Sound”: two images of A. Schnittke’s musical theatre of the 1970s. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 2. Pp. 129–134.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_129



Музыкальный театр Альфреда Шнитке многогранен. Данная сфера представлена, как известно, балетами «Лабиринты» (1971) и «Пер Гюнт» (1986), хореографической фантазией «Эскизы» (1985), операми «Жизнь с идиотом» (1991), «Джезуальдо» (1994), «История доктора Иоганна Фауста» (1994). Кроме того, существует сценическое произведение, не имеющее аналогов в творчестве композитора, являющее собой пример взаимодействия музыки, пантомимы и цвета (звука, движения, краски), – сценическая композиция «Желтый звук» (1974).

«Лабиринты» и «Желтый звук», созданные композитором в 1970-е годы, открывают выше-названный ряд музыкально-театральных произведений Шнитке. Примечательно хронологическое разделение балетных и оперных опусов композитора, в соотнесении с которыми, пантомима не обретает какой-либо жанровой классификации. Индивидуализация упомянутого жанра продиктована, с одной стороны, магистральными процессами в отечественном музыкальном театре 1970–1980-х годов, а именно поисками оригинальных идей, опирающимися на экспериментальные средства; с другой стороны, – своеобразием творческого метода Шнитке. Н. Гуляницкая отмечает «модуляционный» характер стиля этого композитора: едва ли не каждое, в том числе сценическое, произведение Шнитке тяготеет к неповторимости композиционно-технического решения [1, с. 27].

Рассматриваемые произведения Шнитке для музыкального театра не являются исключением в указанном плане. Так, музыкальная драматургия «Лабиринтов» формируется в русле оригинальной художественной концепции, подразумевающей обнаружение «лабиринта в лабиринте». При этом в качестве «макролабиринта» позиционируется структура балета в целом, «микролабиринта» – V часть («Паутина»). Идеей «предвечного» дуализма света и тьмы обуславливается композиционное и драматур-

гическое развитие в «Желтом звуке». Образный мир спектакля разделен на две противоборствующие стороны, явленные в отдельной экспозиции (№ 1); последующее обострение конфликта в зоне кульминации (№ 5) завершается победой сил тьмы в развязке (№ 6).

Разумеется, наряду с воплощением самобытных художественных концепций, музыка Шнитке к хореографическим постановкам обнаруживает некоторые общие черты в области драматургии и музыкального языка.

Драматургический процесс в указанных постановках обуславливается постепенным зарождением и последующим развитием конфликта добра и зла. Борьба двух упомянутых начал обретает множественные воплощения в творчестве Шнитке, будучи одним из важнейших качеств его музыкального мышления¹. По утверждению В. Холоповой, «поляризация Добра и Зла составляет генеральную тему всего творчества... Шнитке, и он никогда не отступал от этой антиномии» [2, с. 165]. В «Лабиринтах» персонифицированное Зло явлено посредством особой хореографической партии – танцевального дирижера. В качестве управляемых им «живых марионеток» выступают главные герои (Он и Она), блуждая в лабиринте собственных иллюзий и страхов, пытаясь найти выход из запутанной ситуации в личных взаимоотношениях. В «Желтом звуке» зло принимает вид Черного человека и Великанов, добро – Вечного Света, Мужчины в Белом и Желтого цветка.

Авторские художественные концепции были реализованы в премьерных постановках «Лабиринтов» и «Желтого звука», осуществленных режиссером и художественным руководителем московского Театра пластической драмы Г. Мацквичюсом². К числу важнейших особенностей его театральной поэтики принадлежало формирование абстрактного пространства, в котором разворачивались внутриличностные коллизии героев. Как отмечает современный исследователь,

«Гедрюс Мацкявичюс, чей театр вырос на базе любительской студии пантомимы, неоднократно подчеркивал, что пластика, которую он избрал своим главным инструментом, позволяла отречься от бытового и земного и устремиться к вечному» [3, с. 93].

В балете «Лабиринты» сценическая реальность полностью изолирована от внешних раздражителей и сконцентрирована вокруг конфликта архетипических персонажей (обезличенные Он и Она). На протяжении пяти номеров, снабженных программными заголовками³, метафорический образ зла в физическом воплощении искушает и запутывает героев, обостряя их разногласия. В сценической композиции «Желтый звук» условная реальность характеризуется последовательным акцентированием «глубинного» измерения спектакля посредством соотносимых разнонаправленных «векторов» – состояний конкретных персонажей. Действующими лицами в спектакле выступают краски, наделяемые определенным эмоциональным содержанием (согласно теории В. Кандинского) и соотносимые с категориями добра и зла. Зло, олицетворяемое Великанами и Черным человеком, поглощает и вытесняет из сценического действия Желтый цветок и Мужчину в Белом, олицетворяющих добро. Только Вечный Свет, не поглощенный тьмой, оставляет надежду на спасение. Выраженная при помощи архетипических образов идея поляризации двух начал (добро и зло, любовь и ненависть, свет и тьма) находит воплощение в ассоциативной логике развития и балета «Лабиринты», и сценической композиции «Желтый звук».

В области музыкального языка указанные сочинения демонстрируют видимую сопряженность с индивидуальным стилем Шнитке 1970-х годов. Прежде всего, отметим характерную особенность авторского почерка, предопределяемую тяготением к взаимодействию различных композиционных принципов. Так, в балете «Лабиринты» реализуется некий «диалог» высотных систем и техник композиции, включая модальность, тональность, атональность, серийность. При этом соотношение тональности и атональности в структуре цикла приобретает закономерный характер, исходя из «универсального» толкования идеи лабиринта. Симметрия, оттеняющая названную идею и возникающая благодаря целенаправленному распределению тональных и атональных частей, отражена в схеме воображаемого «макролабиринта» (Пример 1).

Использование модальности в I («Встреча») и V («Паутина») частях также обусловлено симметрией лабиринта. Зона модальности представлена тремя звукорядами, первый из которых

обретает вид целотонного шестизвучия (*es-f-g-a-h-cis*), второй – дорийского лада (*d-e-f-g-a-h*), третий обнаруживает некоторые общие признаки с одним из ладов ограниченной транспозиции О. Мессиана (*cis-d-e-f-g-as*).

Элементы серийной техники, вводимые в тональную V часть («Паутина»), оказывают воздействие на процессы тоникализации музыкального материала, привнося эффект нарушения симметрии в композиционное строение балетного целого. Формирование первой темы заключительного номера (в фугато) осуществляется путем целенаправленного и поэтапного пропорционального ритмического нарастания сегментов с повторением предшествующей ритмической группы и сохранением целой ноты как единообразного окончания (Пример 2).

Принцип сочетания разных техник композиции наблюдается в «Желтом звуке». Как отмечает Н. Гуляницкая, «миксты проникли и в композицию “Желтый звук” (1974), где серия (ритмическая) сотрудничает с алеаторикой и сонористикой, не говоря уже о синтезе с изобразительностью» [1, с. 28].

Ритмическая серия является важнейшим фактором в организации звукового материала данной композиции. Упорядочивая ритмо-временное пространство музыки «Желтого звука», названный авторский прием обогащает драматургические возможности ритма, абсолютизирует принцип ряда на уровне ритмических единиц.

Изложение серии и ее вариантов в № 1 сценической композиции определяется четырьмя ритмическими сегментами, образованными непропорциональным делением. По мере продвижения к последнему сегменту, количество тактов закономерно уменьшается – 6:4:3:2. Кроме того, сокращение наблюдается и в звуковысотной сфере, регламентируя количество используемых звуков, – 7:12:11:10.

Изложение ритмической серии (первый сегмент) выстроено по принципу постоянного добавления центральной длительности (целой) с одновременным сохранением пропорций, свойственных предыдущей ритмической фигуре («тоночислительный канон», согласно определению В. Холоповой [5, с. 322]). Примечательно обращение к технике добавочной длительности, в известной степени нарушающей равновесие ряда (четвертные ноты *fis* и *d* – см. Пример 3).

Преобразование серии во втором сегменте связано с зеркально-ракоходными ритмическими структурами, центром которых выступает общая длительность (целая нота *f*). В третьем сегменте также наблюдается ракоходное движение длительностей, опирающееся на звуковой материал второго сегмента. Показательно

идентичное завершение каждого проведения серии – четвертная и целая ноты, – позволяющее акцентировать приоритетное значение последней. Кроме № 1, ритмическая серия становится организующей частью музыкального развития №№ 3, 5 и 6.

Соединение ритмической серии с алеаторикой наблюдается в № 3, одном из наиболее алеаторически насыщенных разделов композиции «Желтый звук» (достаточно упомянуть соответствующие указания Шнитке в партитуре: «импровизация на основе заданных нот и ритмического мотива», осуществляемая инструментальным ансамблем, или «быстрые неразборчивые выкрики» тенора). Г. Завадская и И. Багеле, характеризуя особенности синтеза музыки и живописи в данной сценической композиции, особо подчеркивают присущую № 3 импровизационную природу материала в рамках алеаторики [6, р. 733]. Ориентируясь на критерии проявления мобильного и стабильного, сформулированные Э. Денисовым, отметим дифференцированную реализацию качеств мобильности (структурный уровень) и стабильности (композиционный уровень). Наряду с точной фиксацией звуковысотных и ритмических параметров, общее количество и протяженность структур в № 3 не регламентируются композитором и характеризуются приблизительными значениями. На композиционном уровне наблюдается стабилизация материала, сопровождаемая временным ограничением (в секундах) и введением ритмической серии, организующей звуковое пространство (второй раздел). Переход от алеаторики к сериальной технике во втором разделе приобретает модулирующий характер. Инварианты ритмической серии в каноническом изложении сопровождаются только звучанием кластера (*gis–a–h*) в разных регистрах, при этом его звуковысотность и ритм полностью определены.

Одновременное взаимодействие трех техник композиции можно наблюдать в № 6 – финале цикла. Сериализм представлен ритмической серией в инверсии, алеаторика – мобильной структурой в партии тамтама при мобильности формы, сонорика – нарастающей недифференцируемой звучностью, создаваемой инструментальным ансамблем, солистом и хором. Усиливающаяся к концу данного номера сонорность звучания обуславливается несколькими этапами усложнения вертикальных и горизонтальных координат. Первый из них включает явление многотерцовости (тема Великанов), обращен-

ное к консонирующей терцовой интервальной порожающее слабо выраженную сонорность. Основой второго этапа становится чередование полиаккордов (с терцовым строением субаккордов) и кластеров (со смешанной интервальной структурой). Третий этап, характеризуемый высокой степенью выраженности сонорного качества, связан с использованием квартаккордов, кластеров и разнообразных алеаторных фигур.

Будучи одним из наиболее сонористически насыщенных сочинений композитора, «Желтый звук» пронизан сквозным развитием ритмического (соответствующая серия) и мелодического тематизма. Вторую область представляют лейтзвуки *a* и *h*, сквозной нитью проходящие через весь цикл. Внедрение лейтзвуков в процесс развития сопровождается формированием темы, образуемой упомянутыми тонами *a–h* (трехголосный канон в № 2), их позиционированием в устойчивых сегментах формы – как изолированным, так и в составе аккордов (начало и окончание цикла).

В балете «Лабиринты» также наблюдается сквозное проведение материала, представленного лейтинтонацией *c–e*. Будучи своеобразной осью последнего, лейттерция наделяется тоникализирующей функцией в ладотональной системе I и V частей. Лейттерция открывает первый номер цикла, намечая терцовое освоение фактурного пространства по горизонтали от *c–e* до *b–d*. Кроме того, лейтинтонация воздействует на формирование вертикального комплекса как составляющая тональностей *C-dur/c-moll* и *cis-moll* (их тоники появляются в процессе разрешения альтерированных терцдецимаккордов). Еще один метод работы с лейтматериалом предопределяется видоизменением первоначальной интонации при сохранении ее структуры. Так, первый раздел «Встречи» подытоживается звучанием инварианта начальной терции *cis–es*.

Балет «Лабиринты» и сценическая композиция «Желтый звук», наряду с видимыми различиями в области индивидуальной авторской концепции, формы и жанра, обнаруживают несомненные общие свойства, концентрируемые вокруг драматургии и музыкального языка. Обращение к различным высотным системам и техникам композиции, к симфоническому методу развития, целенаправленно используемому в работе со сквозным лейтматериалом, позволяет рассматривать два указанных сочинения как характерные образцы индивидуального творческого метода Шнитке 1970-х годов.

•—————• ПРИМЕЧАНИЯ •—————•

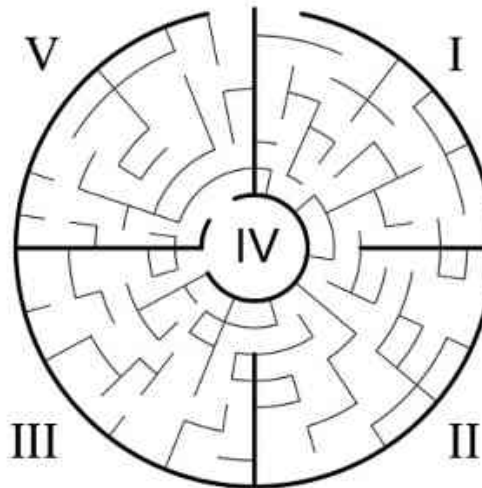
¹ Например, в Третьей симфонии (1981), кантате и одноименной опере «История доктора Иоганна Фауста» (1983 и 1994), балете «Пер Гюнт» (1986).

² Премьера «Желтого звука» состоялась в 1984 году, «Лабиринтов» – в 1989-м.

³ «Встреча», «Отчуждение», «Автоматика буден», «Ужасы», «Паутина» [4, с. 55].

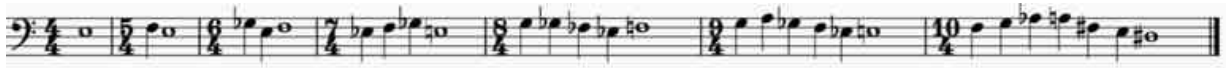
•—————• ПРИЛОЖЕНИЕ •—————•

Пример 1. А. Шнитке. «Лабиринты». Схема «макролабиринта»

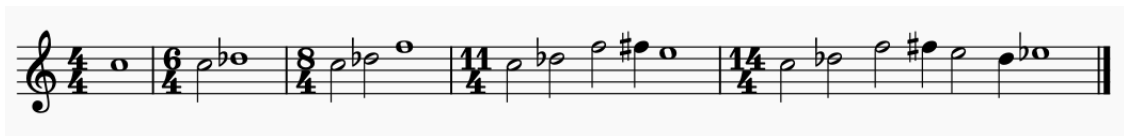


Тональные части - I, V;
Атональные части - II, III, IV.

Пример 2. А. Шнитке. «Лабиринты». Первая тема фугато V части



Пример 3. А. Шнитке. «Желтый звук». № 1



•—————• ЛИТЕРАТУРА •—————•

1. Гуляницкая Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М.: Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
2. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке: монография. СПб.: Лань – Планета музыки, 2021. 328 с.
3. Юшкова Е. В. Театральный эксперимент Гедрюса Мацкявичюса: истоки и некоторые итоги // Шаги/Steps. 2019. Т. 5. № 4. 2019. С. 91–106.
4. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М.: Деловая Лига, 1993. 112 с.
5. Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1990. 351 с.
6. Zavadzka G., Bagele I. The synthesis of painting and music: Wassily Kandinsky – Alfred Schnittke // Society. Integration. Education: Proceedings of the International Scientific Conference. Rezekne: Academy of Technologies, 2021. Vol. 4. Pp. 727–734.

REFERENCES

1. *Gulyanitskaya N.* Muzykal'naya kompozitsiya: modernizm, postmodernizm (istoriya, teoriya, praktika) [Musical composition: modernism, postmodernism (history, theory, practice)]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2014. 368 p.
2. *Kholopova V.* Kompozitor Al'fred Shnitke [The composer Alfred Schnittke]: monograph. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 2021. 328 p.
3. *Yushkova E.* Teatral'nyj eksperiment Gedryusa Matskyavichyusa: istoki i nekotorye itogi [Theatrical experiment by Giedrius Mackevicius: origins and some results]. In: Shagi [Steps]. 2019. Vol. 5. No. 4. Pp. 91–106.
4. *Shul'gin D.* Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke: Besedy s kompozitorom [Alfred Schnittke's Years of Uncertainty: Conversations with the Composer]. Moscow: Delovaya Liga, 1993. 112 p.
5. *Kholopova V., Chigareva E.* Al'fred Shnitke: Oчерk zhizni i tvorchestva [Alfred Schnittke: Essay of the life and creative work]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 351 p.
6. *Zavadskaya G., Bagele I.* The synthesis of painting and music: Wassily Kandinsky – Alfred Schnittke. In: Society. Integration. Education: Proceedings of the International Scientific Conference. Rezekne: Academy of Technologies, 2021. Vol. 4. Pp. 727–734.

Чумаченко Дарья Игоревна

кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки
Российская академия музыки им. Гнесиных
Россия, 121069, Москва
kalashnikovadi95@gnesin-academy.ru
ORCID: 0000-0001-7030-3259

Darya I. Chumachenko

Ph. D. (Art), Lecturer at the Music Theory Department
Gnesins Russian Academy of Music
Russia, 121069, Moscow
kalashnikovadi95@gnesin-academy.ru
ORCID: 0000-0001-7030-3259