

ПРИНЦИП ОПЕРНОЙ ОДНОАКТНОСТИ
В «СЧАСТЛИВОЙ РУКЕ» А. ШЁНБЕРГА:
«МУЗИЦИРОВАНИЕ СРЕДСТВАМИ СЦЕНЫ»

В книге «Философия новой музыки» Т. Адорно (см.: [1]) представлен эстетический, культурологический, а главное – социологический анализ художественной концепции А. Шёнберга, чьи имя и творчество неразрывно связаны с музыкальным экспрессионизмом и техникой письма, которую сегодня принято именовать двенадцатитоновой (додекафонной) системой.

Освещая художественно-эстетические предпосылки собственного стиля, именно благодаря А. Шёнбергу как главе Нововенской школы обретающего в XX веке эпохальное значение, композитор утверждал: «Музыка не должна украшать, она должна быть правдивой» и «Искусство происходит не от умения, а от долженствования» (цит. по: [1, с. 94–95]). В комментариях Т. Адорно, сопровождающих весьма свободно цитируемые высказывания, подчёркиваются характерные особенности шёнберговского творчества: «С отрицанием видимости и игры музыка начинает тяготеть к познанию», тем самым предполагая смену когнитивных установок во всех жанровых сферах и формирование нового интонационного мышления, которое стремится постичь «непроектное страдание людей» [1, с. 95].

Музыкальная композиция, опираясь на последовательность 12 неповторяющихся равноправных тонов, изначально отображает стихию неопределённости, «символику бессознательного». При этом «музыкальный язык поляризуется соответственно своим экстремумам – шоковым жестам, почти судорогам тела, и стеклянной выдержке той [подразумевается героиня монодрамы “Ожидание”. – А. П.], которую страх приводит в оцепенение» [1, с. 95–96].

Сущностью эстетики и поэтики вышеупомянутой музыкальной композиции является индивидуализм. Заметим, что экспрессионистское понимание данной категории расходится с романтическим субъективизмом, где традиционно доминирует личность самого автора произведения. Однако «средой обитания» индивидуализма в обоих случаях выступает сфера камерности, включающая и жанровый тип одноактной оперы.

Языковая стилистика музыкального экспрессионизма – весьма многогранный художественно-эстетический феномен. К примеру, в перечне распространённых значений слова «экспрессия» (лат. *expression* – «выразительность; сила проявления (чувств, переживаний)» [5, с. 705]) фигурируют «сжатость», «концентрированность», «лаконизм», «скорость процесса». Эти характеристики в полной мере соотносятся с одноактной оперой как видом оперного искусства.

В эстетико-художественном смысле «экспрессия» также наделяется обширным спектром значений, из которого проистекает и понятие музыкального экспрессионизма. Главным и определяющим фактором в оценке данного явления является универсальная категория стиля. Последний, согласно дефиниции А. Сокола, «...есть средство интонационно-художественного выражения личностного смысла действительности, обусловленное содержанием образа мира композитора и соответствующим ему отбором и организацией интонационно-лексических, интонационно-функциональных и экспрессивно-языковых средств (средств экспрессии музыкальной речи)» [6, с. 8–9].

Необходимо подчеркнуть, что музыкальное претворение идейно-художественного замысла в личностно-субъективном «экспрессионистическом» (Т. Адорно) аспекте сопряжено с многочисленными трудностями. Об этом, в частности, пишет Г. Игнатченко, освещая процесс «утасания» замысла в материале, то есть в интонационно-лексической области средств экспрессии, избираемых художником [2, с. 108].

Экспрессионистские интенции А. Шёнберга, несомненно, корреспондируют с исторически закономерными принципами функционирования стиля и жанра в музыке, при этом подчёркивая сугубо индивидуальный, личностный характер восприятия указанных принципов. Наиболее ярко эстетика и поэтика экспрессионизма претворяются А. Шёнбергом в музыкально-сценических произведениях, среди которых, по мнению Т. Адорно, особое место принадлежит одноактной опере «Счастливая рука» (*Die Gluckliche Hand*).

Аналитические заметки Т. Адорно об этой опере, завершённой А. Шёнбергом в конце 1913 года, предварены характеристикой «экспрессионистических форм», посредством которых «...история человечества зафиксирована правдивее, чем в документах». Речь идёт о том, что индивидуализм как ведущая тенденция в музыке Новейшего времени, включая «экспрессионистические» опусы А. Шёнберга, не является продолжением (по крайней мере, прямым) романтического субъективизма. В художественном творчестве переломной эпохи, обусловившей смену мировоззренческих и языковых установок, острое противоречие между тенденциями жизни и отражением их в искусстве (прежде всего, традиционным для того времени романтическим языком), суть «нового» индивидуализма состоит в отмечаемом Т. Адорно «общественном характере одиночества» как сердцевине художественной коммуникации в музыке соответствующего периода [1, с. 96–97].

По мнению Т. Адорно, «Счастливая рука» представляет собой «драму с музыкой» (напрашивается аналогия с *dramma per musica*, но в характеризуемом случае более уместной выглядит формулировка *musica per dramma*). Т. Адорно не без оснований считает «Счастливую руку» наиболее значительным из достигнутого А. Шёнбергом в плане художественной интерпретации темы «общественного одиночества». Эта опера, полагает Т. Адорно, есть «...грёза о целом, которая становится лишь более основательной от того, что ей так и не удалось реализоваться в целостную симфонию» [1, с. 97].

Здесь представляется весьма существенной роль текста, наделяемого в опере своеобразной музыкально-смысловой функцией («омузыкаленный» текст) и, одновременно, существующего в качестве автономного литературно-драматического произведения. Поэтому Т. Адорно и замечает по поводу «Счастливой руки»: либретто, «...каким бы недостаточным и “вспомогательным” оно ни было... всё же невозможно оторвать от музыки». Более того, «как раз его грубая укороченность диктует музыке её сжатую форму, а тем самым ещё и ударную силу, и густоту» [1, с. 97].

Идея спатIALIZации («пространственного воплощения») времени, доминирующая в «Счастливой руке» на уровне замысла, не только звучит в драме А. Стриндберга, по мотивам которой создавалась шёнберговская опера, но и определяет направленность индивидуально трактуемого процесса «омузыкаливания» литературного текста через особый синтез звука, света и движения. В диссертации Э. Хувер (см.: [8]) констатируется общность эстетических по-

зиций А. Шёнберга и В. Кандинского на протяжении 1911–1914 гг., подтверждаемая фрагментами из их переписки. Эта переписка, по мнению Э. Хувер, обнаруживает «необычные параллели в выражении духовного в искусстве» – параллели, обусловленные «искусством представления внутренних процессов» (А. Шёнберг; цит. по: [7, с. 15]) или «комплексом внутренних вибраций» (В. Кандинский, книга «О духовном в искусстве» – см.: [3]).

Будучи теоретиком абстрактной живописи, В. Кандинский рассматривал упомянутый «комплекс» как предпосылку глубинного родства музыкальных звуков и красок. Данный подход, полагает Э. Хувер, нашёл преломление и в музыкально-сценической трактовке сюжета «Счастливой руки». Исследователь характеризует одноактную оперу А. Шёнберга как монодраму, освещающую с четырёх различных «музыкально-цветовых» позиций духовную суть главного героя: «Мой анализ показывает, что *Die Gluckliche Hand* может считаться динамическим воспроизведением переплетающихся колебаний звука и света, отражающих определённую деятельность души в контексте идей художественной среды в Западной Европе начала двадцатого века в плане изображения человеческой духовности» [8, р. 4].

Упомянутая трактовка художественного замысла и его композиционного воплощения в «Счастливой руке» А. Шёнберга позволяет обнаружить ещё одну грань в контексте эволюции оперной одноактности – речь идёт о новом синтезе музыкального и театрально-сценического, реализуемом при помощи звукоцветовой гаммы. Одноактная опера-картина в её экспрессионистическом претворении предстаёт образцом реального жанрового синтеза, инспирируемого не столько драматургией как последовательностью событий (которых в этой опере практически нет, за вычетом единственного события с участием героя-одиночки), сколько пространственным сжатием «драмы через музыку», вплоть до возникновения обобщающего, хотя и ирреального образа (по Т. Адорно, «грёзы о целом»).

В «Счастливой руке» всего один поющий персонаж – Человек (*Ein Mann*, баритон). Другие персонажи оперы, Женщина (*Ein Weib*) и Господин (*Ein Herr*), характеризуются автором как сугубо мимические роли (*Stumme Rolle*). Есть в «Счастливой руке» и небольшой хор, состоящий из трёх сопрано и трёх альтов (*Sechs Frauen*), трёх теноров и трёх басов (*Sechs Mannen*). Оркестр включает в себя полную струнную группу, комбинированный состав деревянных и медных духовых, а также целый ряд дополнительных инструментов: челесту, колокольчики, ксило-

фон, там-там, треугольник, металлофон, тамбурин и др.

Die Gluckliche Hand, op. 18 – экспериментальная одноактная опера, жанровые параметры которой приближаются к сказочной фантазматической (гр. *phantasma* призрак + *agoreuo* говорю) [5, с. 637]. Либретто оперы, включая концепцию сценического воплощения литературной драмы, положенной в основу этого сочинения, было создано самим А. Шёнбергом под влиянием его переписки с В. Кандинским.

Додекафонная техника, впервые фигурирующая здесь у А. Шёнберга в масштабах крупного сценического жанра, обладает важнейшим свойством, адекватным содержанию воссоздаваемых композитором фантастических, ирреальных событий. Это свойство – исключительный лаконизм «динамичной статики» (термин Е. Орловой – см.: [4]), подкрепляемой цветовым решением, «вибрации» которого синхронно и асинхронно сочетаются на театральном-сценическом и музыкальном уровнях.

Поющий герой – скорее символ, Душа, чем реальный персонаж. Он представляет собой некую зыбкую и трудноуловимую целостность, символизирующую «духовное» и подвергающуюся атакам внешнего мира. Подобное концентрированное воплощение «драмы Души», олицетворяемой безмянным героем, способствует совершенно необычной трактовке принципа оперной одноактности: указанная трактовка начисто порывает с «драмой страстей» простого человека в духе веризма.

Вместе с тем, названный принцип, претерпевая смысловые метаморфозы, фактически выступает универсальным знаком-символом экспрессионистской музыкальной эстетики, впервые реализуемой в «Счастливой руке» как оперном жанре (напомним, что ранее А. Шёнбергом была создана лишь монодрама «Ожидание»). По сути, «Счастливая рука» – не только манифестация представлений самого А. Шёнберга об экспрессионистской опере, но и принципиально новый вариант одноактной оперы как музыкально-сценического произведения. Если прослушать данное произведение в аудиозаписи, вне сценического воплощения, может возникнуть впечатление о совершенно «неоперном» жанре, который приближается к камерной симфонии-кантате.

Этому способствует детально разработанная тембровая драматургия оркестровой партитуры, где каждый инструмент сохраняет самостоятельность и наделяется определённой смысловой нагрузкой, а полифоническая фактура «аккумулирует» целый ряд пространственных эффектов, в том числе – цветоцветовых, с ко-

торыми связаны прежде всего разнообразные темброво-фактурные сочетания. Вокальная же составляющая в «Счастливой руке» репрезентирована камерным хором (точнее, ансамблем мужских и женских голосов) на протяжении первой и заключительной сцен, тогда как сольное пение концентрируется в двух средних сценах, ограничиваясь партией единственного безмянного персонажа.

Многогранность авторского замысла «Счастливой руки» была охарактеризована самим А. Шёнбергом во вступительном слове к немецкой премьере оперы, состоявшейся в марте 1928 г. в Бреслау (до этого «Счастливая рука» исполнялась 14 октября 1924 г. в венской Народной опере под управлением Ф. Штидри). Будучи весьма эрудированным музыкантом, А. Шёнберг разработал оригинальную концепцию оперного жанра, которая определялась следующими установками: «В принципе все стилевые изменения в развитии музыкальной драмы основываются на количественных и позиционных изменениях. Если одна эпоха выдвинула на передний план драму и ради неё ослабила процессы формообразования, то, возможно, уже следующая снова будет рассматривать в качестве важнейшего, доминирующего элемента пение, да ещё понимать под ним мелодический или орнаментальный стиль; потом, для другой эпохи, суверенность музыки будет заключаться в симфонической трактовке оркестра, а вслед за тем единственно допустимым вновь станет считаться “возврат к природе”, после чего с равным успехом может наступить как век “здорового реализма”, так и эпоха символистской интерпретации материала» [7, с. 14].

В этих словах, кратко обозначающих специфику исторического развития западноевропейской оперы, акцентируется ведущая роль процессов, связанных с поочерёдным выдвиганием на первый план трёх составляющих данного жанра – музыки, театра и пения. К началу 1910-х годов, когда протекала работа над «Счастливой рукой», в музыкально-языковой сфере, равно как в оперной эстетике и поэтике, произошли существенные изменения. Согласно А. Шёнбергу, «...реализм был уже преодолен, да и символизм подходил к концу»; активизировался поиск принципиально новых образов, нового содержания и новых форм, о которых автор «Счастливой руки» выразился так: «музыцировать средствами сцены» [7, с. 14].

Комментируя собственный замысел, А. Шёнберг отмечает, что вышеназванные средства – «...вовсе не звуки, и было бы чистым произволом пытаться сконструировать что-то вроде шкалы мимики или же ритма света». Музыкальные

средства («музицирование») при этом выступают в качестве аналогов сценических средств; наглядный пример – «хор взглядов», о котором говорит сам композитор в связи с первой сценой оперы. Упомянутые «взгляды» сконцентрированы на главном герое (Мужчине), благодаря чему, указывает автор, «...вступительная часть будто бы “удерживается на месте” одним quasi-остинатным аккордом» [7, с. 15].

Принцип остинато рассматривается А. Шёнбергом с позиции обретаемой целостности. Остинатная организация материала как статический феномен всегда придаёт большую яркость проявлениям динамики, которые А. Шёнберг обозначает следующим образом: «crescendo света, бури и игры Мужчины» (именно драматической игры, поскольку главный персонаж в первой сцене не поёт). Иначе говоря, «музицирование средствами сцены» осуществляется в «Счастливой руке» не только при помощи игры света и цвета различной интенсивности, но и посредством сопоставления их «...значений, сравнимых со звуковысотами» [7, с. 15–16].

В заключительном разделе авторской аннотации к опере комментируется символический смысл названия «Счастливая рука». Оно, как отмечает композитор, соотносится с текстом в конце второй сцены: «Мужчина не обращает внимания, что она [Женщина] ушла. Она у него в руке, на которую он смотрит, не отрываясь» (ремарка из партитуры). Будучи музыкальным философом-экспрессионистом, А. Шёнберг пишет о данном процессе как о «музицировании понятиями». Ведь рука служит «...тому, чтобы исполнять, выражать, обнаруживать наши желания, то, что не должно остаться внутри». Символ «счастливой руки», по замыслу А. Шёнберга, во многом пессимистичен: речь идёт о парадоксальной неуловимости счастья, его недостижимости. Действительно, «...счастливая рука... стремится схватить то, что может лишь ускользнуть от неё, когда она это держит» [7, с. 16–17].

Учитывая вышесказанное, функцию солиста-баритона в «Счастливой руке» можно определить как понятийно-разъясняющую. Начальное вступление голоса – на грани первой и второй сцен (ц. 30 партитуры) – репрезентирует главенствующий в опере тип вокального интонирования. Это типично немецкий речитативно-декламационный стиль, опирающийся на краткие реплики-возгласы с последующим их «расширением» до сравнительно протяжённых мелодических фраз, которые отличаются прихотливой ритмикой и «узурчатым» интонационным рисунком.

Упомянутый вступительный речитатив обозначает завязку «понятийной драмы» личности абстрактного персонажа. Вокальная партия уподобляется при этом одному из голосов целостной многотембровой партитуры, а смысловая роль интонационных и вербальных элементов раскрывается при помощи разнообразных оркестровых реплик. В структурном плане данный сольный эпизод представляет собой свободное импровизационное построение (от т. 13 ц. 20 до ц. 45 партитуры). Далее вокальная линия на время исчезает из партитуры, тогда как на передний план выдвигаются инструментальные тембры, призванные сопровождать сценические движения.

Очередное появление сольной партии связано с процессом формирования новой образно-смысловой сферы (ц. 60 партитуры). Интонационное воплощение данной сферы представляет собой оригинально трактуемую кантилену с осязаемой устремлённостью к высокому регистру (текст «*Wie schon du bist!*» – «Как ты прекрасна!»; динамика *ff*, оттеняемая *subito p*). Этот речитативно-декламационный тезис характеризуется более упорядоченной метрикой, без перемены размеров, что свидетельствует об изменившемся типе «музицирования средствами сцены»: герой вдохновлён великой идеей («мечтой о целостности»), которую он собирается воплотить в реальность.

На протяжении ц. 75 партитуры баритоновая партия ограничивается экспрессивными возгласами и единственной фразой: «*Du Susse, du Schone!*» («Ты сладость, ты прелесть!»); при этом солист переходит на теноровый фальцет, достигая звука *a* первой октавы (т. 2 ц. 75). Вокальное интонирование в этой сцене завершается девятизвучной фразой, приближающейся к полной серии. Нисходящее движение восьмью увенчивается экзальтированной декламацией: «*Nun besitze ich dich fur immer!*» («Теперь я владею тобой навсегда!»).

Третья сцена – «картина работы» в мастерской по изготовлению ювелирных изделий. Сцена открывается оркестровой преамбулой, мастерски отображающей характер и ритм реального производственного процесса. Вступление баритоновой партии относится лишь к ц. 100 партитуры, где герой интонирует ключевую шестизвучную фразу «*Ein kann einfacher*» («Это можно [сделать] и попроще»).

Вслед за цитируемой репликой (Т. Адорно усматривает здесь «символическую критику излишнего» [1, с. 97]), герой одним ударом создаёт из золотого бруска диадему – украшение, «...ради производства которого реалистическим рабочим требуется сложный метод разделения

труда» [1, с. 97–98]. Оценив сделанное, Человек произносит ещё более краткую, из четырёх звуков, мелодическую фразу, сопровождаемую авторской ремаркой «*schlicht, ohne Ergriffenheit*» («просто, без взволнованности») и адресованную всем присутствующим на сцене: «*So schaftman Schmuck*» («Вот так создают украшения» – ц. 120 партитуры). Далее следует весьма протяжённая мимически-игровая сцена, перипетии которой воссоздаются средствами тембровой драматургии.

Указанный этап «музицирования средствами сцены» является переломным в художественном тексте оперы. Это своего рода итоговая кульминация предшествующего развития, после которой может последовать лишь эпилог. Данная кульминация, согласно законам музыкальной архитектоники, находится в зоне «золотого сечения» (т. е. в середине третьей четверти формы), что придаёт особую весомость репрезентируемой автором общественно-экономической проблематике. Т. Адорно как музыкаль-

ный социолог характеризует происходящее: «Он [Человек, *Der Mann*. – А. П.] отчуждён от реального процесса общественного производства и теперь не в состоянии установить взаимосвязь между трудом и конкретной экономической формой. Феномен труда представляется ему абсолютным. Реалистическое изображение рабочих в стилизованной драме соответствует страху перед материальным производством человека, отделённого от его условий» [1, с. 98].

Эстетически обоснованная концепция «страха перед материальным», ощущение безнадежности личностной экзистенции во враждебном окружающем мире занимают особое место в философии экспрессионизма. Исходя из этого, представляется отнюдь не случайным, что единственный солирующий «человеческий» персонаж в «Счастливой руке» – Мужчина, Человек, *Der Mann* – лишь носитель понятия, воплощаемого разнообразными средствами (музыкально-драматургическими и театрално-сценическими).

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 352 с.
2. Игнатченко Г. Творчий процес художника // Українське музикознавство: зб. ст. Київ: Музична Україна, 1995. Вип. 25. С. 108–115 [Игнатченко Г. Творческий процесс художника // Украинское музыкознание: сб. ст. Киев: Музыка на Украина, 1995. Вып. 25. С. 108–115].
3. Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 108 с.
4. Орлова Е. «Динамичная статика» как черта образно-драматургического содержания // Вопросы драматургии и стиля в русской музыке: сб. науч. тр. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1980. С. 75–96.
5. Современный словарь иностранных слов / сост. Н. М. Ланда. М.: Русский язык, 1993. 742 с.
6. Сокол О. Стилїстика музичного мовлення та термінологічні ремарки : автореф. дис. ... д-ра мистецтв. Київ, 1996. 26 с. [Сокол А. Стилїстика музыкальной речи и терминологические ремарки: автореф. дис. ... д-ра иск. Киев, 1996. 26 с.]
7. Шёнберг А. Счастливая рука (пер. и коммент. Н. О. Власовой) // Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы: сб. ст. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 8–18.
8. Hoover E. Sound, Light, and Motion: the Abstraction and Representation of Inner Occurences in «Die Gluckliche Hand» by A. Shoenberg. Oxford: Miami University (Ohio) Press, 2006. 86 p.

REFERENCES

1. Adorno T. V. *Filosofiya novoy muzyki* [Philosophy of New Music]. Moscow: Logos Press, 2001. 352 p.
2. Ignatchenko G. *Tvorchyj protses khudozhnika* (In Ukrainian) [Creative Process of the Artist]. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo* [Ukrainian Musicology]: collected articles. Kiev: Muzychna Ukrayina Press, 1995. Issue 25. P. 108–115.
3. Kandinsky V. *O dukhovnom v iskusstve* [On Spiritual in Art]. Moscow: Arkhimed Press, 1992. 108 p.
4. Orlova E. «Dinamichnaya statika» kak cherta obrazno-dramaturgicheskogo soderzhaniya [«The Dynamical Static» as a Feature of Imaginatively-Dramaturgic Content]. *Voprosy dramaturgii i stilya v russkoy muzyke* [Problems of Dramaturgy and Style in Russian Music]: collected articles. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1980. P. 75–96.
5. *Sovremennyj slovar' inostrannykh slov* [Modern Dictionary of Foreign Words]. Compiled by N. Landa. Moscow: Russkiy yazyk Press, 1993. 744 p.
6. Sokol O. *Stylistyka muzychnogo movlennja ta terminologichni remarky: avtoref. dis. ... d-ra mystetstv.* (In Ukrainian) [Stylistics of Musical Speech and Terminological Notes: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Kiev, 1996. 26 p.
7. Shyonberg A. *Schastlivaya ruka* (per. i komment. N. Vlasovoy) [A Lucky Hand (Translation and Commentary by N. Vlasova)]. *Muzykal'nyj teatr XX veka: sobytiya, problemy, itogi, perspektivy* [Musical Theatre of the XXth Century: Events, Problems, Results and Prospects]. Moscow: Editorial URSS Press, 2004. P. 8–18.
8. Hoover E. *Sound, Light, and Motion: the Abstraction and Representation of Inner Occurences in «Die Gluckliche Hand» by A. Schoenberg.* Oxford: Miami University (Ohio) Press, 2006. 86 p.

ПРИНЦИП ОПЕРНОЙ ОДНОАКТНОСТИ
В «СЧАСТЛИВОЙ РУКЕ» А. ШЁНБЕРГА:
«МУЗИЦИРОВАНИЕ СРЕДСТВАМИ СЦЕНЫ»

Статья посвящена особенностям претворения одноактной оперной композиции в драме с музыкой «Счастливая рука» А. Шёнберга. Исследователем впервые предложен комплексный анализ оперы исходя из соотношения трёх составляющих жанра – музыки, сценического действия, сольного пения. Обозначены различные точки зрения на свойственный А. Шёнбергу подход к музыкально-сценическому воплощению экспрессионистской драмы, сжатой до одноактных масштабов. Особое внимание уделено автором новаторскому принципу синтеза искусств, реализуемому А. Шёнбергом в «Счастливой руке» на основе идей основоположника абстрактной живописи В. Кандинского. В статье анализируется художественная концепция упомянутого сочинения, изложенная самим А. Шёнбергом, который определил суть собственного замысла как «музицирование средствами сцены» (или «музицирование понятиями»). Охарактеризована функция

сольного пения в «Счастливой руке», соотносимая с единственным персонажем (Der Mann – Человек, баритон) и реализуемая на протяжении оперы посредством сочетания эпизодического вокального интонирования, тембровой драматургии инструментальных партий, сценографических решений (свет, цвет, костюмы, декорации), мимических мизансцен. Автором статьи отмечены также преемственные связи оперной эстетики А. Шёнберга с романтической одноактной оперой, модель которой присутствует в «Счастливой руке». При этом индивидуальное воплощение указанной модели связано с использованием двенадцатитоновой техники, трактуемой композитором в качестве упорядочивающего фактора («иллюзия целостности»).

Ключевые слова: одноактная опера, экспрессионизм, А. Шёнберг, «Счастливая рука», двенадцатитоновая техника, «музицирование средствами сцены», вокальное интонирование.

THE PRINCIPLE OF OPERA ONE-ACTNESS
IN «THE LUCKY HAND» BY A. SCHOENBERG:
«MUSIC-MAKING BY MEANS OF STAGE»

The article is dedicated to the features of one-act opera composition carrying into «The Lucky Hand», drama with music by A. Schoenberg. The researcher for the first time proposes a combined analysis of the opera proceed from correlations between three components of the genre – music, stage action, solo singing. The different points of view on the approach to music and scenic realization of expressionistic drama (compressed to the one-act scale) peculiar to A. Schoenberg are emphasized. Particular attention is paid by author to innovative arts synthesis principle embodied by A. Schoenberg in «The Lucky Hand» on the basis of ideas by the founder of abstract painting V. Kandinsky. The art conception of the mentioned work expounded by A. Schoenberg himself, which defined the meaning of his intention as «music-making by means of stage» (or «music-making by terms»), is analysed.

The function of solo singing in «The Lucky Hand» correlated with the only character (*Der Mann*, baritone) and realized along the opera by the use of occasional solo intoning, timbre dramaturgy of instrumental parts, set designs (light, color, costumes, decorations), mimic mise-en-scenes is described. The author of the article notes also the successive connections between A. Schoenberg's opera aesthetic and romantic one-act opera, a model of the latter is presented in «The Lucky Hand». Besides the individual realization of the named model is connected with the twelve-tone technique that is interpreted by the composer as a regulating factor («the illusion of integrity»).

Key words: one-act opera, expressionism, A. Schoenberg, «The Lucky Hand», twelve-tone technique, «music-making by means of stage», vocal intoning.

Помпеева Анна Юрьевна

ассистент-стажёр кафедры сольного пения
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: anna.pompeeva@gmail.com

Pompeeva Anna Yu.

assistant probationer of the Department of Solo singing
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: anna.pompeeva@gmail.com

