

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 781.6

ЗВУК, ЦВЕТ, СВЕТО, ЖЕСТ И ТЕКСТ: НОВЫЕ МЕДИАТЕХНОЛОГИИ В АВСТРИЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Дегтярева Н. И.¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., 2, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Введение оптических медиа в оперную партитуру может повлиять на взаимодействие разных композиционных планов (музыкального, словесного, сценического) и существенно изменить структуру оперного текста. Эти вопросы рассматриваются в данной статье на примере двух произведений — музыкальной драмы «Счастливая рука» А. Шёнберга (1913) и оперы «Игрушка и принцесса» Ф. Шрекера (1912).

В «Счастливой руке» мы встречаемся с коренным изменением принципа распределения драматического материала, сосредоточением событийного плана в области визуальных решений (цвет, свет, жест), что приводит к значительному преобладанию в партитуре слова *не-звучащего* (в авторских ремарках) над словом *звучащим* (в партиях действующих лиц). Соотношение оптического слоя драматургии и музыкального материала образует здесь свободный контрапункт автономно движущихся планов. В «Игрушке и принцессе» режиссерско-сценографическая воля автора выражена так же определенно, как и в «Счастливой руке», но традиционная структура либретто в целом не нарушена, а цветовая партия подчинена логике музыкально-драматического действия. Отличительная черта шрекеровских ремарок проявляется во внимании к акустическим явлениям (указания на различные источники звука, их расположение и передвижения).

Ключевые слова: Арнольд Шёнберг, Франц Шрекер, «Счастливая рука» «Игрушка и Принцесса», оптические медиа, новые оперные технологии, структура оперного текста.

SOUND, COLOR, LIGHT, GESTURE AND TEXT: NEW MEDIA TECHNOLOGIES IN THE AUSTRIAN MUSICAL THEATER OF THE EARLY 20TH CENTURY

Degtyareva N. I.¹

¹ St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 2, Teatral'naya Sq., St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

Optical media, being introduced into an opera score, can influence the interaction of different compositional planes (musical, verbal, stage ones) as well as significantly change the structure of the opera text. These issues are considered in this article on the example of two works - the musical drama *Die Glückliche Hand* by A. Schoenberg (1913) and the opera *Das Spielwerk und die Prinzessin* by F. Schreker (1912).

In *Die Glückliche Hand* we see a fundamental change in the principle of distribution of dramatic material, the concentration of the event plan in the field of visual solutions (color, light, gesture), which leads to a significant predominance of the *non-sounding* word in the score (in the author's remarks) over the *sounding* word (in the parts of the characters). Correlation between the optical layer of dramaturgy and musical material forms here a free counterpoint of autonomously moving plans.

In *Das Spielwerk und die Prinzessin*, the author's directorial and scenography is expressed as clearly as in *Die Glückliche Hand*, but the traditional structure of the libretto as a whole is not broken, and the color part is subordinated to the logic of musical and dramatic action. A distinctive feature of Schreker's remarks is manifested in the attention to acoustic appearances (indications of the various sources of sound, their location and movement).

Keywords: Arnold Schoenberg, Franz Schreker, *Die Glückliche Hand*, *Das Spielwerk und die Prinzessin*, optical media, new opera technologies, opera text structure.

Рубеж 1900–1910-х годов в европейской культуре ознаменован появлением ряда уникальных художественных проектов, расширяющих идею синтеза искусств посредством включения в пространство Gesamtkunstwerk особых звуко-цвето-световых взаимодействий. В 1912 году выходит альманах «Синий всадник» с программной статьей Кандинского «О сценической композиции» [1] и сценарием «Желтого звука» [2]. В 1908–1910 гг. Скрябин создает «Прометея», в 1911–1912 гг. Барток работает над оперой «Замок герцога Синяя Борода». Примерно в те же годы возникают два примечательных

музыкально-драматических опуса австрийских композиторов: «Счастливая рука» — драма с музыкой Шёнберга (1913) и «Игрушка и Принцесса» — опера Шрекера (1912), в которых, как и в опере Бартока, активно используются цветосветовые эффекты.

Фридрих Киттлер, авторитетный историк и теоретик медиа, на примере философии показал, как исторически изменяющиеся технические условия существования и сохранения информации, например «различия... между античным свитком, средневековым кодексом и современным книгопечатанием», влияют на структуру и смысл философского знания, как «переменчивое техническое оснащение» меняет устройство самих философских книг [3, с. 174; 175]. Выводы Киттлера могут быть распространены и на другие гуманитарные области. Появление в партитуре музыкально-сценической композиции оптических медиа преобразует внутреннюю организацию произведения. И дело не только в самом факте введения новых носителей эстетической информации — существенным является способ корреляции между звуковой, вербальной и цветосветовой материей, функциональная нагрузка и взаимодействие всех планов композиции. При этом методы работы с новыми ресурсами, принципы соединения и разъединения элементов разнообразны и отмечены авторской индивидуальностью, что, соответственно, приводит к самостоятельным художественным результатам. Данный тезис хотелось бы проиллюстрировать на примере двух названных выше сочинений — «Счастливая рука» и «Игрушка и Принцесса».

Оперы Шёнберга и Шрекера, хотя и возникают независимо друг от друга, близки по целому ряду позиций. Речь не идет о заимствованиях или влияниях (творческие и дружеские контакты музыкантов сложились позже); композиторы движутся параллельными курсами, и большинство параллелей между произведениями обусловлено культурным контекстом, произрастает из «духа эпохи». Оба сочинения ориентированы на опыт символистской драматургии. Их концепции проникнуты ощущением экзистенциальной катастрофы. Герои опер, подобно персонажам экспрессионистской драмы, «деперсонализированы», лишены имен собственных: у Шёнберга это Мужчина, Женщина и Господин, у Шрекера — Парень и Принцесса (именами в «Игрушке и Принцессе» наделены только второстепенные действующие лица).

«Счастливая рука» мыслилась Шёнбергом как «музицирование средствами сцены» — «жесты, цвет и свет трактуются здесь подобно звукам: с их помощью сочиняется музыка» (цит. по: [4, с. 215–216]). К этой мысли композитор возвращается неоднократно, требуя от исполнителей строгого соблюдения его требований: «В построении сцены и декораций необходимо неукоснительно следовать моим указаниям — на то имеется тысяча причин. Иначе ничего не получится. ... Я точно определил также позиции исполнителей и их передвижения по сцене. ... Предметы и местность в моих сценических произведе-

ниях участвуют в действии и поэтому должны узнаваться так же отчетливо, как высота тона» [5, с. 204–205].

Жестикуляция, мимика, движения актеров, цвет и характер освещения в «Счастливой руке» особым образом сопряжены с нотным текстом: композитор предусмотрел специальные графические обозначения, значки в определенных тактах, которые координируют «видимое» и «слышимое». Хотя в опере отсутствует сквозное сюжетное развитие, события, зафиксированные в партитуре, прочитываются весьма отчетливо. Напомним порядок их появления.

Композиция одноактной «Счастливой руки» строится как последовательность четырех картин. Скрепляющим началом в ее видеоряде является постоянное присутствие на сцене главного героя — Мужчины. Несмотря на общую симметрию, образованную повторностью появления персонажей и арками между оркестровыми фрагментами, распределение сценических эпизодов внутри картин асимметрично и неравномерно. В дальнейшем изложении мы будем опираться на авторские ремарки Шёнберга¹ и схему композиции, разработанную С. Маузером и приведенную в монографии Н. Власовой [4, с. 219].

Первая картина включает в себя два эпизода — хоровой Пролог (Мужчина, лежащий ничком, со сказочным зверем на спине; хор: «О бедный! Ты, в ком есть неземное, тоскуешь по земному! ... Ты, бедный!», тт. 1–25) и краткий оркестровый раздел — Интермедию I («громкая вульгарно-веселая музыка из-за сцены, резкий насмешливый смех», тт. 26–28), по окончании которой Мужчина «мощным рывком» поднимается и произносит первую реплику: «Да, о да!» (тт. 29–30).

Вторая картина, в которой участвуют Мужчина, Женщина и Господин, состоит из одной сцены, но сцена эта масштабна (тт. 31–88), а ее событийный ряд оказывается весьма насыщенным. Мужчина восхищается красотой Женщины, она принимает его восхищение, однако сострадание и теплый интерес, поначалу заметные в выражении ее лица (тт. 36 etc.), постепенно сменяются холодностью (т. 55) и равнодушием с оттенком враждебности (т. 58). Женщина удаляется с элегантно одетым Господином (тт. 71–73). Мужчина стонет, делает несколько шагов и остается стоять в позе надломленного человека (т. 74). Женщина внезапно возвращается, смиренно просит прощения (т. 75), но в тот момент, когда Мужчина падает перед ней на колени, по лицу ее пробегает легкая тень сарказма (тт. 80–81), и она вновь исчезает (т. 83). На этот раз Мужчина не замечает ее ухода; он поднимается и, неотрывно глядя на свои высоко вскинутые руки, восклицает: «Теперь я владею тобой навсегда!» (тт. 87–88).

¹ Ремарки приводятся по изданию: Schönberg A. Die glückliche Hand. Drama mit Musik. Op. 18. Auszug mit Text für zwei Klaviere zu vier Händen von E. Steuermann. Wien – Leipzig: UE, 1923.

Третья картина отличается наибольшей композиционной плотностью — в ней целых четыре эпизода. Первый из них, сцена в мастерской («нечто среднее между механической и ювелирной», тт. 89–124), содержит только одно, но центральное для оперы событие — «рождение» драгоценной диадемы, которую Мужчина, ранее наблюдавший за работой ремесленников, создает одним ударом молота; почти все остальное — реакция враждебно настроенных рабочих. Ключевые моменты в этом эпизоде обозначены ремаркой «в нем растет мысль» (т. 97) и двумя репликами Мужчины: «Это можно сделать проще!» (тт. 101–102) и «Так делают украшение» (тт. 120–121).

Второй эпизод картины — развернутый оркестровый раздел «симфония цвета» (тт. 125–152) — является своеобразным «комментарием» к предшествующей сцене триумфа Мужчины-творца. Эпизод пронизан «*crescendo* ветра и *crescendo* цвета», Мужчина при этом, согласно ремарке, ощущает себя не только центром, но и источником разыгравшейся бури (т. 126). Заканчивается цвето-свето-звуковая феерия катастрофой: волнение Мужчины нарастает, его тело судорожно напрягается (тт. 139–142), он в ужасе широко открывает глаза и рот. В преддверии кульминации и перехода к следующей сцене «его голова должна выглядеть так, как будто бы она раскололась» (т. 147).

Два завершающих картину эпизода несут в себе репризные функции. В третьем (тт. 153–199) возвращаются персонажи второй картины и воспроизводятся их отношения: Господин вновь с холодным равнодушием демонстрирует Мужчине свое превосходство и пренебрежение (т. 180), Мужчина умоляет Женщину о возвращении (тт. 188–189), но Женщина убегает от него (тт. 191–194).

Четвертый эпизод, Интермедия II (тт. 200–202), представляет собой точную репризу Интермедии I: повторяется музыкальный материал, а также ремарка. В начале Интермедии II на Мужчину падает огромный камень, который «выглядит так, как если бы он был сказочным зверем из первой картины».

Четвертая картина — Эпilog, который перекидывает арку к началу оперы (мужчина со сказочным зверем на спине; хор, тт. 203–255). Хор резюмирует: «Тебе пришлось пережить это снова, то, что ты так часто переживал? Не можешь ты отказаться? ...Стремишься схватить только то, что может от тебя ускользнуть, удерживаешь это. Но того, что в тебе есть, ты не чувствуешь? ...И все-таки ищи! И мучайся, и будь беспокоен. Ты, бедный!»

Стремление «музицировать средствами сцены» повлекло за собой необходимость подробнейшей фиксации деталей сценического поведения, жестового и цветосветового рядов, а это кардинальным образом изменило структуру оперного текста. Весь событийный план композиции перемещен в ремарки, объем которых составляет более трех четвертей от общего вербального компонента партитуры. Артикулируемый текст сосредоточен только в партиях хора и Мужчины (все остальные персонажи изъясняются жестами). Партия хора

содержит связанные и развернутые текстовые разделы, Мужчина же, в основном, ограничивается отдельными репликами. Всего их девятнадцать, причем большинство содержится во второй картине (две вводные фразы, выражающие согласие героя с сентенциями хора, и лирический монолог, обращенный к Женщине); две фразы Мужчина произносит в сцене с рабочими, еще две (вновь адресованные Женщине) — в последней сцене третьей картины.

Специального внимания заслуживает строение ремарок и принцип распределения их в партитуре. Подавляющее большинство текста в ремарках составляют описания декораций, костюмов, передвижений действующих лиц, их поз и жестов и т. п. Любопытно, что в партиях Мужчины и Женщины Шёнберг очень подробно отмечает мимику, малейшие изменения в выражении лиц персонажей. Мелкие мимические движения, конечно, не могли быть полноценно восприняты зрителями в условиях оперно-театрального зала; исходя из этого, можно предположить, что уже на стадии работы над литературным текстом «Счастливой руки» (а он был закончен и опубликован композитором за несколько лет до завершения музыки), Шёнберг задумывался над возможностью кинематографической версии произведения. Во всяком случае, речь о проекте экранизации оперы идет в письме Шёнберга Эмилю Герцке, датируемом, предположительно, осенью 1913 года [5, с. 75–78]².

Цветосветовые ремарки в «Счастливой руке» можно подразделить на две группы. Характеристики в первой группе содержат указания на цвет костюмов³, декораций и драпировок, элементов оформления сцены⁴. Характеристики во второй группе фиксируют световые эффекты — цветосветовую гамму, интенсивность и яркость цвета, направление и источники освещения (например, лампы над рабочими столами ремесленников в начале третьей картины). Особой функцией наделены паузы в цветосветовой «партии» оперы, обозначенные ремарками «темно», «совершенно темно», «становится темно» — обычно они играют роль «занавеса», обозначая границы между сценами и картинами.

Шёнберг настаивает: «Целое должно быть не подражанием реальной картине, а свободной комбинацией красок и форм» (ремарка в первой сцене третьей картины); «Мне нужна: максимальная ирреальность. ...Нигде не должно

² К сожалению, проект не был осуществлен.

³ Мужчина — грязновато-коричнево-желтый пиджак, черные брюки, Женщина — светло-фиолетовое платье, желтая и красная розы в волосах, Господин — темно-серое пальто.

⁴ Небесно-голубой задник и светло-коричневая почва в начале второй картины; занавесы — красноватые и черные в первой, нежные желто-зеленые во второй картине; черно-серые скалы и серебристые ветви деревьев, темно-фиолетовая ткань, которой закрыты гроты, в начале третьей картины и т. п.

усматриваться символа или смысла, мысли, а лишь игра явлениями цвета и формы» [5, с. 77]. Последнее — именно то, что более всего восхищало композитора в «Желтом звуке» Кандинского: «“Желтый звук” нравится мне чрезвычайно. Это точно то же самое, к чему я стремился в своей “Счастливой руке”. Но Вы идете еще дальше в отказе от всякой осознанной мысли, от всякого жизненноподобного действия (письмо Кандинскому (цит. по: [4, с. 222])).

Несмотря на категоричность утверждений Шёнберга, в этой «игре явлениями цвета и формы» все-таки усматриваются некоторые «символы и мысли». Так, цвета в костюмах Мужчины и Женщины отчасти пересекаются (коричнево-желтый пиджак Мужчины — красная и желтая розы Женщины), в то время как описание костюма Господина (темно-серое пальто) сдвинуто в контрастную цветовую область. Связи отдельных красок отсвечивают «лейтмотивными»⁵ значениями: светло-фиолетовый костюм Женщины отражается в фиолетовом цвете, который падает на бокал, протянутый Женщиной Мужчине. Но, пожалуй, самым красноречивым моментом в этой игре — уже не красками, а смыслами — оказывается появление двух *кричащих* цветов в катастрофической кульминации «симфонии цвета» (они единственные получают этот оттенок в партитуре). В тот миг, когда достигает апогея «угрожающий свист»⁶ ветра, когда нарастание в оркестре завершается на *fff* «ослепительным, остро диссонирующим девятизвучным аккордом (тремоло и трели в высоком регистре)» [4, с. 227], когда Мужчина захлебывается в немом крике, а голова его становится похожей на расколовшийся предмет, в ремарках появляются *кричаще красный* (т. 143) и *кричаще желтый* (т. 147) — а ведь это цвета двух роз Женщины!

Но эти «элементы традиции» не добавляют радикальному опыту Шёнберга «жизнеподобия». «Счастливая рука» уже и на уровне строения музыкально-вербального текста проникнута (с позиций истории музыки) ощущением «ирреальности», к которой так стремился автор. Перед нами — далекая от типовых музыкальных структур «абстрактная» пирамидальная конструкция, поддерживаемая ажурными арками повторов и реминисценций. В немалой степени этому способствует принцип симметрии, и не только в объеме целостной композиции (о чем шла речь выше). Симметрия управляет жестами (предуманное чередование движений правой и левой рук персонажей), элементами декораций (два грота в третьей картине, левый — мастерская, из правого

⁵ Н. Власова обнаруживает в «Счастливой руке» не только приблизительные соответствия между отдельными цветами и оркестровыми тембрами, но и последовательное проведение принципа лейттембров (Мужчина — тембр виолончели, Женщина — скрипки) [4, с. 226–227].

⁶ Из ремарки к т. 124.

появляются Женщина и Господин). Симметрии подчинено и распределение цветосветовых ремарок: их количество, достаточно ограниченное в Прологе, Эпilogе и «земных» сценах с Женщиной и Господином, последовательно возрастает в центральных, «небесных», «неземных» эпизодах — сцене с диадемой и «симфонии цвета», где выписана практически вся цветовая гамма оперы⁷. Центральное значение этих эпизодов поддерживается выверенным с почти математической точностью соотношением тактов: «рождение» диадемы приходится на 117–118-й такты, фраза Мужчины «Так делают украшение» на 120–121-й, *crescendo* света начинается в 126-м такте — это без малого середина из общего количества тактов (всего — 255).

Резюмируя сказанное, можно констатировать, что партитура «Счастливой руки» является уникальным для своего времени образцом оперного медиатекста, опережающим свойственные эпохе представления по целому ряду параметров: многокомпонентность, объемность, принципы координации информации и закодированные в структуре текста способы ее передачи.

«Игрушка и Принцесса» (опера в двух актах, с прологом⁸) — следующее после «Дального звона» музыкально-сценическое сочинение Шрекера. Композитор в письме, адресованном Шёнбергу, признавался, что оно кажется ему «более ясным», чем «Дальный звон» [6, S. 50], вместе с тем он счел необходимым пояснить его замысел, написав «Предварительные замечания автора к сказке об Игрушке и Принцессе»⁹. Причина — сложность языка символов в либретто оперы¹⁰, обилие в нем намеков, недосказанности, «темных» значений.

Действие «Игрушки и Принцессы» происходит в сказочном королевстве. Мастер Флориан создал музыкальную Игрушку, «чудесный инструмент, который отзывается сферически-светлым, приветливым звучанием на святую простоту, но резонирует и земной тоске, упоению, восторгу, стремлению к смерти». На всё же «неподлинное, вычурное, лицемерное Игрушка отвечает ужасающей какофонией фальшивых звучаний» [7, S. 208].

«Небесными голосами» звучала игрушка, когда на своем фиделе играл сын мастера. В королевстве тогда был порядок, а люди были спокойны и счастливы.

⁷ От слабого красноватого — к коричневому — грязно-зеленому — темному серо-голубому — фиолетовому — интенсивному темно-красному — кричаще красному — кроваво-красному — оранжевому — светло-желтому — кричаще желтому.

⁸ Речь здесь идет о первой редакции оперы. Вторая, одноактная редакция (1915) носит название «Игрушка» и имеет жанровый подзаголовок «мистерия».

⁹ Автограф. Хранится в: Mahler-Werfel Collection, Van Pelt Library, Special Collections, University of Pennsylvania. Опубликовано М. Бжоской [7, S. 207–208].

¹⁰ Напомним, что автором либретто «Игрушки и Принцессы» является сам композитор.

Но подмастерье Вольф испортил игрушку, а сына мастера Флориана совратила Принцесса, порочная, одержимая демоном сладострастия. Теперь Игрушка молчит, юноша исчез, в королевстве воцарились уныние и упадок, а народ винит в своих бедах мастера и Принцессу.

В стране появляется Парень, странствующий подмастерье. Он пришел, чтобы исцелить и спасти Принцессу. Его флейта пробуждает Игрушку, которая вновь начинает звенеть. Но постепенно ее музыка наполняется экспрессией и страстью, она завораживает пришедших на праздник людей, которые начинают кружиться в блаженном танце.

Внезапно с дикими криками и угрозами врывается обезумевшая толпа. Парень уводит Принцессу; обнявшись, они идут к замку, который стоит высоко на холме. Дуэт влюбленных, начинающийся ликующими восклицаниями: «Мы странствуем в синеве светлых дней, не знаем мы цели, но и не ищем ее. ...Хейя, идем мы в блаженные дали! Хейя, идем мы в вечернюю зарю!», заканчивается неожиданным поворотом: «Но наступает утро, скованное льдом пробуждение: ах, ведь мы уже давно мертвы...»

Хижина Флориана становится прозрачной. В магическом свете видны Игрушка и сидящий на носилках мертвый сын мастера, который широкими, жуткими движениями водит смычком по струнам фиделя. Толпа поджигает хижину. Из пламени пожара поднимается черная тень, накрывающая все вокруг. Народ падает на колени и молится. В городе начинают звонить колокола. Их тяжелый, глухой звон не прекращается и после того, как умолкает музыка.

Символика «Игрушки и Принцессы» отвечает мотивами Ницше и Шопенгауэра. Эпиграфом к опере служат две последние строки полночной песни Заратустры (Другая танцевальная песнь). В ницшеанском духе решена идея любви, сопряженной со смертью. О смерти говорят все персонажи оперы, и даже Парень, этот «наивный» художник, в диалоге с мастером Флорианом произносит: «Ведь так блаженно, мастер, умереть», а «песня смерти» в заключении любовного дуэта Принцессы и Парня не только вызывает в памяти *Liebestod* Вагнера, но заставляет вспомнить и об афоризме Заратустры: «Любить и погибнуть — это согласуется от вечности. Хотеть любви — это значит хотеть также смерти» [8, с. 88]. В согласии с Шопенгауэром роль музыки трактована как выражение сущности мира, основы жизни и ее событий. И совсем по-шопенгауэровски звучит фраза Принцессы: «Только смерть одна дает свершение».

Организация композиционных планов в партитурах Шрекера и Шёнберга обнаруживает как параллели, так и разночтения. Литературный ряд «Счастливой руки» настолько индивидуален по строению, что вряд ли может быть квалифицирован как «либретто». Текст, предназначенный для пения, носит монологический характер, а диалог — важнейший структурный элемент «драмы» как поэтического рода — перемещен на жестово-пластический уровень. Лите-

ратурная основа «Игрушки и Принцессы» в целом отвечает критериям либреттистики, но и в ней есть свои особенности, в частности, наличие *непропеваемого* словесного текста. Имеются в виду не только разговорная речь, выкрики и возгласы, накладывающиеся на вокально-оркестровые партии, но, прежде всего, — особый текстовый фрагмент, выделенный из общего состава либретто и, на первый взгляд, не предназначенный для постановки. Дело идет о развернутом ненотированном тексте, озаглавленном «Сон Парня в хижине мастера Флориана» и размещенном в качестве самостоятельного раздела между первым и вторым актами оперы. Хотя Шрекер и не указал, каким именно образом «Сон» может быть включен в исполнение, его участие в действии оперы, скорее всего, предполагалось, так как по содержанию он является *рассказом* персонажа — прямой речью Парня, обращенной к мастеру Флориану.

Общей чертой «топографии» текста в партитурах Шёнберга и Шрекера оказывается обилие авторских ремарок. Оба композитора уже в процессе работы над музыкально-сценическим произведением представляют себе будущую оперу как *спектакль*, поэтому для них крайне важно с предельной точностью и детализацией обозначить свои режиссерско-сценографические намерения. В ремарках «Игрушки и Принцессы» так же, как и в ремарках «Счастливой руки», тщательно выписаны сценическое движение, жестикуляция и манера поведения персонажей, то есть подробный постановочный план; внимание уделено и описанию обстановки, декораций и костюмов. Существенной особенностью ремарок Шрекера (поскольку в целом ряде своих опер он активно использует возможности сценического оркестра) является многообразие акустических рекомендаций, указаний на размещение и координацию рассредоточенных источников звука, приемов, способствующих созданию необходимого звукового баланса.

В «Игрушке и Принцессе» значительный интерес в этом плане представляет сцена блестящего праздника (2-й акт). Сценическая музыка поручена здесь оркестру внушительного состава: две флейты, два гобоя, два кларнета, шесть валторн, три трубы, ударные, струнные. Пространственно-акустические решения композитора в этом эпизоде, по мысли К. Тиде, направлены на создание иллюзии реальности — «движущегося звукового фона», в ремарках же обозначена технология — способы воспроизведения эффекта приближения праздничной процессии: «т. 439 — начало сценической музыки: “очень издалека, еле слышно”; т. 456 — “2-я, 3-я, 5-я, 6-я валторны располагаются в отдалении; (также и) трубы с сурдинами; деревянные духовые за сценой переходят на другое место”; т. 458 — “деревянные духовые придвигаются ближе к сцене”; т. 459 — “2-я, 3-я, 5-я, 6-я валторны возвращаются к остальным”» [9, S. 92–93].

Цветосветовые ремарки в «Игрушке и Принцессе» сосредоточены, в основном, в заключительной сцене оперы (начиная с дуэта Парня и Принцессы).

Цветовая гамма, выписанная в партитуре, показывает изменения в освещении замка, к которому направляются влюбленные. Она содержит лишь несколько «модуляций» в чередовании света и цветов, в которые окрашивается замок, — переход от белого, сверкающего блеска к голубовато-зеленому и к красному¹¹. Но зато все время возрастает интенсивность красного цвета, а смена его градаций подчеркивает повороты в развитии событий: нежный красный цвет — пара исчезает в замке, светлое ликующее зарево — мастер Флориан в отчаянии призывает народ остановиться, замок пылает темным жаром — толпа поджигает хижину мастера, ужасный светящийся замок — выкрик Вольфа, который с диким видом ищет Принцессу. В заключительном цветосветовом «аккорде» партитуры сливаются сияние огней, которые загораются в замке, дым от пламени, в котором сгорает домишко мастера, черная пыль, которая заволакивает сцену. Таким образом, цветосветовая «партия» в «Игрушке и Принцессе» развивается в диалоге с музыкой и драмой, обостряет экспрессию драматического действия и подчеркивает значение финальной кульминации оперы. Разночтения с шёнберговской «игрой цветом и формой» очевидны. Но есть и любопытные совпадения, заметные в сочетаниях, а также в трактовке некоторых цветов. Так, у Шёнберга, как и у Шрекера, встречается переход от голубого к красному — своеобразный скачок внутри красочного спектра. Но наиболее сильное впечатление, на наш взгляд, производит образно-смысловой параллелизм между световыми эффектами в начальной и в заключительной сценах «Счастливой руки» и «Игрушки и Принцессы» — «тьма, из которой появляются и в которой исчезают персонажи, подобно черной раме обрамляет действие опер» [10, с. 136].

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть, что, несмотря на разность авторских подходов, индивидуальность трактовки, и новые, и связанные с традицией медиаэлементы в рассматриваемых операх Шёнберга и Шрекера не являются вспомогательными средствами, но выступают в качестве одного из факторов целостной музыкально-сценической драматургии. Представляется, что найденные в начале XX века и закреплённые в этих операх идеи, раздвигающие границы коммуникативных возможностей оперного жанра, могут быть интересными и для современного музыкального театра, театра эпохи цифровых медиатехнологий.

¹¹ Репарки приводятся по изданию: Schreker F. Das Spielwerk und die Prinzessin. Oper in einem Vorspiel und zwei Aufzügen. Klavierauszug mit Text von Komponisten. Wien – Leipzig: UE, 1912.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кандинский В.* О сценической композиции // Синий всадник / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. Пер., коммент. и статьи З. С. Пышковой. М.: Изобраз. искусство, 1996. С. 68–74.
2. *Кандинский В.* Желтый звук. Сценическая композиция // Синий всадник / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. Пер., коммент. и статьи З. С. Пышковой. М.: Изобраз. искусство, 1996. С. 75–82.
3. *Киттлер Ф.* Медиа философии, философия медиа / Пер. с нем. И. Инишева // Логос. Т. 25. № 2 (104). 2015. С. 173–188. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/media-filosofii-filosofiya-media/viewer> (дата обращения: 09.09.2022).
4. *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. 527 с.
5. *Шёнберг А.* Письма / Сост. и публ. Э. Штайна; пер. с нем. В. Шнитке; общ. ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой. СПб.: Композитор (Санкт-Петербург), 2001. 464 с.
6. Arnold Schönberg — Franz Schreker: Briefwechsel. Mit unveröffentlichten Texten von Arnold Schönberg / hrsg. von F. C. Heller. Tutzing: Hans Schneider, 1974. 107 S.
7. *Schreker F.* Vorbemerkung des Autors zu dem Märchen von dem Spielwerk und der Prinzessin // *Brzoska M.* Franz Schrekers Oper „Der Schatzgräber“. Archiv für Musikwissenschaft. Band XXVII. – Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1988. S. 207–208.
8. Так говорил Заратустра // *Ницше Ф.* Сочинения. В 2 т. Т. 2 / Пер. с нем.; сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьян. М.: Мысль. 1990. С. 5–237.
9. *Thide Chr.* Untersuchungen zu Franz Schrekers Oper “Das Spielwerk” in ihren beiden Fassungen. Magisterarbeit. Universität zu Köln. 1988. 130 S.
10. *Дегтярева Н. И.* Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. СПб.: Изд-во Спб. Политехнического ун-та, 2010. 369 с.

REFERENCES

1. *Kandinskij V.* O scenicheskoy kompozicii // Sinij vsadnik / Pod red. V. Kandinskogo i F. Marka. Per., komment. i stat'i Z.S. Pyshkovskoj. M.: Izobraz. iskusstvo, 1996. S. 68–74.
2. *Kandinskij V.* Zheltyj zvuk. Scenicheskaya kompoziciya // Sinij vsadnik / Pod red. V. Kandinskogo i F. Marka. Per., komment. i stat'i Z.S. Pyshkovskoj. M.: Izobraz. iskusstvo, 1996. S. 75–82.
3. *Kittler F.* Media filosofii, filosofiya media / Per. s nem. I. Inisheva // Logos. T. 25. № 2 (104). 2015. S. 173–188. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/media-filosofii-filosofiya-media/viewer> (data obrashcheniya: 09.09.2022).
4. *Vlasova N. O.* Tvorchestvo Arnol'da Schönberga. M.: Izd-vo LKI, 2007. 527 s.
5. *Schönberg A.* Pis'ma / Sost. i publ. E. Shtajna; per. s nem. V. Shnitke; obshch. red. M. Druskina i L. Kovnazkoj. SPb.: Kompozitor (Sankt-Peterburg), 2001. 464 s.

6. Arnol'd Schönberg – Franz Schreker: Briefwechsel. Mit unveröffentlichten Texten von Arnol'd Schönberg / hrsg. von F. C. Heller. Tutzing: Hans Schneider, 1974. 107 S.
7. *Schreker F.* Vorbemerkung des Autors zu dem Märchen von dem Spielwerk und der Prinzessin // Brzoska M. Franz Schrekers Oper „Der Schatzgräber“. Archiv für Musikwissenschaft. Band XXVII. – Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1988. S. 207–208.
8. *Nietzsche F.* Tak govoril Zaratustra // *Nietzsche F.* Sochineniya. V 2 t. T. 2 / Per. s nem.; sost., red. i avt. primech. K.A. Svas'yan. M.: Mysl'. 1990. S. 5–237.
9. Thide Chr. Untersuchungen zu Franz Schrekers Oper „Das Spielwerk“ in ihren beiden Fassungen. Magisterarbeit. Universität zu Köln. 1988. 130 S.
10. *Degtyareva N. I.* Opery Franza Schrekera i modern v muzykal'nom teatre Avstrii i Germanii. SPb.: Izd-vo Spb. Politekhicheskogo un-ta, 2010. 369 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дегтярева Н. И. — д-р искусствоведения; проф.; natad-49@mail.ru
ORCID 0000-0002-1126-412X

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Degtyareva N. I. — Dr. Habil. (Art), Prof.; natad-49@mail.ru