

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ  
И ТЕОРИИ МУЗЫКИMUSIC HISTORY  
AND THEORY

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.48201/22263330\_2025\_52\_25

**Австро-немецкая *Künstleroper* первой трети  
XX века: к вопросу о жанровом статусе****Пыжьянова Анастасия Геннадьевна<sup>1</sup>****Коробова Алла Германовна<sup>2</sup>**<sup>1</sup> Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (Россия, Екатеринбург), преподаватель кафедры теории музыки, аспирант, [mehontsevaanastasia@yandex.ru](mailto:mehontsevaanastasia@yandex.ru)<sup>2</sup> Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (Россия, Екатеринбург), профессор, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, [2011korobova@mail.ru](mailto:2011korobova@mail.ru)**Аннотация**

В начале XX века в европейском искусстве образы одинокого, тонко чувствующего мир художника и его гениальных творений — мотивы, идущие ещё от предыдущей эпохи, — не только сохраняются, но и получают своё развитие. Особенно показателен с этой точки зрения австро-немецкий музыкальный театр первой трети XX столетия: к данной теме обращались композиторы самых разных стилевых направлений, среди которых Р. Штраус, Х. Пфизнер, А. Шёнберг, Ф. Шреккер, П. Хиндемит и Э. Кшенек. В зарубежном музыковедении подобные опыты объединены термином *Künstleroper* («опера о художнике»), за которым, однако, скрываются достаточно разнящиеся взгляды музыковедов на природу этого явления. В отечественной современной науке, несмотря на интерес к австро-немецкому музыкальному театру обозначенного периода в целом, феномен *Künstleroper* остаётся малоизученным. В настоящей статье предлагается проследить историю возникновения термина и его интерпретацию в исследовательских работах, а также рассмотреть вопрос о жанровом статусе *Künstleroper* в контексте общей теории жанров. Главное внимание уделяется обоснованию феномена *Künstleroper* как самостоятельного жанра, а также проблеме его жанровой типологии.

**Ключевые слова:** австро-немецкий музыкальный театр, *Künstleroper*, опера о художнике, теория жанров, жанровая типология

**The Austro-German *Künstleroper* of the First Third  
of the 20<sup>th</sup> Century: on the Issue of Genre Status****Anastasia G. Pyzhyanova<sup>1</sup>****Alla G. Korobova<sup>2</sup>**<sup>1</sup> Ural State Mussorgsky Conservatoire (Russia, Yekaterinburg), Music Theory Department, Postgraduate, [mehontsevaanastasia@yandex.ru](mailto:mehontsevaanastasia@yandex.ru)<sup>2</sup> Ural State Mussorgsky Conservatoire (Russia, Yekaterinburg), Lecturer, Dr. Habil (Doctor of Art Studies), Full Professor, [2011korobova@mail.ru](mailto:2011korobova@mail.ru)**Summary**

At the beginning of the 20<sup>th</sup> century in European art the images of a lonely, sensitive artist and his brilliant creations — motifs dating back to the previous era — were not only preserved, but also developed. The Austro-German musical theater of the first third of the 20<sup>th</sup> century is particularly significant from this point of view: composers of various styles addressed this topic, including R. Strauss, H. Pfitzner, A. Schoenberg, F. Schreker, P. Hindemith and E. Krenek. In foreign musicology these kind of opuses are combined by the term *Künstleroper* (“opera about the artist”), which hides quite different views of musicologists on the nature of this phenomenon. In modern Russian science, despite the interest in the Austro-German musical theater of the designated period as a whole, the phenomenon of *Künstleroper* remains poorly understood. In this article, it is proposed to trace the history of the term’s origin and its interpretation in research papers, as well as to consider the issue of the genre status of *Künstleroper* in the context of the general theory of genres. The main attention is paid to substantiating the phenomenon of *Künstleroper* as an independent genre, as well as the problem of its genre typology.

**Keywords:** Austro-German musical theater, *Künstleroper*, opera about the artist, genre theory, genre typology

**Для цитирования:** Пыжьянова А. Г., Коробова А. Г. Австро-немецкая *Künstleroper* первой трети XX века: к вопросу о жанровом статусе // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской гос. консерватории им. Н. Г. Жиганова. 2025. № 4(52). С. 25–34. DOI: 10.48201/22263330\_2025\_52\_25

Музыкальный театр Австрии и Германии первой трети XX века — богатейшая культура, отмеченная, с одной стороны, амбициозными проектами обновления оперного жанра, с другой — стремлением к сохранению традиций. Показательна в этом плане жизнь Берлина 1920-х годов — города, в котором творили многие крупные композиторы. Так, глава Новой венской школы А. Шёнберг становится профессором Прусской академии искусств. Ведущий представитель музыкального модерна Ф. Шреккер руководит Берлинской высшей школой музыки, в которой работает также П. Хиндемит, к этому времени уже создавший свой ранний оперный триптих. Здесь обретает признание Э. Кшенек, чьё имя связано с появлением жанра *Zeitoper*<sup>1</sup>. Любопытный факт: в Берлинской академии музыки параллельно ведут свою педагогическую деятельность два прямых антагониста — Ф. Бузони, развивающий идею антивагнеровской оперы, и Х. Пфизнер, яростный противник новшеств в сфере музыкального языка. Однако в обозначенный период, при всём его стилистическом плюрализме, обнаруживается одна общая тенденция. Это интерес к романтической ещё, по сути, проблеме: что есть художник и его искусство в современном обществе. Данная тема, ставшая особенно актуальной в австро-немецком музыкальном театре начала XX века, является центральной в произведениях, объединённых в ряде зарубежных работ термином *Künstleroper*<sup>2</sup>. Но сам вопрос о том, что, собственно, понимается под этим термином, можно ли считать *Künstleroper* самостоятельным жанром, на сегодняшний день остаётся открытым. В настоящей статье главное внимание уделено именно данному вопросу — его обоснованию и развитию, с выходом на проблематику возможной типологии *Künstleroper*.

Сам термин “*Künstleroper*”, по наблюдению Джереми Цимы, появился ещё в середине XIX века<sup>3</sup> [См.: 14. Р. 5], однако в употребление вошёл гораздо позднее. Вплоть до последней трети XX столетия функционирование терми-

на “*Künstleroper*” в научных трудах не отличается постоянством и определённой. Что касается проблемы жанрового статуса *Künstleroper*, то она начинает затрагиваться лишь во второй половине XX века — прежде всего в зарубежных работах. Мнения музыковедов расходятся: одни склонны считать *Künstleroper* подвидом литературно-театрального жанра — “*Künstlerdrama*” («драма о художнике») [См.: 13], другие называют *Künstleroper* разновидностью оперного жанра [См.: 8; 11], некоторые причисляют его к самостоятельным жанрам [См.: 10; 12; 14]. Впрочем, последнее, скорее, констатируется, чем исследуется в контексте жанровой теории.

Между тем, вопрос о жанровом статусе *Künstleroper* требует специального рассмотрения, и именно с позиций общей теории жанров. Один из её значимых аспектов, отмеченный в работах А. Г. Коробовой, заключается в необходимости преодолевать противопоставление «теоретических» и «исторических» жанров, которое закрепились в литературоведении. Музыковед пишет о важности «признания роли осознанных представлений... в области художественной практики, что должно учитывать жанровое исследование» [3. С. 140]. На данный тезис опирается определение жанра, предложенное Коробовой: «Музыкальный жанр — это целостная родо-видовая модель (тип) музыкальной деятельности или музыкального произведения, отличающаяся исторически подвижной координацией общих черт содержания, построения и прагматики, функционирующая как субъект исторического существования музыки и как объект теоретической рефлексии (теории в широком смысле)» [2. С. 237]. Действительно, феномен *Künstleroper* в современном музыковедении уже является не только «субъектом исторического существования музыки», но и «объектом теоретической рефлексии». Последнее подтверждается наличием ряда научных трудов, осмысливающих *Künstleroper*, начало которому положила упомянутая рецензия Петера Корнелиуса. В дальнейшем

обзоре выделим линию, связанную с обоснованием жанрового статуса *Künstleroper*. И прежде всего, это вопрос о характерных признаках жанра.

В зарубежном музыковедении данный вопрос подчинён другому: какие именно произведения относятся к *Künstleroper* (при этом зачастую пользуются понятием «жанр»). Казалось бы, к *Künstleroper* можно причислить любое музыкально-театральное произведение, в центре которого находится герой-художник. Априори большинство исследователей называют «Дальный звон» Шрекера, «Палестрину» Пфицнера и «Художника Матиса» Хиндемита, ведя историю жанра от «Нюрнбергских мастерзингеров» Вагнера. Некоторые музыковеды добавляют «Отмеченных» Шрекера, «Счастливую руку» Шёнберга, «Джонни наигрывает» Кшенека и «Кардильяк» Хиндемита. Однако здесь порой встречаются противоречия: так, Джон Бокина со скептицизмом упоминает оперы Д. Пуччини («Богема», «Тоска») и Р. Штрауса («Ариадна на Наксосе», «Интермеццо»), упрекая этих композиторов в том, что они «покупают коммерческий успех... вместо того, чтобы говорить о реальных и уникальных проблемах в области искусства» [8. Р. 158]. Клэр Тейлор-Джей дискутирует с Бокиной, включая всё же оперы Штрауса в круг *Künstleroper*. Определяющим критерием, которому отвечают эти оперы, исследователь называет «антагонизм между художником и обществом» [12. Р. 30].

Бернард Китцлер пишет ещё об одной отличительной черте *Künstleroper* — «обязательном художественном кризисе» творца [11. S. 204]. Этот кризис вызван, как правило, внешними событиями (отвержением со стороны общества, осознанием своей «внеположенности» современности и т. д.), но он также может быть спроецирован и на внутреннее состояние художника: духовный крах, порождающий утрату вдохновения. В этом концепция Китцлера близка взглядам Бокины и заключается в следующем: произведение является *Künstleroper* только в том случае, «если имеет дело с конфликтной темой» [11. S. 197].

Адам Игнац заострил внимание на том, что необходимо разделять собственно жанр

*Künstleroper* (в узком смысле) и произведения, посвящённые вообще теме искусства (*Künstleroper* в широком смысле), единственным условием которых является наличие персонажа/персонажей, относящихся к искусству. В широко понимаемой *Künstleroper*, по Игнацу, может «отсутствовать романтический конфликт между художником и обществом» [10. S. 27], то есть тот жанровый критерий, который в большинстве музыковедческих работ упоминается в качестве неперемennого для жанра.

Анализ научной литературы показал: в центре внимания исследователей находятся в первую очередь сами музыкальные произведения, которые так или иначе идентифицируются с жанром *Künstleroper*. Музыковеды отталкиваются от перечисления опусов, изначально отнесённых ими к *Künstleroper*, и лишь затем выводят некие общие черты<sup>4</sup>. При этом неясно, насколько обнаруженные черты универсальны, является ли этот ряд признаков конечным или открытым. Также остаются неразрешёнными проблемы вариативности основных критериев *Künstleroper* и другие важные с точки зрения теории жанров вопросы.

Если воспользоваться понятиями, предложенными А. Н. Сохором [6], — «жанровое содержание» и «жанровый стиль» (или «жанровая форма»)<sup>5</sup>, то, как можно заметить, в изучении *Künstleroper* у исследователей на первый план выходит «жанровое содержание» без достаточного учёта «жанровой формы». В дальнейшем рассмотрении *Künstleroper* как жанра мы будем опираться на определение, сформулированное Е. В. Назайкинским: «Жанры — это исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения» [5. С. 94]. Спроецируем указанные в дефиниции критерии на *Künstleroper*. При этом во внимание будет принято её соотношение со «смежными» жанрами, уже упомянутыми выше: *Künstlerdrama* и опера. Здесь как раз и

просматриваются определённые «родо-видовые» связи.

С точки зрения первого критерия (а) существенной дифференциации между *Künstleroper*, оперным жанром и *Künstlerdrama* не наблюдается. Все они являются преподносимыми театральными жанрами и выполняют художественную (артифициальную) функцию. Что касается второго признака (б), то можно констатировать: *Künstleroper* расходится с жанром *Künstlerdrama*, но не разнится с оперой. Более того, *Künstleroper* с полным основанием можно считать разновидностью общего — оперного — жанра. Наиболее значимым для жанровой дифференциации оказывается третий критерий (в), в котором Назайкинский, по сути, объединил два признака, названные Сохором («жанровое содержание» и «жанровая форма»).

При изучении *Künstleroper*, как мы уже отметили, на первый план обычно выходит жанровое содержание: именно в этой сфере сосредоточены главные признаки *Künstleroper*, о которых писали упомянутые музыковеды. Попытаемся рассмотреть данные признаки в системе. При этом сразу станет возможным дистанцировать *Künstleroper* от произведений, посвящённых вообще теме искусства (для последних представляется целесообразным предложить термин “Kunstoper” — «опера об искусстве»). Что касается собственно *Künstleroper*, то для данного жанра важен целый комплекс характерных признаков, отдельные из которых уже приводились порознь. Среди названных: 1) сфокусированность на личности главного героя-творца; 2) оппозиция между художником и обществом, порой усиленная до трагического конфликта. К этим критериям добавим третий, отличающий *Künstleroper* от *Kunstoper*: 3) наличие в опусе некоего произведения героя-художника, которое находит отображение звуковыми средствами<sup>6</sup>. Этот ключевой жанровый признак фактически не оговаривался ранее исследователями. Вместе с тем данный критерий напрямую связан с «жанровой формой» *Künstleroper*.

На основе указанных признаков можно было бы предложить следующее рабочее определение: *Künstleroper* — это жанр музыкально-сценического произведения, в центре кото-

рого находится фигура художника-творца и проблема его взаимоотношений с обществом, при этом творчество/творение главного героя имеет свою «предметную» репрезентацию и является своеобразным субъектом оперы.

Перечисленные критерии — базовые, и они составляют систему, что важно для идентификации жанра *Künstleroper* (то есть композиторский опус не может быть атрибутирован лишь по одному или двум признакам). Эти базовые критерии в конкретных произведениях могут реализоваться вариационно. Обобщим свои наблюдения в таблице (см. Таблицу 1).

Приведённая таблица, демонстрирующая вариационность в проявлении основных жанровых критериев *Künstleroper*, позволяет приблизиться к заявленному вопросу о типологии. Несмотря на довольно непродолжительное существование жанра *Künstleroper*, уже можно наблюдать некие повторяющиеся изменения в реализации системных признаков. На эти изменения влияют, с одной стороны, социокультурные процессы, что вынес на передний план Цима. Проводя историю жанра *Künstleroper* от опусов Вагнера до 1933 года, он дал периодизацию, которая учитывает эволюцию жанра. Первый этап — вагнеровский — характеризуется у исследователя становлением свойственной для жанра тематики (в центре — конфликт творца и общества). Второй этап — до 1918 года («Дальный звон» Шрекера, «Счастливая рука» Шёнберга, «Палестрина» Пфизнера) — усиливает, на взгляд Цимы, мировоззренческую пропасть между художником и социумом. Третий этап — период Веймарской республики («Джонни наигрывает» Кшенека), где, по словам Цимы, герои «видят себя не изолированными гениями, а членами более широкого сообщества» [14. Р. 270]. Предложенная Цимой периодизация затрагивает, как можно заметить, второй из базовых критериев и предусматривает несколько версий развития отношений между творцом и окружением.

С другой стороны, на изменения в проявлениях признаков *Künstleroper* оказывают влияние те или иные стилевые тенденции времени, что отражается на стилевых вариантах в трактовке единой жанровой модели. Этот вопрос был рассмотрен Бокиной, который, анализируя



Таблица 1. Жанровые критерии *Künstleroper*

Базовые признаки	Варианты реализации базовых признаков	
I. Художник как главный герой <i>Künstleroper</i>	1. принадлежность к тому или иному виду искусства	– музыкальное – изобразительное <sup>7</sup> – литературное
	2. образ реальный или вымышленный	– реальная личность как прототип – вымышленный персонаж
	3. социальный статус	– художник на службе – свободный художник
	4. характеристика образа героя-художника	а) развитие образа по ходу сюжета: – неизменный – трансформируется  б) ценностная характеристика: – возвышающая – снижающая (герой трагического либо комического плана)
II. Проблематизация отношений художника и общества	1. социально-исторический контекст	– прошлое – современность – абстрактное время
	2. отношение художника к обществу	– изменяется по ходу сюжета – остаётся неизменным
	3. отношение общества к художнику	– изменяется по ходу сюжета – остаётся неизменным
	4. тип конфликта	а) по специфике противоречия: – внешний конфликт – внутренний конфликт  б) по выраженности конфликтного состояния: – открытый конфликт – скрытый конфликт
III. Производство искусства героя-художника как «субъект» оперы	1. репрезентация творческого процесса	– показан в сюжете – скрыт
	2. характеристика произведения искусства героя-художника	– обобщённая – конкретизированная (через цитирование, стилизацию и т. п.)
	3. значение произведения искусства героя-художника в композиции оперы	– самостоятельный фактор в драматургии оперы – атрибут характеристики героя-художника

три образца жанра, выделил *романтизм* «Палестрины» Пфицнера, *неоклассицизм* «Художника Матиса» Хиндемита и *модернизм* «Моисея и Арона» Шёнберга [См.: 8. Р. 193–194]. Уместно также добавить к этому влияние модерна (оперы Шрекера) и современной массовой музыки («Джонни наигрывает» Кшенека).

Для характеристики отмеченной вариативности в реализации системы жанровых признаков перейдём к примерам их проявления в кон-

кретных образцах *Künstleroper*, основываясь на перечисленных трёх критериях атрибуции жанра. По базовым признакам все упоминаемые далее в статье сочинения — *Künstleroper*. Исследование вариативности в реализации системных признаков (в силу заметной повторяемости вариантов) позволяет говорить о возможности дифференцировать три типа жанра.

Анализ показал, что к *первому типу* («Дальный звон» и «Отмеченные» Шрекера, «Счастли-

вая рука» Шёнберга, «Кардильяк» Хиндемита) относятся произведения, в которых обнаруживаются следующие общие особенности:

1. Герои этих сочинений — *вымышленные и свободные* художники, принадлежащие (за исключением «Дальнего звона») к *изобразительному искусству* и наделённые *снижающей характеристикой*. Ювелир Кардильяк — убийца; композитор Фриц, по описанию Н. И. Дегтярёвой, «честолюбец и эгоист» [1. С. 89]; уродство Альвиано в финале спроецировано на его внутреннее состояние; герой «Счастливой руки» Шёнберга предаётся низменным чувствам, увлечшись грешной Женщиной.

2. Главные персонажи — *герои трагического плана*, переживающие сильнейшие потрясения, вызванные факторами как «извне», так и «изнутри» собственного «я», что приводит к трагической кульминации — их гибели: как физической (Фриц, Мужчина, Кардильяк), так и психологической (Альвиано, Кардильяк).

3. Образы героев-художников по ходу сюжета *трансформируются*, что подчёркнуто, во-первых, *изменяющимися отношениями* между художником и обществом, во-вторых — типом конфликта (*внешний и открытый*). Этот тип В. Е. Хализев назвал «конфликтами-казусами», под которыми скрываются «противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей» [7. С. 133]. Они характерны для *Künstleropern*, в которых герой-художник ощущает свою обособленность от социума, связанную с разочарованностью в устройстве мира («Дальний звон», «Счастливая рука») или равнодушием, перерастающим в болезненную ненависть («Кардильяк», финал «Отмеченных»).

4. «Изображённое» произведение искусства героя-художника, предстающее *в качестве самостоятельного фактора в драматургии оперы*, имеет скорее *обобщённую характеристику* (эстетика модерна в операх Шрекера, додекафония «Счастливой руки», необарокко «Кардильяка»).

В перечисленных опусах, отнесённых нами к первому типу *Künstleroper*, неустойчивыми признаками выступили только два из названных выше в таблице: это социально-историче-

ский контекст и репрезентация самого творческого процесса героя-художника.

Для *второго типа Künstleroper* («Игрушка и принцесса» и «Поющий чёрт» Шрекера, «Палестрина» Пфицнера, «Художник Матис» Хиндемита) характерны такие общие черты, как:

1. Принадлежность главного героя к *музыкальному искусству* (исключение — «Художник Матис»). Герои *Künstleroper* второго типа — творцы, *состоящие на службе*, их образы *неизменны*: это хранители великих традиций, наделённые *возвышающей характеристикой*.

2. Социально-исторический контекст — *прошлое*. Авторы указанных опусов избирают отдалённую от XX века эпоху, как бы отстраняясь от современности.

3. Отношения между художником и обществом остаются *неизменными* (исключения: изменяются со стороны художника в «Художнике Матисе», со стороны общества — в «Поющем чёрте»). Тип конфликта *внутренний и открытый*; «субстанциальный» конфликт (по Хализеву), отмеченный «противоречиями состояния жизни, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно надличной воле природы и истории» [7. С. 133–134]. Это, по сути, конфликт, заложенный в подтексте произведения, на его философском уровне: например, оппозиция взглядов гения-художника и недостойных нравов окружения («Игрушка и принцесса»), столкновение христианства и язычества («Поющий чёрт») или католиков и лютеран («Художник Матис»), противостояние великих полифонических традиций и только зарождающегося оперного искусства («Палестрина»). При этом герои *Künstleropern* второго типа не вступают в открытую конфронтацию с обществом.

4. Творческий процесс *показан в сюжете* (исключение — «Игрушка и принцесса»), а «изображённое» произведение искусства героя-художника, являющееся *самостоятельным фактором в драматургии оперы*, обладает *конкретизированной характеристикой*. Это цитаты из музыки Палестрины в опусе Пфицнера, «инструментальные транскрипции» Хиндемита шедевров Грюневальда (по выражению Ульриха Вайсштейна [13. Р. 263]), *quasi*-цита-

ты и реминисценции из сочинений Г. Малера в «Игрушке и принцессе»<sup>8</sup>, а также обращение Шрекера в «Поющем чёрте» к таким стилистическим приёмам, как полифонизация и общее усиление линейности, ранее не характерным для композитора<sup>9</sup>.

При рассмотрении второго типа *Künstleroper* обнаружился лишь один неустойчивый признак — наличие реального прототипа героя-художника<sup>10</sup>.

Сходство *Künstleroper* третьего типа («Ариадна на Наксосе» Штрауса, «Джонни наигрывает» Кшенека) подчёркнуто их связью с комической оперой: «Ариадна на Наксосе» написана на сюжет комедии «Мещанин во дворянстве» Мольера, а «Джонни наигрывает» Кшенека является одним из самых показательных образцов жанра *Zeitoper*. Следовательно, как первостепенный признак *Künstleroper* третьего типа назовём:

1. *Снижающую характеристику героя-художника комического плана.* Так, безымянный Композитор («Ариадна на Наксосе») и модернист Макс («Джонни наигрывает») изображены «устаревшими» фигурами. При этом главные персонажи в *Künstleroper* третьего типа являются *вымышленными* лицами и принадлежат к *музыкальному искусству*.

Также этим опусам присущи следующие общие черты:

2. *Неизменное по ходу сюжета отношение общества к художнику (при возможной трансформации этих отношений со стороны самого героя).* Так, амбициозный Композитор («Ариадна на Наксосе»), не сумев доказать аристократу и другим персонам свою правоту и приоритетность жанра серьёзной оперы, попросту сбегает из дворца, оставив конфликт неразрешённым. Намерение Макса уехать в Америку («Джонни наигрывает») также отражает своеобразный эскапизм — в отношении прежних своих убеждений: не в силах отстоять собственные творческие установки, Макс, по сути, сдаётся общественному вкусу.

3. Тип конфликта *скрытый*, завуалированный иными линиями фабулы. К проявлениям внешнего скрытого конфликта относятся споры Композитора и аристократа-заказчика, сво-

ей волей заменяющего для представления сочинение Композитора («Ариадна на Наксосе»). Оппозицию между авангардной музыкой и вкусами современного общества, которую болезненно ощущает Макс, можно считать проявлением конфликта внутреннего, но также скрытого за второстепенными сюжетными поворотами («Джонни наигрывает»).

4. *Конкретизированное* представление «изображённого» произведения героя-творца (опера-seria Композитора, модернистская ария Макса), однако это произведение репрезентировано в качестве *атрибута характеристики героя-художника*. Включение арии в сюжет «Джонни» позволяет Кшенеку подчеркнуть обособленность Макса — внутренний конфликт героя-художника, не вынесенный за пределы его собственных чувств. Таким образом, арию Макса следует рассматривать действительно как атрибут «я» самого творца<sup>11</sup>. В «Ариадне» наблюдается переход от драматургической функции к атрибутивной: если в Прологе опера-seria Композитора предстаёт важным компонентом драматургии, то постепенно она утрачивает свою драматургическую значимость, подвергаясь кардинальной трансформации со стороны других персонажей (учителя танцев, дворецкого, актрисы Цербинетты и т. д.). Сам герой очаровывается Цербинеттой, которая, однако, предпочла серьёзной опере кабаретное шоу. В конце Пролога Композитор и вовсе исчезает со сцены, в основном действии «Ариадны» уже не появляясь.

В произведениях, принадлежащих к третьему типу *Künstleroper*, встречается наибольшее количество неустойчивых признаков, среди которых: социальный статус героя-художника, социально-исторический контекст, репрезентация творческого процесса. Однако общность «Ариадны на Наксосе» и «Джонни наигрывает» подтверждается наличием тех вариантов реализации базовых признаков *Künstleroper*, которые вообще отсутствовали в первых двух типах жанра: это герой комического плана и «изображённое» произведение как атрибут характеристики творца.

Итак, названные сочинения австро-немецкого музыкального театра 1910–1930-х годов,

относящиеся к жанру *Künstleroper*, действительно оказываются весьма разнородными. Во-первых, это опусы, отличающиеся по масштабу: среди них обнаруживаются как одноактные моноспектакли («Счастливая рука»), так и масштабные полотна, созданные по типу вагнеровской музыкальной драмы («Палестрина», «Художник Матис»). Во-вторых, рассматриваемые в статье музыкально-театральные сочинения принадлежат к разным этапам творческого пути их создателей: некоторые композиторы обращаются к жанру *Künstleroper* в ранний период («Дальний звон», «Джонни наигрывает»), другие — в зрелый («Палестрина», «Художник Матис») либо на поздней стадии своей композиторской деятельности («Поющий чёрт»)<sup>12</sup>. В-третьих, *Künstleroper* фактически объединяет произведения нескольких разновидностей оперного жанра: как драматической (это большинство из анализируемых образцов), так и комической («Ариадна на Наксосе», а также *Zeitoper* «Джонни наигрывает»). Наконец, к образцам жанра *Künstleroper* относятся сочинения различного стилистического генезиса: это и поздний романтизм (например, «Палестрина»), и модерн (оперы Шрекера), и экспрессионизм («Счастливая рука»), и неobarocko (оперы Хиндемита). Ещё одно возможное решение — выход к современной массовой музыке (в «Джонни наигрывает»).

Однако, как показали аналитические наблюдения, между некоторыми из исследуемых музыкально-театральных произведений, разнородных по перечисленным параметрам, обнаруживаются значимые и ясные параллели, позволяющие говорить не только о самостоятельном жанровом статусе *Künstleroper*, но и обоснованно обсуждать вопрос о типологизации данного жанра.

## Примечания

- 1 «Современная опера» (нем.). В переводе Н. С. Миловицовой — «злободневная опера» [4. С. 3]. О данном жанре на примере оперы «Джонни наигрывает» Кшенека см.: Пыжьянова А. Г. *Zeitoper vs Künstleroper*: конфликт художника и общества в «Джонни наигрывает» Эрнста Кшенека // Музыкальная академия. 2025. № 2. С. 186–197.
- 2 «Опера о художнике» (нем.). В англоязычных работах встречается терминологический вариант “Artist-opera”, введённый Д. Бокиной в 1988 году [8]. Ещё один термин — венгерское “Művészopera”, которым пользуется А. Игнац [10].
- 3 Дж. Цима указывает здесь на рецензию П. Корнелиуса в связи с веймарской постановкой «Лозн-рина» Р. Вагнера (см. более позднюю её публикацию в собрании работ Корнелиуса [9]).
- 4 Все произведения, упомянутые в зарубежных работах, были учтены и авторами настоящей статьи.
- 5 А. Н. Сохор пользуется обоими терминологическими вариантами.
- 6 Эти базовые критерии жанра были сформулированы в статье: Пыжьянова А. Г. Европейская *Künstleroper* первой трети XX века: конфликт художника и общества // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2024. Вып. 37. С. 15–23.
- 7 Понятие используется в широком смысле слова: собственно живопись, а также декоративно-прикладное искусство, дизайн разного рода и т. д.
- 8 См. об этом подробнее в монографии Н. И. Дегтярёвой [1. С. 119, 143].
- 9 Шрекер также обращается к латинскому тексту, воссоздаёт монастырскую службу и языческие обряды.
- 10 Большинство героев *Künstleroper* первой трети XX века — вымышленные представители творческих профессий. Оперы «Палестрина» и «Художник Матис», раскрывающие образ реально существовавших мастеров, являются скорее исключением.
- 11 В финале оперы тема арии Макса и вовсе исчезает, что является знаком его отказа от собственных творческих установок. См. об этом в статье А. Пыжьяновой: Пыжьянова А. Г. *Zeitoper vs Künstleroper*: конфликт художника и общества в «Джонни наигрывает» Эрнста Кшенека // Музыкальная академия. 2025. № 2. С. 186–197.
- 12 Некоторые композиторы создавали *Künstleroper* на протяжении значительной части своего творческого пути. Так, у Хиндемита ранней оперой является «Кардилья», в зрелый период появился «Художник Матис», а в поздний — «Гармония мира». У Шрекера *Künstleroper* охватывает этап



с 1912 года («Дальний звон», вторая опера композитора после одноактного сочинения «Пламя») до 1928-го («Христофор», яркий образец позднего творчества Шрекера).

## Список литературы

## References

1. Дегтярёва Н. И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2010. 368 с.  
*Degtyareva N. I. Opery Frantsa Schrekera i modern v muzykal'nom teatre Avstrii i Germanii* [Franz Schreker's operas and Modern in the musical Theater of Austria and Germany]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Politekhicheskogo universiteta, 2010, 368 p. (In Russ.)
2. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1. С. 233–237.  
*Korobova A. G. Sud'ba fenomena i ponjatija "zhanr" v muzykal'noj kul'ture novejshego vremeni* [The destiny of the phenomenon and the concept of "genre" in the musical culture of the contemporary times]. *Problemy muzykal'noj nauki*. 2013, no. 1, pp. 233–237. (In Russ.)
3. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. 173 с.  
*Korobova A. G. Teorija zhanrov v muzykal'noj nauke: istorija i sovremennost'* [Genre theory in music science: history and modernity]. Moscow, Nauchno-izdatel'skij centr "Moskovskaya konservatoriya", 2007, 173 p. (In Russ.)
4. Миловидова Н. С. Оперное творчество Э. Кшенека 20-х годов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 1996. 19 с.  
*Milovidova N. S. Opernoe tvorchestvo E. Ksheneka 20<sup>h</sup> godov* [E. Kshenek's operatic work of the 20<sup>s</sup>]: Abstract of PhD thesis. Moscow, Moskovskaya konservatoriya, 1996, 19 p. (In Russ.)
5. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.  
*Nazajkinskij E. V. Stil' i zhanr v muzyke* [Style and genre in music]. Moscow, VLADOS, 2003, 248 p. (In Russ.)
6. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 103 с.  
*Sohor A. N. Jesteticheskaja priroda zhanra v muzyke* [The aesthetic nature of genre in music]. Moscow, Muzyka, 1968, 103 p. (In Russ.)
7. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: МГУ, 1986. 260 с.  
*Halizev V. E. Drama kak rod literatury (poetika, genezis, funkcionirovanie)* [Drama as a kind of literature (poetics, genesis, functioning)]. Moscow, Moskovskiy universitet, 1986, 260 p. (In Russ.)
8. Bokina J. Resignation, Retreat, and Impotence: The Aesthetics and Politics of the Modern German Artist-Opera // *Cultural Critique*. 1988. № 9. P. 157–195.  
*Bokina J. Resignation, Retreat, and Impotence: The Aesthetics and Politics of the Modern German Artist-Opera*. *Cultural Critique*. 1988, no. 9, pp. 157–195. (In Engl.)
9. Cornelius P. Der Lohengrin in München // Peter Cornelius Literarische Werke Band III: Aufsätze über Musik und Kunst. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904. S. 80–113.  
*Cornelius P. Der Lohengrin in München* [Lohengrin in Munich]. *Peter Cornelius Literarische Werke Band III: Aufsätze über Musik und Kunst*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904, pp. 80–113. (In German)
10. Ignác Á. Zeneszerző a színpadon. A művész ábrázolásának problémája Szkrjabin, Schönberg és Pfitzner: A doktori disszertáció. Budapest, 2012. 254 S.  
*Ignác Á. Zeneszerző a színpadon. A művész ábrázolásának problémája Szkrjabin, Schönberg és Pfitzner* [Composer on stage. The problem of artist representation Scriabin, Schoenberg and Pfitzner]: Doctor's degree dissertation. Budapest, 2012, 254 p. (In Hungar.)
11. Kytzler B. Moses und Mathis, Aaron und Palestrina. Zur Krise des kreativen Künstler [sic] im mythischen Spiegel der Moderne // Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts: gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1989. Salzburg, 1990. S. 195–207.  
*Kytzler B. Moses und Mathis, Aaron und Palestrina. Zur Krise des kreativen Künstler [sic] im mythischen Spiegel der Moderne* [Moses and Mathis, Aaron and Palestrina. The crisis of the creative artist in the mythical mirror of modernity]. *Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts: gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1989*. Salzburg, 1990, pp. 195–207. (In German)
12. Taylor-Jay C. The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith: Politics and the Ideology of the Artist. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2004. 234 p.  
*Taylor-Jay C. The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith: Politics and the Ideology of the Artist*. Aldershot, Ashgate Publishing Ltd, 2004, 234 p. (In Engl.)

13. *Weisstein U.* Selected Essays on Opera. Amsterdam; New York: Editions Rodopi B.V, 2006. 401 p.  
*Weisstein U.* Selected Essays on Opera. Amsterdam, New York, Editions Rodopi B.V, 2006, 401 p. (In Engl.)
14. *Zima J. R.* The Economics and Aesthetics of the Early Twentieth-Century German Artist-Opera: Doctor's degree dissertation. Madison: University of Wisconsin-Madison, 2016. 297 p.  
*Zima J. R.* The Economics and Aesthetics of the Early Twentieth-Century German Artist-Opera: Doctor's degree dissertation. Madison, University of Wisconsin-Madison, 2016, 297 p. (In Engl.)