

**М. Я. КУКЛИНСКАЯ**

*Колледж музыкально-театрального искусства им. Г.П. Вишневской  
г. Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-0288-5960*

**Некоторые особенности «Венского модерна»  
в музыкальном театре  
и опера Э.В. Корнгольда «Мёртвый город» (Die Tote Stadt)**

Целью данной статьи является определение признаков стиля «венский модерн» в музыкальном театре. Многообразие и противоречивость эпохи «fin de siècle» обуславливают обращение автора не только к области музыкознания, но и к некоторым аспектам культурологии, философии и эстетики. В статье анализируется взаимодействие трёх основных направлений «fin de siècle»: позднего романтизма, экспрессионизма и модерна. Тесная связь с литературой и театром становится одной из главных причин наиболее яркого воплощения объекта исследования в музыкально-сценических жанрах. Оперное творчество Александра Цемлинского, Франца Шрекера, Эриха Вольфганга Корнгольда даёт обширные возможности для изучения специфических особенностей «венского модерна». В центре исследования – опера «Мёртвый город» Эриха Вольфганга Корнгольда.

Используя метод компаративистики, автор рассматривает данное произведение в контексте эпохи рубежа XIX–XX веков. основополагающие принципы философии «венского модерна» (прежде всего, представление о мире как комплексе ощущений) способствуют развитию специфического типа драматургии оперы, сосредоточенного вокруг главного персонажа. Весь окружающий мир, действующие лица и события воспринимаются как результат смены ощущений героя. Эти драматургические особенности, в свою очередь, влекут за собой изменения в организации музыкального материала. В результате исследования автор делает вывод, что претворение в оперном жанре основных идей «венского модерна» приводит к существенным открытиям в области сценической драматургии (новые типажи героев, создание особого типа реальности) и формированию оригинальных принципов смысловой и интонационной вариативности тематических структур.

Ключевые слова: «Венский модерн», опера, Корнгольд, музыкальная драматургия, «fin de siècle».

*Для цитирования / For citation:* М.Я. Куклинская. Некоторые особенности «Венского модерна» в музыкальном театре и опера Э.В. Корнгольда «Мёртвый город» (Die Tote Stadt) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 40–50  
DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.040-050



MARINA Ya. KUKLINSKAYA

*G.P. Vishnevskaya College of Musical and Theatrical Art*

*Moscow, Russia*

ORCID: 0000-0002-0288-5960

## Some Peculiarities of "Viennese Art Nouveau" in the Musical Theater and E.V. Korngold's Opera *The Dead City* (*Die Tote Stadt*)

The purpose of this article is to determine the characteristics of the "Viennese Art Nouveau" style in musical theater. The diversity and inconsistency of the *fin de siècle* era stipulate for the author's appeal not only to the musicology, but also to some aspects of cultural studies, philosophy and aesthetics. The article analyzes the interaction of the three main directions of *fin de siècle*: late Romanticism, Expressionism and Art Nouveau. The close connection with literature and theater becomes one of the main reasons for the most vivid manifestation of the research object in the musical and stage genres. The operatic works by Alexander Tsemilinsky, Franz Schreker, and Erich Wolfgang Korngold provide ample opportunities for studying the specific features of "Viennese Art Nouveau". The subject of the study in the text is the opera *The Dead City* by Erich Wolfgang Korngold. Using the method of comparative studies, the author considers this work in the context of the epoch of the 19th – 20th centuries turn. The philosophical characteristics of the "Viennese Art Nouveau" (first of all, the idea of the world as a complex of sensations) facilitate a new type of opera drama, concentrated on the main character. The whole world around us, the characters and events are the result of the hero's changing feelings. These dramatic features, in turn, entail new principles of shaping the musical material. As a result of the research, the author concludes that the implementation of the main ideas of the "Viennese Art Nouveau" in the opera leads to significant discoveries in the stage drama (new types of characters, the creation of a special type of reality) and the formation of original principles of semantic and intonational variability of thematic structures.

Keywords: Viennese Art Nouveau, opera, Korngold, musical drama, *fin de siècle*.

В начале XXI столетия в отечественной культурологии возникает огромный интерес к эпохе «*fin de siècle*», одним из направлений которой был «венский модерн». На русский язык переводятся основополагающие труды Карла Эмиля Шорске, Морица Чаки, Уильяма Джонстона, Жака Ле Ридера и других, появляются диссертации и монографии российских учёных. Особо следует отметить работы, в которых в той или иной степени затрагивается тема музыкального театра. Это диссертации Ю. Векслер («Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии» [2]) и Н. Дегтярёвой

(«Оперы Франца Шрекера и модерн в музыке Австрии и Германии» [6]), монографии Н. Власовой «Творчество Арнольда Шёнберга» [5] и «Александр Цемлинский. Жизнь и творчество» [4].

Несмотря на, казалось бы, изученность темы, взгляды исследователей «*fin de siècle*» различаются по самым разным вопросам: от периодизации до основных положений эстетики и использования терминологии. Более пристального внимания требует и проблема влияния эстетики «венского модерна» на творческое мышление композиторов. Нельзя не согласиться с Н. Дегтярёвой, которая пишет о необхо-

димости «попытаться синхронизировать историко-стилевые взаимосвязи, вписав музыкальный модерн в панораму художественного мышления эпохи» [6, с. 4].

«Венский модерн» следует рассматривать в широком и тесном значениях. В первом случае имеется в виду одно из направлений стиля модерн в определённый исторический отрезок времени – с 1890-х до 1910-х годов («fin de siècle»), в то время как во втором – система ярких и значимых индивидуальных признаков в области художественного языка.

В истории ВМ<sup>1</sup> следует отметить несколько основных творческих объединений. Прежде всего это кружок литераторов «Молодая Вена», собиравшихся в кафе «Гринштайдль» с 1890 по 1897 год, и знаменитый венский Сецессион, формально просуществовавший до 1905 года.

«Младовенцы» имели свою эстетическую программу, автором которой был Герман Бар. В 1891 году Бар, увлечённый идеями физика и философа Эрнста Маха, публикует книгу литературно-критических эссе «Преодоление натурализма», где излагает основные идеи ВМ. В центре внимания находятся постоянно меняющиеся комплексы человеческих ощущений, которые неизбежно ведут к распаду мира и личности. Следствием этого распада является создание некой новой реальности, возникающее в процессе художественного творчества.

Понятие «чувства» сменяется понятием «нервов»: «мистика нервов», «психология нервов», «романтика нервов». Чувства связаны с объективной реальностью, а нервы – с формированием ощущений. Рассудок разъединил мир внешний (жизнь) и мир внутренний (дух), нервы должны соединить их через чувственные ощущения. Появляются всевозможные образы-символы, рождённые подобным отношением к реальности: жизнь//сон, смерть//искупление

[8, с. 80, 91, 97] и т. п. Излюбленными типажамми в литературе и на сцене становятся герой-невротик и femme fatale.

В середине 1890-х годов в Вене создаётся «Объединение художников Австрии» (с 1897 года – венский Сецессион). В Сецессион входили не только художники и архитекторы (Г. Климт, А. Роллер, К. Мозер, Й. Ольбрих и др.), но также литераторы (Г. фон Гофмансталь, М. Меттерлинк) и музыканты (А. Шёнберг и А. фон Веберн [1]).

Над порталом здания Сецессиона был написан девиз: «Der Zeit Ihre Kunst, Der Kunst Ihre Freiheit» («Каждому времени своё искусство, каждому искусству своя свобода»), и, как пронизательно заметил К. Шорске [11, с. 285], богиня Афина на афише, созданной Климтом для первой выставки Сецессиона, демонстрирует покровительство искусству, которому суждено будет занять главные позиции в Австрии начала XIX века, – искусству театра. «Растворение личности в игре масок становится ведущим мотивом австрийской литературы рубежа веков, а идеи маскарада и роли – важнейшей частью венского мироощущения», – отмечает А. Стрельникова [10, с. 92].

Что касается истории музыкального ВМ, то здесь попытки создать творческие объединения оказались менее удачными. Тем не менее они были.

Весной 1904 года А. Цемлинский и А. Шёнберг организовали «Объединение музыкантов-творцов», почётным председателем которого стал Г. Малер. В монографии о Цемлинском Н. Власова приводит цитату критика М. Ванкса, назвавшего эту организацию «сецессионистским объединением в области музыки» [4, с. 97]. Целью создателей было поощрение современных композиторов, возможность найти сочувствующих их устремлениям слушателей. За год были исполнены



сочинения Г. Малера, А. Цемлинского, А. Шёнберга, Г. Пфифнера, Р. Штрауса, М. Регера и других. К сожалению, по финансовым причинам объединение просуществовало всего один сезон. В 1918 году в Вене А. Шёнберг продолжил концерты из произведений современных авторов в созданном им «Обществе закрытых исполнений музыки» (его пражским отделением руководил А. Цемлинский), но это была уже другая страница музыкальной истории. В центре внимания оказались сочинения экспрессионистов. Программы включали «Лунного Пьеро» Шёнберга, произведения А. Берга, А. Веберна, доклад Й.М. Хауэра об атональной музыке (от последнего, впрочем, решено было отказаться).

Представителей ВМ в значительной степени объединяло личное общение. Ф. Шрекер и А. Цемлинский познакомились ещё в консерватории. Позднее Цемлинский написал для венского Филармонического хора, возглавляемого Шрекером, Псалм 23 для смешанного хора и большого симфонического оркестра. Оба композитора в 1906–1907 годах работали в Народной опере (Цемлинский в качестве дирижёра, а Шрекер – хормейстера). Шрекер был знаком с одним из самых влиятельных музыкальных критиков своего времени Юлиусом Корнгольдом и не без интереса наблюдал за музыкальным развитием его сына – юного Эриха. А. Шёнберга и А. Цемлинского связывала не только большая дружба, но и родственные отношения (Шёнберг был женат на сестре Цемлинского). Творческое общение обоих композиторов столь значимо для понимания музыкальных процессов эпохи, что, без сомнения, заслуживает отдельного исследования.

Рассмотрим особенности ВМ в тесном смысле слова. Прежде всего следует определить, что есть ВМ – стиль или

направление? Опора на труды известных культурологов позволяет сделать вывод, что «модерн» в целом является стилем, а ВМ – одним из направлений этого стиля [7, 8, 9, 10, 11], обладающим специфическими особенностями, особенно ярко воплотившимися в эпоху «fin de siècle».

Как известно, уход от мира реального в мир, созданный творческой фантазией художника, – одно из основных положений романтизма. Однако романтический герой совершает «уход в мир фантазии», не отвергая существование реальности. Мир, от которого он бежит, воспринимается романтиком как вполне материальный и объективно существующий. Напротив, герой ВМ «скользит» (выражение Г. фон Гофмансталя) по жизни, ибо для него реальный мир (согласно идеям физика и философа Э. Маха) представляет собой лишь совокупность ощущений. Очень точно и поэтично пишет о новом понимании мира один из главных идеологов ВМ Г. Бар: «Если говорит человек классицизма, то он имеет в виду разум и чувство, если же говорит человек романтизма, то он имеет в виду страсть и чувственность; если же говорит человек современности, то подразумевает нервы... Когда окончательно родится нервное, а человек, особенно художник, без внимания к разуму или чувству будет принесён в жертву нервам, тогда в искусство вернётся потерянная радость... Уйдут прочь груз логики и тяжёлое горе чувств; утонет ужасное злорадство действительности... Это будет крылатый, освобождённый подъём и парение в небесно-голубом сладострастии, когда мечтают ничем не сдерживаемые нервы» [8, с. 266, 268].

Отличие ВМ и экспрессионизма в наибольшей степени проявляется в трактовке образа смерти. «Венские модернисты», как и экспрессионисты, культивировали идеи Апокалипсиса и Смерти, но делали это по-разному. Вселенская катастрофа,

завершающаяся гибелью мира, который ничего другого и не заслуживает, – таково в общих чертах жизнеощущение экспрессионистов. Экстатический танец упивающейся кровавой мезью и полубезумной от ненависти Электры заканчивается её смертью. Другой исход здесь невозможен. Смерть Мариетты в финале оперы Э.В. Корнгольда «Мёртвый город» оказывается иллюзией, сном. После того как герой «убивает» возлюбленную, следует сцена, которая может показаться странной: сон рассеивается, Мариетта исчезает, а вместе с ней исчезает и влечение к смерти у героя. Смерть необходимо «прожить», чтобы переродиться для новой жизни – идея, подробно излагаемая Гофмансталем и другими литераторами ВМ. Е. Москвина резюмирует их высказывания: «некая объективная ситуация разрушает мифологическую систему героя и оказывается фундаментом для новой модели мира. Чаще такую роль «объективного обстоятельства» играет смерть, а, следовательно, переживание смерти приобретает космогоническое или эсхатологическое значение» [8, с. 80].

В области музыкального языка особое внимание следует уделить новым способам *формообразования и работы с тематизмом*. Н. Власова пишет о композиторской технике в опере А. Цемлинского «Карлик»: «В опере существует плотная система тематических взаимосвязей, в результате чего одна тема может восприниматься как более или менее далёкий вариант другой... Варьируется всё: интервалика, метр, ритм, гармония, инструментовка. Музыкальное развитие при этом приобретает вегетативный характер, характер бесконечного становления: темы «прорастают», дают всё новые и новые «побеги», причём этот процесс не всегда можно увязать с развитием драмы» [4, с. 206]. О подобном методе в творчестве Ф. Шрекера мы читаем в монографии

Н. Дегтярёвой [6, с. 108]. Приёмы бесконечного варьирования являются основными в работе с тематизмом и у Э.В. Корнгольда.

Важный момент, «разводящий» в разные стороны поздний романтизм и ВМ, касается *использования лейтмотивной техники*. К. Бехер в книге о Цемлинском делает чрезвычайно существенное замечание: «Техника вариантов... так видоизменяет тематические структуры, что неясными становятся не только их субстанциональные признаки, но и семантика. Соединение вагнеровской лейтмотивной техники с разработочными техниками ради семантической многозначности... становится не эстетическим противоречием, а выдающимся достижением Цемлинского как оперного композитора» [6, с. 206]. Остаётся добавить, что Цемлинский передал эти приёмы композиторского письма своему ученику Э.В. Корнгольду. Далее на примере оперы «Мёртвый город» будет показано, как темы, имеющие все внешние признаки лейтмотивов, приобретают в процессе развития драмы особые смысловые, семантические изменения.

Принципиальным отличием в музыкальном языке между экспрессионизмом и венским модерном является *отношение к тональности*. Как бы ни усложняли гармонический язык представители ВМ, до каких бы пределов тонального мышления ни доводила их творческая фантазия, они, тем не менее, не переступали черту, отделяющую тональную музыку от атональной. Это касается подавляющего большинства произведений Р. Штрауса, Э.В. Корнгольда, раннего Ф. Шрекера. Вкусивший было «запретный плод» А. Цемлинский после недолгих размышлений вернулся в «лоно тональности». Экспрессионистский минимализм средств и додекафония «отодвигают» оба направления ещё дальше друг от друга.



Одним из ведущих жанров ВМ была опера. Сейчас кажется естественным, что развитие жанра продолжилось в русле вагнеровской традиции, и опера превратилась в музыкальную драму. Но именно в музыкально-сценических сочинениях композиторов ВМ такое превращение достигает качественно нового уровня: музыка многократно усиливает воздействие драматического текста посредством его интонирования, основанного на *логике человеческой речи*. Лучшие из опер этого времени представляют собой своего рода «музыкально-драматические» пьесы, в которых персонажи органично «разговаривают» друг с другом.

Подобным сочинением стала опера Э.В. Корнгольда «Мёртвый город». Творчество этого музыканта, безусловно, недооценено. Он был не просто «вундеркиндом» – биограф Б. Кэрролл считает его явлением моцартовского масштаба [12]. «Маленьким Моцартом» называл Корнгольда и Э. Ганслик, а многие современники (Г. Малер, Б. Вальтер, А. Никиш, Дж. Пуччини) находили юного Эриха гениально одарённым<sup>2</sup>.

Однако после смерти Корнгольда его музыка была забыта. Возрождение имени композитора произошло благодаря новой постановке оперы «Мёртвый город» в 1967 году в Вене, а в 1975 году – в Нью-Йорке. За последние десятилетия состоялось более десятка постановок. Назовём великолепный спектакль Opera national du Rhin (2001), интересную работу Finnish National Opera (2010), coproduction на сцене Teatro alla Scala (2019), наконец, одну из самых резонансных премьер последних лет – спектакль в Мюнхене (2019) с блестящим исполнительским составом (дирижёр – Кирилл Петренко, Пауль – Йонас Кауфманн, Мариетта – Марлин Петерсен, режиссёр – Саймон Стоун) [14].

Основой либретто стали роман бельгийского символиста Жоржа Роденбаха и его же пьеса «Мираж». Либретто написал отец композитора (под псевдонимом Пауль Шотт), некоторые поправки вносил сам Эрих. В центре новеллы Роденбаха – образ молодого человека, который не в силах пережить смерть обожаемой им жены. Главный герой выстраивает взаимоотношения с миром по канонам символизма: настойчиво ищет (и находит!) таинственные соответствия между «мёртвым городом» Брюгге, смертью любимой женщины и собственным угасанием. Случайная встреча на улице с «двойником» умершей супруги воспринимается им как мистическое «воскрешение». Но последующее разочарование в «ожившей» возлюбленной приводит к катастрофе – убийству «двойника» и духовному опустошению героя.

Такой сюжет кажется очень странным выбором для молодого композитора. Однако всё становится понятным, когда обнаруживается, что в либретто оперы сохранились лишь внешние контуры произведения Роденбаха. Корнгольд не просто меняет некоторые сюжетные повороты – он практически переписывает символистскую новеллу Роденбаха по законам ВМ. Неслучайно в первом варианте опера называлась «Триумф жизни». Только неожиданно возникшие обвинения в плагиате (как оказалось, такое же название имело одно из произведений австрийской писательницы ВМ Беатрис фон Довски) заставили Эриха вернуться к первоначальной версии названия – «Мёртвый город».

Первым из привнесённых в либретто признаков ВМ стало введение мотива «жизнь//сон», которые сплетены в сюжете в единое целое. Если болезненные фантазии Воццека А. Берга воспринимаются как галлюцинации на фоне реальной жизни, то фантазии и сны Пауля – это и есть реальность. Недаром уже в первом

действию (то есть до погружения в «сон») Корнгольд пишет сцену, в которой герой свободно общается с умершей женой<sup>3</sup>.

Новаторские приёмы в области драматургии и композиции оперы связаны со смысловой вариативностью тем, выполняющих функции лейтмотивов. Таковы хоральный тяжеловесный лейтмотив «мёртвого» Брюгге, застывшего в гордом самосознании святости и непогрешимости; краткая, выразительная тема «сияющих волос» (образ-фетиш, характерный для ВМ); лейтмотив смерти, относительно традиционно изложенный в виде нисходящих хроматических октав у низких струнных и фаготов, а затем аккордов-кластеров. Последнему близка тема Мари, построенная на нисходящей хроматической интонации.

Однако по ходу действия оперы первичное значение лейтмотивов неоднократно меняется. Например, интонации Мари вдруг оказываются в основе двух конфликтных сцен, где о самой Мари даже не упоминается: сцена ссоры Пауля и Франка (Пауль узнаёт, что его друг – любовник Мариетты) и скандала Пауля и Мариетты. Таким образом, из темы смерти и темы Мари возникает тема конфликтного отношения с миром самого Пауля.

Чрезвычайно интересен лейтмотивный комплекс колоколов [3]. Колокола предстают перед нами и как символ величия Брюгге, и как обличье зла, представляющего угрозу для героев. Темы колокольного звона впервые появляются в 1 действии, воплощая молитвенный покой Брюгге (пример № 1).

Во вступлении ко 2-му действию звучание колоколов перекликается с диссонантными аккордами, ассоциирующимися с образом смерти. В сцене религиозного шествия из 3-го действия праздничный звон превращается в устрашающий набат. В религиозно-мистическом экстазе Пауль переживает свою вину перед памятью Мари и благочестивым Брюгге, и колокола уподобляются здесь наступающим «шагам Командора» (пример № 2).

Такого рода вариативность в данном случае является следствием основополагающей идеи «fin de siècle» – теории Э. Маха и Г. Бара о мире как комплексе ощущений. С образом Пауля в опере связано несколько тем («аккорды воскрешения», «тема иллюзий», тема любви). Обладая свойствами «бесконечного становления» (определение Н. Власовой [5, с. 206]), мотивы контрапунктически соединяются, образуют многочисленные

Пример 1

Sehr Feierlich

Пример 2



варианты взаимопроникновения. Подобный способ развития связан с необходимостью воплотить калейдоскоп ощущений героя. Объективное существование колоколов для действия не имеет значения: они приобретают смысл, характер, несут зло или благо только через «нервы» Пауля. Поэтому с одной стороны, тема колоколов легко узнаваема, с другой – переменчива и зависима от состояния главного героя.

Мари, Мариетта, Франк тоже становятся такими, какими в данный момент их воспринимает Пауль. У главного персонажа есть несколько собственных тем. Тем не менее вокруг его образа сосредоточивается практически весь основной музыкальный материал оперы. Даже знаменитая Песня Мариетты в 1-м действии почти сразу превращается в дуэт, а в конце оперы её поёт уже один Пауль.

Привлекателен в опере и контрастный образ Мари – Мариетты (обе партии написаны для одной исполнительницы). Мариетта воплощает характерный для ВМ тип *femme fatale*. Сходство имён подчёркивает восприятие женщин как «двойников» в сознании Пауля. Интересно, что у Роденбаха Жанна – существо очень заурядное. Она не обладает свойствами «роковой женщины» и напоминает скорее обыкновенную «даму лёгкого поведения». Этот персонаж превращается в «*femme fatale*» именно в опере Корнгольда. Правда, и здесь есть некоторые особенности. Тип «роковой женщины»-соблазнительницы, чья любовь несёт опустошение и смерть, композитору не свойственен. Формально подходящие под это амплу Виоланта в одноимённой опере

Корнгольда и Мариетта в «Мёртвом городе» сами оказываются жертвами обстоятельств. Обе способны на сильное чувство и расплачиваются за это. Далеко не святая Мариетта олицетворяет Жизнь, а идеальная Мари – Смерть, подобно моцартовским Дон Жуану и Командору. Мариетта вступает в символическую борьбу с Мари за жизнь Пауля и выигрывает «бой» ценой собственной гибели (происходящей, впрочем, как и полагается в ВМ, в воображении героя).

Музыкальная характеристика героини связана со скерцозными и танцевальными темами. Первая из них – пульсирующий мотив «бьющего через край» упоения жизнью, в то время как вторая, – разумеется, вальс как венский символ обольщения и наслаждения. Вальс здесь не совсем обычный: Корнгольд использует переменный метр, не соответствующий традиционной метроритмической формуле жанра. Это скорее намёк на вальс, «знак» *femme fatale*. Очень выразительны эпизоды, в которых темы Мари (ц. 102 партитуры) и Мариетты (ц. 103) неожиданно «сталкиваются» друг с другом, образуя хаос в смятённом сознании Пауля (пример № 3).

В заключение мы можем сделать следующие выводы. Опера Э.В. Корнгольда

Пример 3

«Мёртвый город» воплотила все основные свойства ВМ. Основными новаторскими приёмами стали воссоздание действительности как «калейдоскопа ощущений» главного героя; претворение идей жизнь//сон, смерть//искупление; введение типажей героя-невротика и *femme fatale*. С позиции музыкального языка для произведения характерен особый тип интонационной драматургии, основанный на вариативности тематических структур, их контрапунктическом «прорастании» и взаимопроникновении. Это связано с фокусированием материала вокруг главного героя, чьё сознание является основным источником действия. Подмена объективной реальности калейдоскопом ощущений основного действующего лица обусловило семантическую многозначность музыкальных тем и лейтмотивов. Отдельно отметим красочность и богатство оркестровки, оригинальность состава, применение большого количества дополнительных инструментов, играющих определённую выразительную роль (колокола разного типа, ветровая машина и др.).

Опера Э.В. Корнгольда не только демонстрирует основные эстетические

принципы ВМ, но и доказывает их важность в истории музыкального театра в целом. Наряду с «Мёртвым городом» к данному направлению можно отнести «Флорентийскую трагедию» и «Карлика» А. Цемлинского, «Дальний звон» и «Меченых» Ф. Шрекера, «Кавалера розы», «Ариадну на Наксосу», «Женщину без тени» Р. Штрауса, «Чудо Элианы» Э. Корнгольда и другие. Разумеется, ВМ включает не только сценическую музыку. Исследование симфонических и камерных произведений в художественном контексте ВМ позволяет выявить характерные особенности музыкального языка эпохи, а расширение знаний в области музыкального модерна открывает пути дальнейшего осмысления эпохи «fin de siècle».

**Благодарность.** Автор выражает глубокую благодарность доктору искусствоведения, профессору, заслуженному деятелю искусств Российской Федерации А.М. Цукеру и доктору искусствоведения, профессору, заслуженному деятелю искусств Российской Федерации и Республики Башкортостан Е.Р. Скурко за творческую поддержку и помощь.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Для краткости изложения здесь и далее в тексте используется аббревиатура ВМ.

<sup>2</sup> Лучшие сочинения Корнгольда написаны для сцены. В 17 лет он создал свою первую оперу «Кольцо Поликрата» [16], в 20 – поражающую изысканностью стиля «Виоланту», а ещё через три – «Мёртвый город» [15]. Премьера состоялась 4 декабря 1920 года одновременно в театрах Гамбурга и Кёльна. За несколько сезонов опера была поставлена едва ли не во всех крупных оперных театрах мира: в Вене, Хемнице, Карлсруэ, Кёнигсберге, Бреслау, Бремене, Шеттине,

Нюрнберге, Галле, Франкфурте, Висбадене, Дрездене, Нью-Йорке. В 1927 году Корнгольд написал несколько громоздкую музыкальную драму «Чудо Элианы» [13]. Последним произведением в оперном жанре стала «Катрин» (1937). Помимо опер им также были созданы балет «Снеговик» (1910) и оперетта «Тихая серенада» (1950).

<sup>3</sup> Здесь возникают ассоциации с новеллой представителя ВМ А. Шницлера «Цветы» и с романом «Смерть Георга» Р. Бергофмана, где даже героя зовут Пауль (а не Гюи, как в произведении Роденбаха).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Беккер Л. Венский «Сецессион» – «Новая история» в классической музыке // Семь искусств. 2018. № 5. URL: <https://litbook.ru/article/11773/> (дата обращения 09.08.2021).
2. Векслер Ю.С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии: дис. ... док. иск. Нижний Новгород, 2011. 463 с.
3. Векслер Ю.С. «Мёртвый город» Брюгге в романе Ж. Роденбаха и опере Э.В. Корнгольда // Научный вестник московской консерватории. 2014. № 3. С. 93–107.
4. Власова Н.О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. М.: Московская консерватория, 2014. 415 с.
5. Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. 422 с.
6. Дегтярёва Н.И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии: автореф. дис. ... док. иск. СПб., 2010. 40 с.
7. Жеребин А.И. Вертикальная линия. Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова. 2011. 534 с.
8. Москвина Е.В. Символическая реальность. Статьи о немецкой и австрийской культуре. М.: Глобал Ком; Языки славянской культуры, 2017. 320 с.
9. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн: История. Истоки. Проблемы. М: Искусство, 1989. 294 с.
10. Стрельникова А.А. Театр в эстетике группы «Венский модерн» // Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2017, Т.2 № 2. с. 80–103.
11. Шорске К.Э. Вена на рубеже веков. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2001. 510 с.
12. Brendan G. Carroll. The Last Prodigy A Biography of Erich Wolfgang Korngold / General Editor Reinhard G. Pauly. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1997. 242 p.
13. Jenny L. Jackson. Musical style as a representation of social milieu: the 1927 premieres of Ernst Krenek's *Jonny spielt auf* and Erich Wolfgang Korngold's *Das Wunder der Heliane*. Iowa: The University of Iowa, 2001. 215 p.
14. Lyapustina Polina. Bayerische Staatsoper 2019–20 Review: Die tote Stadt // OPERAWIRE. URL: <https://operawire.com/bayerische-staatsoper-2019-20-review-die-tote-stadt> (09.06.2021).
15. Stollberg A. Durch den Traum zum Leben. Erich Wolfgang Korngolds Oper «Die tote Stadt». Mainz: Are Musik-Verlag, 2004. 309 s.
16. Troy O. Dixon. Limits Hath Thy Fortune Not – Friedrich Schiller, “Der Ring des Polykrates” August 2017. URL: <https://www.korngold-society.org/research.html> (09.06.2021).

*Об авторе:*

**Куклинская Марина Яковлевна**, кандидат искусствоведения, преподаватель Колледжа музыкально-театрального искусства им. Г.П. Вишневской (11672, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-0288-5960**, [mknol@mail.ru](mailto:mknol@mail.ru)

## REFERENCES

1. Bekker L. Venskiy «Setsession» – «Novaya istoriya» v klassicheskoy muzyke [Vienna “Secession” – “New History” in Classical Music]. *Sem' iskusstv* [Seven Arts]. 2018. No. 5. URL: <https://litbook.ru/article/11773/> (09.08.2021).
2. Veksler Yu.S. *Al'ban Berg i ego vremya: opyt dokumental'noy biografii: dissertatsiya ... doktora iskusstvovedeniya* [Alban Berg and his Time: the Experience of a Documentary Biography: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Nizhny Novgorod, 2011. 463 p.

3. Veksler Yu.S. «Mertvyi gorod» Bryugge v romane Zh. Rodenbakha i opere E.V. Korngol'da [“Dead City” Bruges in the Novel by J. Rodenbach and the Opera by E.V. Korngold]. *Nauchnyy vestnik moskovskoy konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2014. No. 3, pp. 93–107.
4. Vlasova N.O. *Aleksandr Tsemlikiy. Zhizn' i tvorchestvo* [Alexander Tsemlikiy. Life and Art]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2014. 415 p.
5. Vlasova N.O. *Tvorchestvo Arnol'da Shenberga* [The work of Arnold Schoenberg]. Moscow: LKI, 2007. 422 p.
6. Degtyareva N.I. *Opery Frantsa Shrekera i modern v muzykal'nom teatre Avstrii i Germanii: avtoreferat dissertatsii ... doktora iskusstvovedeniya* [Operas by Franz Schrecker and modern in the musical theater of Austria and Germany: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. St. Petersburg, 2010. 40 p.
7. Zherebin A.I. *Vertikal'naya liniya. Venskiy modern v smyslovom prostranstve russkoy kul'tury* [Vertical line. Vienna Art Nouveau in the Semantic Space of Russian Culture]. St. Petersburg: Izdatel'stvo im. N.I. Novikova, 2011. 534 p.
8. Moskvina E.V. *Simvolicheskaya real'nost'. Stat'i o nemetskoj i avstriyskoj kul'ture* [Symbolic Reality. Articles About German and Austrian Culture]. Moscow: Global Kom; Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2017. 320 p.
9. Sarab'yanov D.V. *Stil' modern: Istoriya. Istoki. Problemy* [Art Nouveau: History. Origins. Problems]. Moscow: Iskusstvo, 1989. 294 p.
10. Strel'nikova A.A. *Teatr v estetike gruppy «Venskiy modern»* [Theater in the aesthetics of the Vienna Art Nouveau group]. *Institut mirovoy literatury im. A.M. Gor'kogo RAN* [Institute of World Literature named after A.M. Gorky Russian Academy of Sciences]. 2017. Volume 2. No. 2, pp. 80–103.
11. Shorske K.E. *Vena na rubezhe vekov* [Vienna at the Turn of the Century]. St. Petersburg: Izdatel'stvo imeni N.I. Novikova, 2001. 510 p.
12. Brendan G. Carroll. *The Last Prodigy A Biography of Erich Wolfgang Korngold / General Editor Reinhard G. Pauly*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1997. 242 p.
13. Jenny L. Jackson. *Musical style as a representation of social milieu: the 1927 premieres of Ernst Krenek's Jonny spielt auf and Erich Wolfgang Korngold's Das Wunder der Heliane*. Iowa: The University of Iowa, 2001. 215 p.
14. Lyapustina Polina. *Bayerische Staatsoper 2019–20 Review: Die tote Stadt // OPERAWIRE*. URL: <https://operawire.com/bayerische-staatsoper-2019-20-review-die-tote-stadt> (09.06.2021).
15. Stollberg A. *Durch den Traum zum Leben. Erich Wolfgangs Korngolds Oper "Die tote Stadt"*. Mainz: Are Musik–Verlag, 2004. 309 s.
16. Troy O. Dixon. *Limits Hath Thy Fortune Not – Friedrich Schiller, "Der Ring des Polykrates"* August 2017. URL: <https://www.korngold-society.org/research.html> (09.06.2021).

*About the author:*

**Marina Ya. Kuklinskaya**, Ph.D. (Arts), Teacher in the G.P. Vishnevskaya College of Musical and Theatrical Art (111672, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-0288-5960**, [mkno1@mail.ru](mailto:mkno1@mail.ru)