

«Чудесные превращения»
и «незатейливые фокусы»:
спектакли тетралогии
«Кольцо нибелунга»
в зрелищной культуре
российских столиц
начала XX века

Татьяна Букина

Татьяна Букина. Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой (АРБ им. А. Я. Вагановой), Санкт-Петербург, Россия, tbukina2002@mail.ru.

В подавляющем большинстве случаев исследовательское внимание при анализе феномена вагнерианства оказывается сфокусировано на значимых деятелях Серебряного века, представителях художественной и интеллектуальной элиты. Это вполне объяснимо — их рецепция Вагнера гораздо лучше документирована в сравнении с другими контингентами аудитории и, кроме того, внесла реальный вклад в культуру своего времени, вылившись в осязаемый творческий результат. Между тем думается, что подобные ракурсы, при всей их ценности, не охватывают полностью проблему российского вагнерианства и представляют ее несколько односторонне. Вопреки сложившейся традиции исследовать данный эффект на примере выдающихся интеллектуалов и деятелей искусства, в настоящей работе ставится вопрос о том, какую роль в распространении вагнерианства играли рецепции, свойственные массовой аудитории. Материалом исследования послужили постановки тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга» труппами Императорских театров в 1900–1914 годах, вызвавшие большой общественный резонанс. В статье реконструируется парадигма восприятия этих представлений широкой публикой на основе рецензий в массовой печати этих лет, а также воспоминаний очевидцев и участников постановок. По итогам проведенного анализа делается вывод о том, что в данный период спектакли тетралогии во многом оценивались аудиторией в контексте культуры массовых зрелищ и развлекательных аттракционов, переживавшей в России бурный расцвет в начале XX века.

Ключевые слова: *Рихард Вагнер; вагнерианство в России; тетралогия «Кольцо нибелунга»; рецепция оперного спектакля; зрелищная культура; Серебряный век.*

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ исследователь русской вагнерианы Марина Малкиель утверждала, что в десятилетие, предшествовавшее Первой мировой войне, постановки опер Вагнера в Мариинском театре были своего рода «визитной карточкой» культурной жизни столицы. Это подтверждается многочисленными свидетельствами, дающими представление о масштабах и разнообразном составе аудитории этих спектаклей. Так, приведенные в работе Розамунд Бартлетт *Wagner and Russia* репертуарные сводки императорских опер за 1900-е годы демонстрируют исключительную роль сочинений композитора в программе главного театра страны. Согласно приведенной Бартлетт статистике, количество вагнеровских постановок в год тогда примерно соответствовало числу всех остальных немецких или французских опер, поставленных на императорской сцене, почти в два раза превышало число всех итальянских спектаклей и уступало лишь русской опере. Только за 14 предвоенных сезонов Мариинским театром было дано 338 вагнеровских спектаклей, в том числе 75 раз представлена «Валькирия», 61 — «Тангейзер», 48 — «Лоэнгрин»¹.

Свидетельства современников живо воссоздают наэлектризованную атмосферу, которая окружала в те годы вагнеровские спектакли, а также воспроизводят довольно колоритный портрет их аудитории, пламенных вагнерианцев. Борис Асафьев вспоминал:

Что делалось в антрактах в верхних ярусах театра: философские и музыковедческие споры, обсуждение партитур, критика и восторги по адресу исполнителей, диалоги итальянистов-меломанов и жрецов вагнеризма, музыкально-профессиональные кружковые дискуссии, фейерверк мыслей писателей и историков, поэтов и художников, пафос и энтузиазм девушек, отвергающих умозрение там, где надо жить чувством и «созерцать сердцем», и т. д. и т. д. Это же были клубы, насыщенные отзывчивой студенческой молодежью, художественной богемой и средней чутко культурной интеллигенцией, а не коридоры и фойе чинного театра².

1. Bartlett R. *Wagner and Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 304–310.

2. Воспоминания о Б.В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974. С. 442.

Значимость искусства немецкого оперного реформатора для отечественной культуры отчетливо осознавали сами творческие деятели начала XX века: «С Вагнером или против Вагнера, но не вне Вагнера — так поставлен перед нами вопрос», — писал в 1913 году филолог и театровед Сергей Дурылин³. С ним был солидарен литератор Александр Струве, для которого пройти мимо творчества Вагнера значило «перескочить через звено исторической цепи»⁴.

Между тем в 1907 году петербургский критик Александр Оссовский, описывая бурный ажиотаж, сопровождавший исполнение полного цикла «Кольца нибелунга» силами Мариинского театра, отметил любопытный факт. Его внимание привлек разительный контраст между восторгами современных фанатов Вагнера и впечатлениями первых русских слушателей тетралогии, посетивших немногим более тридцати лет назад ее мировую премьеру, — Петра Чайковского, Цезаря Кюи, Германа Лароша. Тогда, в августе 1876 года, открытие вагнеровского театра привлекло в Байройт целый ряд авторитетных музыкантов и критиков. Однако, заметил Оссовский, на том этапе обескураживающая новизна «произведения искусства будущего» вовсе не вызвала сочувствия у мэтров русской музыки, а сдержанный отзыв Чайковского, краткий репортаж Лароша и ехидные реплики в статье Кюи выдавали, скорее, их растерянность перед «музыкальными излишествами» автора тетралогии.

Действительно, в истории вагнерианства в России обращает на себя внимание, насколько быстро протекало необычайно интенсивное завоевание публики новым. Между премьерой тетралогии в российских столицах в 1889 году, спровоцировавшей сильный общественный резонанс, и началом массового увлечения Вагнером, свидетелем которого стал Оссовский и его современники, прошло всего около десятилетия. Замеченная критиком метаморфоза слушательских рецепций свидетельствует о кардинальной смене «программы» восприятия вагнеровского творчества, изучение которой может дать определенное представление о причинах его неожиданно успешной адаптации в России рубежа XIX–XX столетий.

3. Дурылин С. Н. Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. М.: Мусaget, 1913. С. 4.

4. Струве А. Ф. Р. Вагнер (по поводу столетия со дня его рождения)// Свирель Пана. 1913. № 1. С. 13.

В исследованиях российской культуры Серебряного века давно утвердилось представление о том, что особая чувствительность к вагнеровскому искусству была в этот период одной из доминант духовной и художественной атмосферы. Истоки этого увлечения, как и вызванный им эффект, многократно привлекали внимание отечественных и зарубежных авторов, сделавших по этому поводу немало ценных наблюдений. В частности, указывается на соответствие теории искусства Вагнера аспектам творческой программы символистов⁵: восприятие новаций композитора как стимула к поискам альтернативных возможностей синтеза искусств⁶ и музыкально-конструктивным экспериментам⁷; близость художественных методов творцов⁸ и привлекавшей их тематики⁹; интерес к мифотворческому методу Вагнера и его мистериальному опыту¹⁰; актуальность его политических идей

5. Биркан Р. Теория искусства Р. Вагнера и русская культура конца XIX — начала XX века // Рихард Вагнер и судьба его творческого наследия. СПб.: Ut, 1998. С. 91–101; Порфирьева А. Л. Драматургия Вяч. Иванова (Русская символическая трагедия и мифологический театр Вагнера) // Проблемы музыкального романтизма: Сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМИК, 1987. С. 31–58; Пащенко М. В. «Филология музыки» Вячеслава Иванова (к проблеме «русский» Вагнер и «русский» Ницше) // Вестник культурологии. 2019. № 1(88). С. 161–186.
6. Strasfogel J. A Radical Vision // Opera news. 30.01.1982. Р. 9–11 (в работе исследованы деятельность художника Василия Кандинского в соавторстве с композитором Томасом де Гартманом и танцором Александром Сахаровым по созданию музыкально-сценической композиции «Желтый звук» (1912), в которой автор обнаруживает вагнеровские и скрябинские влияния); Жеребин А. И. Зачинатель и «завершители». Идея синтеза искусств и ее русские критики // Вопросы литературы. 2009. № 4. С. 5–23; Волощенко А. Ю. Тетралогия «Кольцо нибелунга» в контексте русской вагнерианы: диалог интерпретаций начала XX — начала XXI веков. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород: Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2006; Корсукова К. Р. Режиссерские методы В. Э. Мейерхольда в Императорском театре // Инновационная наука. 2018. № 5. С. 154–155.
7. Черкашина М. Р. Немецкий мастер как учитель Прокофьева // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 140–141; Скорина Е. Г. Н. А. Римский-Корсаков между Беллини и Вагнером // Образ «Италии златой» в художественных картинах мира (к 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина). Тезисы докладов межвузовской науч. конференции. Петрозаводск: ПетрГУ, 1999. С. 20–22.
8. Порфирьева А. Л. Блок и Вагнер // Россия — Европа. Контакты музыкальных культур. СПб.: РИИИ, 1994. С. 186–220.
9. Криницын А. Б. Тема рыцарства в лирике А. Блока в ее связи с творчеством Р. Вагнера // Рихард Вагнер в России. Tübingen: s.n., 2001. С. 201–216; Зусева-Озкан В. Б. «И поднимет щит девица...»: дева-воительница в лирике А. Блока // Новый филологический вестник. 2019. № 2(49). С. 160–176.
10. Щепалина Е. А. Концепция мифотворческого искусства в писательском наследии С. Н. Дурылина // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. Т. 23. № 2. С. 59–62; Фефелова А. Г. Миф и ритуал в либретто оперных циклов Р. Вагнера и Н. Римского-Корсакова // Вестник Пермского университета. 2012. Вып. 1(17). С. 173–179; Пащенко М. В. Сюжет для мистерии: Пар-

и темы «кризиса культуры» в преддверии русской революции¹¹; созвучие эмоциональных тонусов художников, сформировавшихся в сходных социальных ситуациях¹², и т. д.

Как становится очевидным из перечисленного, в подавляющем большинстве случаев исследовательское внимание при анализе феномена вагнерианства оказывается сфокусировано на значимых деятелях Серебряного века, представителях художественной и интеллектуальной элиты. Это вполне объяснимо — их рецепция Вагнера гораздо лучше документирована в сравнении с другими контингентами аудитории и, кроме того, внесла реальный вклад в культуру своего времени, вылившись в ощутимый творческий результат. Между тем думается, что подобные ракурсы, при всей их ценности, не охватывают полностью проблему российского вагнерианства и представляют ее несколько односторонне. Беспрецедентный ажиотажный спрос на вагнеровские спектакли в начале XX века, на который указывают репертуарные статистики театров и отзывы очевидцев, свидетельствует о том, что в распространении увлечения творчеством Вагнера не менее важную роль играло «безмолвствующее большинство» — обычный рядовой слушатель. И в отношении именно этой слушательской категории — значимой как минимум в численном отношении — возникает больше всего вопросов. Прежде всего — каким образом преодолевалась дистанция (если не сказать пропасть) между высокими требованиями, предъявляемыми восприятию «произведением искусства будущего», и художественными запросами массовой публики? Возник ли подобный резонанс вследствие случайной аберрации восприятия или он был результатом целенаправленной политики российских театров? Или такая ориентация на массовую аудиторию была потенциально заложена в самой художественной структуре сочинений Вагнера? Разумеется, эти вопросы слишком масштабны, чтобы ответить на них в рамках статьи. Однако приблизиться к ответам поможет более

сифаль — Китеж — Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018.

11. Пчелина О. В. «Искусство и революция»: от Рихарда Вагнера до Дмитрия Мережковского // Дискуссия. 2013. № 5–6 (35–36). С. 36–40; Кичева Е. А. Цивилизация перед судом оперы: «Парсифаль» и «Сказание о невидимом граде Китеже» как ответ на духовный вызов эпохи // Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2014. № 4. С. 121–128.

12. Рихтер К. Вагнер и Скрябин — два творца Gesamtkunstwerk'a своей эпохи // Рихард Вагнер и Россия. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2001. С. 109–125.

последовательное обращение к парадигмам широкой аудитории вагнеровских сочинений в России рубежа столетий. Важной документальной базой для такой реконструкции могут послужить, в частности, печатные источники этого времени — публикации в прессе и обширный массив «вагнеровской литературы».

Интерес русских меломанов к Вагнеру на рубеже XIX–XX веков рос параллельно с изменениями в культурной жизни российских столиц: развитием развлекательной индустрии и распространением соответствующего контингента публики — массового культурного потребителя. Причины этих трансформаций достаточно подробно освещены в исследовательской литературе¹³. В частности, важной их подоплекой стали урбанизационные процессы последних десятилетий XIX века: отток сельского населения в крупные города после отмены крепостного права, быстрый рост индустриальных центров, постепенное смещение сословий в городском пространстве, формирование новых форм публичной жизни, динамичное становление рынка, в том числе художественного, развитие новых бытовых художественных жанров — городского фольклора. К началу 1900-х годов Петербург и Москва стремительно превращались в индустриальные города-мегаполисы, а новый городской житель все более настойчиво претендовал на собственное место в культурной жизни. В ответ на этот спрос в столицах возникали все новые формы культурного досуга: отмена в 1882 году государственной монополии на театральные представления повлекла за собой ажиотажное распространение антреприз, увеселительных парков, кафешантанов, цирков, зоосадов. Не стесненные строгими рамками академических театров и прицельно стремящиеся

13. См., напр.: Зоркая Н. М. Новая общественная и культурная ситуация на рубеже XIX–XX веков. Проблемы демократизации искусства в эпоху массовых социальных движений // Средства массовой коммуникации и современная художественная культура. Становление средств массовой коммуникации в художественной культуре первой половины XX века. М.: Искусство, 1983. С. 71–96; Сариева Е. А. Развлечения в старой Москве: очерки истории (60–80-е годы XIX века). М.: ГИИ, 2013. С. 3–15; Уварова Е. Д. Как развлекались в российских столицах. СПб.: Алетейя, 2004. С. 5–8; Свифт Э. Развлекательная культура городских рабочих конца XIX — начала XX века // Развлекательная культура России XVIII–XIX веков. Очерки истории и теории. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 300–315.

удовлетворять интересам самой обширной аудитории, эти учреждения охотно экспериментировали с жанрами и предлагали публике широкий выбор зрелищ — от классических драм до живых картин, эротических шоу, фейерверков и запусков аэростата. Государственные организации тоже оказались вовлечены в процесс: основанное в 1894 году Попечительство о народной трезвости, стремясь привить городским рабочим принципы трезвой жизни, внедряло в столицах и провинции масштабную программу «разумных развлечений», в которую входило насаждение «народных» театров, библиотек, выставок, воскресных школ, проведение просветительских лекций и распространение общедоступной литературы¹⁴. Свою лепту в становление развлекательной индустрии вносил научно-технический прогресс: в 1896 году в петербургском увеселительном саду «Аквариум» произвел сенсацию первый сеанс синематографа Люмьера, а годом позже в Пассаже на Невском проспекте публике впервые демонстрировали граммофон¹⁵.

По наблюдениям целого ряда исследователей, массовые зрелища стали на рубеже столетий важным механизмом преодоления сословных барьеров в российском обществе, прежде предельно иерархичном. Общедоступные представления отнюдь не были уделом лишь низших сословий, но пользовались популярностью как у интеллигенции, так и у фешенебельного общества. В московский увеселительный сад «Эрмитаж» с удовольствием наведывалась художественная и артистическая элита: среди его завсегдатаев были, например, Константин Станиславский, Владимир Немирович-Данченко, Владимир Гиляровский, Антон Чехов. Впоследствии в своей автобиографии Станиславский воссоздал красочную картину на редкость разношерстной публики этого заведения: «Вся Москва и приезжающие в нее иностранцы посещали знаменитый сад <...> Семейная публика, простой народ, аристократы, кокетки, кутящая молодежь, деловые люди — все по вечерам бежали в „Эрмитаж“, особенно в летний жаркий день, когда в Москве было трудно дышать от зноя»¹⁶. Не менее колоритные воспоминания можно

14. Букреева О. Г. Культурно-просветительная деятельность Попечительства о народной трезвости в России в конце XIX — начале XX века // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2014. № 4(15). С. 79–84.

15. Уварова Е. Д. Указ. соч. С. 8.

16. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 127.

встретить в мемуарах петербургского художника Мстислава Добужинского об аудитории популярных балаганов Василия Малафеева и Вильгельма Берга:

Толкались веселые парни с гармошкой, прогуливались саженные гвардейские солдаты в медных касках и долгополых шинелях с медным кожаным кушаком — и непременно в паре с маленькой розовой бабенкой в платочке, проплывали толстые салопницы-купчихи и тут же — балаганы были в моде, и в обществе считалось тоже хорошим тоном посетить народное гуляние — прогуливались тоненькие барышни с гувернантками, гвардейские офицеры со своими дамами в меховых боа... Раз видели, как медленно проезжали вдоль балаганов придворные экипажи и тянулись длинным цугом кареты с любопытными личиками институток¹⁷.

Новая ситуация на художественном рынке заставляла и учреждения академического искусства в той или иной мере пересмотреть свою политику, отказавшись от неперменной ориентации на образованную или дворянскую аудиторию. Так, Императорские театры, столкнувшись с конкуренцией со стороны развлекательных антреприз, начали запускать кампании по продаже дешевых билетов на свои спектакли. В результате, как замечала Елена Сариева, в художественном пространстве России «возникает новая реальность, с которой искусство вынуждено считаться. Музыка, живопись, архитектура, театр впервые максимально открыты, более того, сознательно нацелены на доступность каждому»¹⁸.

Если вкратце очертить кругозор посетителя развлекательных заведений в российских столицах на рубеже столетий, то получится весьма пестрая и обширная жанровая панорама.

- Представления в цирке и в зоологическом саду, где выступали, в частности, гимнасты, канатоходцы, клоуны-эксцентрики, эквилибристы, фокусники, великаны, лилипуты, дрессированные животные, а также демонстрировались различные диковины. К примеру, реклама одного из петербургских балаганных цирков конца XIX века приглашала посмотреть «чудовищные, необъяснимые явления

17. Добужинский М. В. Воспоминания. М.: Наука, 1987. С. 18.

18. Сариева Е. А. Указ. соч. С. 7.

природы: теленка о пяти ногах, американку-геркулеску-огнеедку, девицу Марию — самую толстую и колоссальную, показываемую первый раз в России; феномена, без вреда для здоровья глотающего горящую паклю; факира, безболезненно протыкающего себя саблей во все части тела», и т. д.¹⁹ Кстати, спрос на подобные номера существовал отнюдь не только со стороны цирков: во время Великого поста, когда действовал запрет на спектакли, Императорские театры решали проблему сборов, устраивая балы-маскарады и представления цирковых артистов. Декоратор московского Большого театра Карл Вальц вспоминал, что в эти недели на императорской сцене было не редкость увидеть фокусников, арабских акробатов, японских жонглеров и учебных слонов, а также цыганские хоры и военные оркестры²⁰.

- Балаганные спектакли с их традиционными атрибутами: бенгальскими огнями, гирляндами роз, фантастическими костюмами ярких расцветок с мишурой, грохотом турецких барабанов и собственной «театрализованной рекламой» — криками балконных зазывал под оглушительный рев тромбонов. Среди сюжетов представлений фигурировали арлекинады, сказки волшебные и эксцентрические и, конечно, неизменный русский «боевик» про Петрушку.
- Феерия — жанр фантастического спектакля на сказочный или приключенческий сюжет с множеством сценических трюков и пиротехническими эффектами, составлявший коронный номер в программе антреприз. В своих мемуарах Александр Бенуа описывал одну из подобных постановок. Шлягер петербургских антреприз конца XIX века «Вокруг света за 80 дней» (по роману Жюль Верна) предлагал публике захватывающий сюжет, в который входили в том числе: сцена в бомбейской опиумной курильне, сражение со стаей змей, катастрофа парохода в Атлантическом океане, нападение краснокожих и огне-

19. Лейферт А. В. Балаганы. Пг.: Изд. Еженедельника петроградских гос. академ. театров, 1922. С. 60.

20. Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. Л.: Academia, 1928. С. 64–65.

дышащий локомотив, несущийся по покрытой снегом сцене²¹.

- Оперетты, водевили, ревю и фарсы, которые после гастролей венской труппы в 1897 году заняли прочное место в развлекательных программах театров-буфф и кафешантанов²². Согласно исследованию Елизаветы Уваровой, в России сложилась собственная разновидность оперетты, родственная мюзикхоллу, в которой незатейливое действие перемежалось с «каскадным» жанром (куплетами-шансонетками откровенного содержания, сопровождаемыми танцами) и излюбленными в России цыганскими романсами²³. А в том же 1907 году, когда в Мариинском состоялась легендарная премьера тетралогии, в петербургских театрах «Пассаж» и «Зимний буфф» с огромным успехом шла оперетта «Тореадор», действие которой начиналось с похожего мотива — балета обнаженных купальщиц в море, освещенном лунной²⁴.
- Благотворительные и «народные» концерты, проходившие в самых обширных залах Петербурга (в том числе в Мариинском театре), а также в зданиях вокзалов и парках. Так, еще с 1813 года (первой годовщины победы над Наполеоном) в Петербурге регулярно проводились концерты в пользу инвалидов войн. Из-за «возвышенных» цен на билеты для широкой публики был организован доступ на генеральные репетиции. В программы подобных мероприятий входили, в частности, номера цыганских ансамблей и народных хоров, военных оркестров и куплетистов-шансонье, гармонистов и гуслей²⁵. Особой популярностью пользовались так называемые концерты-монстры, мода на которые была в середине XIX века завезена в Россию из Европы. Их репертуар состоял из аранжированных (или переоркестрованных для больших составов) классических произведений — симфоний и серенад Гайдна и Мо-

21. Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 кн. М.: Наука, 1980. Т. 1. С. 300–301.

22. См.: Сариева Е. А. Кафешантан Шарля Омона // Развлекательная культура России XVIII–XIX веков. С. 356–357.

23. Уварова Е. Д. Указ. соч. С. 89–101.

24. Там же. С. 110.

25. См.: Уварова Е. Д. Вокзалы, сады, парки // Развлекательная культура России XVIII–XIX веков. С. 337–340.

царта, избранных сонат Бетховена, фортепианных опусов Шуберта и Шопена и др. Например, в июне 1865 года афиша концерта Павловского вокзала под управлением Иоганна Штрауса завлекала публику обещаниями исполнить финал «Жизни за царя» усиленным составом оркестра «с участием рогов, колокольного звона и пушечной стрельбы»²⁶. Было задействовано подчас 1000 и более музыкантов, количество исполнителей было предметом исключительной гордости устроителей и непременно сообщалось в афише.

- Раек — переносная панорама, демонстрировавшая через увеличительное стекло лубочные картинки, как правило, экзотического или фантастического содержания: виды городов, вулканов, пожаров, изображения преисподней или кита, пойманного в Белом море²⁷. Наряду с райком популярностью пользовался волшебный фонарь, в котором такие изображения проецировались на стену, — он был востребован и как самостоятельное зрелище, и для создания декораций к балаганным спектаклям. В середине 1890-х годов их место занял кинематограф, вызвавший неподдельное восхищение у престарелого Владимира Стасова. «В какое восхищение меня привела в понедельник движущаяся фотография, эта изумительная гениальная новость Эдисона, — с восторгом писал он брату в 1896 году. — ...Мы с Глазуновым были тут в таком необычайном восхищении, что по окончании представления громко и долго хлопали в ладоши и громко кричали»²⁸.
- Карусели, «американские горки», «чертово колесо», ледяные катки, кабинеты кривых зеркал, фейерверки, живые картины, полеты на воздушном шаре и другие аттракционы, предлагаемые балаганами и увеселительными садами.
- Общедоступные многотиражные книжные издания: научно-популярная литература («Предсказания по годам» Дале, «Экстазы человека» Паоло Мантегацца,

26. Цит. по: Фрадкина Э. Зал Дворянского собрания: Заметки о концертной жизни Санкт-Петербурга: Очерки. СПб.: Композитор, 1994. С. 105.

27. Конечный А. М. Раек в системе петербургской народной культуры // Русский фольклор. Вып. XXV. М.: Издательство АН СССР, 1989. С. 123–138.

28. Цит. по: Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России. 1900–1910 годы. М.: Наука, 1976. С. 28.

«Умственные эпидемии» д-ра Реньяра, «Что сделал для науки Ч. Дарвин?» в переводе Германа Лопатина, «Чудеса техники и электричества» Владимира Чиколева), лубочные книжки — стилизации и переделки народных сказок и былин («Бова-королевич», «Еруслан Лазаревич»), беллетристика — «Приключения Робинзона Крузе в пересказе Яхонтова», детективные серии («Нат Пинкертон», «Арсен Люпен»), мелодрамы («Полны руки золота и крови», «С брачной постели на эшафот» и пр.), а также различные календари и пособия — «Новейший полный сонник известного Мартына Задеки», «Верное средство обоюбого пола понравиться друг другу» и т. п.²⁹

Новая ценовая политика открыла доступ в Императорские театры широким социальным слоям. По воспоминаниям Владимира Теляковского, возглавлявшего дирекцию в 1901–1917 годах, большую часть публики, посещавшей в это время спектакли Мариинского и Большого театров, составляло дворянство среднего достатка, представители интеллигенции и чиновничьего мира, русское и иностранное купечество, студенты и заводские рабочие³⁰. На смешанный контингент ориентировались и вагнеровские спектакли. Это, в частности, заметно по ценовому разбросу на знаменитые «Вагнеровские абонементы»: например, в 1907 году их стоимость колебалась от 60 копеек на галерке до 37 рублей 45 копеек в бельэтаже³¹. Вполне вероятным следствием подобного подхода могла стать *экстраполяция массовым слушателем своего культурного опыта на восприятие «высокого» искусства*. Дополнительно атрибуции вагнеровского творчества в контексте «третьего пласта» должны были способствовать следующие факторы.

- Издание облегченных двухручных клавиров драм Вагнера без вокальной строчки, предназначенных для исполнения дилетантами в домашних условиях:

29. Приводится по изданиям: Зоркая Н. М. Новая общественная и культурная ситуация на рубеже XIX–XX веков. С. 80–95; Рубакин Н. А. Этюды о русской читающей публике // Избранное. Т. 1. М.: Книга, 1975. С. 87–98; а также по анонсам крупнейшего в России научно-популярного книжного издательства Флорентия Павленкова конца XIX века.

30. Теляковский В. А. Воспоминания. 1898–1917. М.; Л.: Искусство, 1965. С. 77–80.

31. Информация приводится по архивному источнику: Дирекция Императорских театров. Афиши театральных представлений в городе Петербурге. Русский, немецкий языки // РГИА. Ф. 497. Оп. 15. Л. 159. Для сравнения: цены на бенефис Федора Шаляпина в Мариинском театре достигали в те же годы 80 рублей, на бенефис Леонида Собинова — 100 рублей.

например, в 1911–1913 годах петербургский музыкальный магазин «Северная лира» предпринял выпуск всех четырех опер тетралогии «Кольцо нибелунга» в подобном двухручном варианте с подтекстовкой вместо вокальной партии³². Тем самым элитарное вагнеровское творчество превращалось в «культуру на дому», позволяющую приобщиться к ней «в удобное для клиента время».

- Издержки перевода. Благодаря усилиям русских переводчиков поэтический текст вагнеровских драм подчас претерпевал значительную жанровую трансформацию, как это произошло, например, с излюбленным русской публикой романсом «Вечерняя звезда» из «Тангейзера». По наблюдениям Татьяны Солостюк, перевод Берга привнес в это сочинение преувеличенную патетику и драматизм, отсутствовавшие в авторском оригинале, приблизив его к жестокому романсу³³.
- Появление в обширном массиве «вагнеровской литературы» особого типа изданий, рассчитанных на дилетантов, в частности вагнеровских «лексиконов», предоставлявших в краткой и доступной форме набор базовых сведений, необходимых «истинному» вагнерианцу: от точки зрения авторитетов на «вагнеровский вопрос» до мест продажи клавиров опер композитора и цен на них. Один из характерных примеров такого справочника — «Вагнериана» Ивана Липаева, свидетельствующая о том, что к началу 1900-х годов в среде обеспеченных любителей музыки возникла мода на посещение фестиваля в Байройте. Поэтому в издании наряду с кратким изложением био-

32. Вагнер Р. Валькирия. 1-й день из трилогии «Кольцо нибелунга». Сочинение Р. Вагнера. Переложение для 1-го ф/п Клейнмихеля с русским и немецким текстами. СПб.: Музыкальный магазин «Северная лира», 1911; *Он же*. Гибель богов. 3-й день из трилогии «Кольцо нибелунга». Сочинение Р. Вагнера. Переложение для 1-го ф/п Клейнмихеля с русским и немецким текстами. СПб.: Музыкальный магазин «Северная лира», 1911; *Он же*. Зигфрид. 2-й день из трилогии «Кольцо нибелунга». Сочинение Р. Вагнера. Переложение для 1-го ф/п Клейнмихеля с русским и немецким текстами. СПб.: Музыкальный магазин «Северная лира», 1912; *Он же*. Золото Рейна. Вступление к трилогии «Кольцо нибелунга». Сочинение Р. Вагнера. Переложение для 1-го ф/п Клейнмихеля с русским и немецким текстами. СПб.: Музыкальный магазин «Северная лира», 1913.

33. Солостюк Т. Традиция перевода оперного либретто Р. Вагнера в русской художественной культуре 80-х годов XIX — 10-х годов XX века (к проблеме «русского Вагнера») // Рихард Вагнер и Россия. С. 136.

графии и сюжетов опер композитора читателю предлагалась исчерпывающая справка для путешествия: информация о транспорте в Баварии, ценах, времени экскурсий, достопримечательностях, местах и стоимости обедов и т. п.³⁴ Не менее популярным жанром были так называемые путеводители по конкретному сочинению — своеобразные практические пособия, предназначенные подготовить неискушенного слушателя к посещению спектакля. В них, помимо справочных сведений о композиторе и произведении, раскрывался основной тематический материал оперы и расшифровывались ее лейтмотивы. Многие из подобных пособий предназначались для ознакомления с сочинением по определенному клавиру — как, например, путеводители Виктора Вальтера, где у каждого нотного примера сообщалась соответствующая страница клавира в издании Юргенсона и даже давалась информация о продаже этого клавира. Музыкальная фактура в нотных примерах, как правило, редуцировалась до одноголосной мелодии, иногда с элементарным сопровождением, очерчивавшим гармонические контуры³⁵. А в очерке о «Нюрнбергских мейстерзингерах», составленном известным критиком Софией Свиридовой (Свириденко), слушателю давались конкретные практические рекомендации для освоения музыки Вагнера на слух: в частности, предлагалось повторить мотивы, выбранные автором пособия, после посещения спектакля, чтобы освежить их в памяти³⁶.

- Выпуск значительной части вагнерианской литературы в виде брошюр — малоформатных удешевленных изданий в мягких обложках. Весьма показательно, что авторы таких публикаций далеко не всегда были дотошны в изложении сведений о творчестве создателя тетралогии и даже фактов его биографии. Например, из путеводителя по «Тангей-

34. *Липаев И. В.* Вагнериана. Спутник опер и музыкальных драм Р. Вагнера. М.: Тип. К. Л. Меншова, 1904.

35. См., напр.: *Вальтер В. Г.* Общедоступное пособие для слушателей музыкальной драмы Р. Вагнера «Кольцо нибелунга». Три вечера («Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов») и пролог («Золото Рейна»). С 93 нотными примерами (лейтмотивами). М.: Юргенсон, 1896.

36. *Свиридова С. А.* «Нюрнбергские мейстерзингеры» Р. Вагнера. Общедоступный очерк [и либретто]. СПб.; М.: В. Бессель и Ко, 1914.

зеру», выпущенного в 1914 году харьковским издательством, читателю предстояло узнать, что Вагнер снискал известность в музыкальном мире сразу после написания оперы «Запрет любви», работал в Магдебурге и Риге в должности директора театра, после долгих бедствий в Париже был увезен в Берлин лично Мейербером, заинтересовавшимся прекрасным талантом, в Дрездене был главным церковным регентом, страдая от равнодушия императорского дома, затем в дни восстания 1849 года был арестован прямо во время репетиции «Тангейзера» и бежал из тюрьмы, наконец в итоге добился исполнения своей мечты о театре «на народные деньги» стараниями «целой нации» (участие Людвиг Баварского не упоминается); после смерти же великого маэстро, наступившей, «как говорили», от разрыва сердца, его жена и малолетний сын остались «безо всяких средств к существованию»³⁷.

- Включение отрывков из сочинений композитора в репертуар садовых оркестров, а также любительских хоров. Об этом свидетельствуют воспоминания современников, а также нотные издания этого времени³⁸. Уже в 1874 году на премьере «Тангейзера» в Мариинском театре публика встретила овацией увертюру оперы, которая была ей хорошо знакома по садовым вечерам³⁹. А, например, в марте 1905 года фрагменты из опер «Риенци» и «Тангейзер» прозвучали в грандиозном благотворительном кон-

37. Вагнер Р. (Биография). «Тангейзер» (Состязание певцов в Вартбурге). Опера в 3-х д. Муз. Р. Вагнера (краткое либретто). Харьков: тип. М. Дрейшуле и сыновья, 1914. С. 1-4.

38. Вагнер Р. Хор за прялками из оперы «Моряк-скиталец» («Ну жужжи, вертись скорее») для 3-голосного женского хора с ф/п//Пять хоров/Сост. К. Альбрехт. Т. 1. М.: б.и., 1877. С. 34-39; *Он же*. Хор за прялками из оперы «Моряк-скиталец» («Ну жужжи, вертись скорее») для 3-голосного хора без сопровождения//Дзбановский А. Школьное пение. Вып. 6. М.: Юргенсон, 1900. С. 32-33; *Он же*. Хор посланников мира «Песнь мира, мира песнь» из оперы «Риенци». Музыка Р. Вагнера. Приспособлено для женских голосов (с ф/п). Партитура//Гилев С. Сборник оперных хоров. Вып. 3. М.: Юргенсон, 1896. С. 8-10; *Он же*. Хор младших странников «Боже вечный» из оперы «Тангейзер». Музыка Р. Вагнера. Приспособил для женских голосов с ф/п С. Гилев. Партитура//Гилев С. Сборник оперных хоров. Вып. 3. М.: Юргенсон, 1896. С. 16-18; *Он же*. Мелодии из оперы «Тангейзер». Переложение для духового оркестра. Партитура. СПб.: б.и., 1905.

39. См. об этом: *Станиславский М.В.* Вагнер в России. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1910. С. 41.

церте в пользу инвалидов Русско-японской войны, в котором приняло участие около 1500 исполнителей—придворных и полковых певчих, трубачей и барабанщиков. Музыка Вагнера в этом концерте соседствовала в программе с военным гимном «На Востоке» композитора Иванова, «Куплетами 1814 года» Катерино Кавоса, а также номерами солдатского хора нижних чинов балалаечников под управлением Василия Андреева «Вдоль по Питерской», «Полькой-мазуркой» и пр.⁴⁰

- Постановка опер композитора в Народном доме Николая II. Основанный в 1900 году в рамках культурной программы Попечительства о народной трезвости, Народный дом был в своей деятельности ориентирован на малообеспеченные слои населения Петербурга, что отражалось не только на ценовой, но и на репертуарной политике, а также на постановочной части. В плане репертуара театр стал, по замечанию Э. Свифта, «перекрестком „высокой“ и „низкой“ культуры», где классическая драма и оперные спектакли перемежались дивертисментами и цирковыми представлениями⁴¹. Постановочная сторона, за руководство которой отвечал Алексей Алексеев-Яковлев, в прошлом известный режиссер балаганных театров, отличалась зрелищными костюмированными массовками и эффектными декорациями с применением пиротехники. Театр Народного дома достаточно активно обращался к творчеству Вагнера: в его репертуаре были «Тангейзер», «Лоэнгрин», а также — сенсация! — состоялось одно из первых в мире представлений «Парсифаля» за пределами Байройта⁴². При этом, вполне в традициях развлекательных заведений, главное внимание уделялось сценографии: в программках «Парсифаля» подробно перечислялись имена декораторов, режиссера-хо-

40. Дирекция Императорских театров. Афиши театральных представлений в городе Петербурге. Русский, немецкий языки // РГИА. Ф. 497. Оп. 15. Д. 87. Л. 6–12.

41. Свифт Э. Указ. соч. С. 308.

42. Премьера «Парсифаля» прошла в первый день окончания монополии вагнеровского театра в Байройте: 21 декабря 1913 года по русскому стилю или 1 января 1914 года по европейскому.

реографа, мастера по свету, авторов костюмов, бутафории, париков, цветов и вооружения⁴³.

- Попадание вагнеровских персонажей на фасады в столице. Как показало исследование Алексея Фанталова, стиль «северный модерн», снискавший особую популярность именно в Петербурге, оказался в этом городе неразрывно связан с сюжетами германо-скандинавского мифа, которые были знакомы соотечественникам прежде всего по постановкам Вагнера. На скульптурах и барельефах зданий, возведенных в 1900-х годах в историческом центре Петербурга, можно довольно часто встретить брутальные фигуры, напоминающие героев тетралогии «Кольцо нибелунга» благодаря узнаваемым атрибутам: крылатым шлемам, копьям, прялкам⁴⁴. Благодаря этому вагнеровские персонажи прочно включались в повседневную жизнь города и массовое сознание: подобную способность продуцировать интертексты в повседневной реальности Вадим Руднев считал свойственной прежде всего текстам популярной культуры⁴⁵.

Знаменательным событием театральной жизни столиц стали регулярные постановки тетралогии «Кольцо нибелунга» собственными силами Императорских театров. В Москве первый спектакль «Зигфрида» состоялся еще в сезоне 1893/94 года, Мариинский же театр начал ставить отдельные части тетралогии с начала 1900-х годов. В 1907-м в нем был впервые дан уже полный цикл тетралогии, который с тех пор ежегодно воспроизводился вплоть до начала войны. Как с удовлетворением отмечал директор Владимир Теляковский, постановка «Кольца» заметно повысила престиж Мариинского театра в Европе, сообщив ему неофициальный статус образцовой оперы⁴⁶. С другой стороны, эти спектакли, на которые в Мариинском был открыт специальный абонемент, сыграли

43. Корзухин И. А. Драма-мистерия Р. Вагнера «Парсифаль» на сцене Аудитории им. принца А. Л. Ольденбургского при народном доме. СПб.: Тип. Главного управления уделов, 1913. Подробнее о постановках Вагнера в Народном доме см. также: Букина Т. В. «Высокая классика» в бытовом пространстве культуры: технологии адаптации (вагнеровская традиция в Петербурге рубежа XIX–XX веков) // Антропологический форум. 2009. № 11. С. 199–203.

44. Подробнее см.: Фанталов А. Н. Сценические образы Вагнера и архитектурный декор Санкт-Петербурга // Рихард Вагнер и Россия. С. 137–145.

45. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 2001. С. 224.

46. Теляковский В. А. Указ. соч. С. 140.

особую роль в развитии вагнерианства в России, по сути обозначив его кульминационную точку. Воспоминания современников о многочасовых очередях за дешевыми билетами на представления тетралогии, не прерывавшиеся даже ночью, весьма ярко воссоздают картину массового спроса у различных контингентов аудитории, что побуждает осмыслить эти спектакли в контексте зрелищной культуры.

Обертоны «третьего пласта» в постановках «Кольца нибелунга» различали еще посетители первого «торжественного представления» 1876 года в Байройте. Насмешки русских критиков тогда вызвали главным образом аляповатые декорации, не соответствовавшие пафосу вагнеровской драмы, а также удивительно приземленное подчас поведение «божественных» персонажей, пробуждавшее аналогии с опереттами Жака Оффенбаха. Так, Цезарь Кюи критиковал «балаганную» радугу и «лубочные» транспаранты, изображавшие полет валькирий, и был неприятно поражен манерами богов Валгаллы: «Их речи грубы, обыденны. Они грубо бранятся. Шельма, плут, вор — их обыкновенные выражения»⁴⁷. Герман Ларош иронизировал по поводу картонных пригорков, кустов и камней, умилялся «барашкам» Фрики и игрушечному «змю», сокрушался по поводу плачевного качества волшебного фонаря, изображавшего поезд валькирий, сам же жанр «оффенбахиады», представленной на фестивале в Байройте, определил как феерию⁴⁸.

«Аттракционным» характером оформления щеголяла и сенсационная премьера тетралогии в Петербурге 1889 года, устроенная антрепризой Неймана. Ее очевидец Александр Бенуа вспоминал, что исполнители партий богов напоминали пивные бочки, а костюм Логе — «клоуна с рыжим вихром на голове». Едва ли не больший интерес, чем сами спектакли, вызывали тогда у публики «байройтские обычаи», тщательно скопированные антрепризой, особенно трубы в фойе, оповещавшие о начале каждого акта⁴⁹: вполне вероятно, что они пробуждали у слушателей непосредственные ассоциации с балаганными фанфарами.

47. Кюи Ц. А. Кольцо нибелунгов. Трилогия Рихарда Вагнера. Музыкально-критический очерк Ц. А. Кюи (извлечение из фельетонов, печатавшихся в «Санкт-Петербургских ведомостях» в 1876 г.). М.: Юргенсон, 1909. С. 7.

48. Ларош Г. А. «Нибелунгов перстень». Наблюдения и заметки // Избр. статьи. Вып. 3. Опера и оперный театр. Л.: Музыка, 1976. С. 206; Он же. Русские и западные газеты о Байрейте и «Нибелунгах» // Избр. статьи. Вып. 3. Опера и оперный театр. С. 210.

49. Бенуа А. Н. Указ. соч. С. 595.

Следующая встреча российской публики с представлениями тетралогии состоялась в 1898 году во время гастролей берлинского театра в Петербурге. Основную часть программы труппы составляли вагнеровские драмы: «Летучий голландец», «Валькирия», «Зигфрид», «Тристан и Изольда», «Нюрнбергские мейстерзингеры». По свидетельствам современников, качество исполнения было весьма неровным и «распадалось на две неравные половины: на интересную по репертуару и артистическому выполнению и никуда не годную шарлатанскую»⁵⁰. К тому же труппа была интернациональной по составу, поскольку наряду с Вагнером привезла и европейский репертуар (Джакомо Мейербера, Шарля Гуно и др.), массовку же набрала среди местных артистов. В результате вагнеровские спектакли обратились в курьез: первые солисты вели свои партии по-французски, второстепенные роли исполнялись по-немецки, а хор пел по-русски. Критик Михаил Станиславский назвал эти спектакли «вавилонским столпотворением в смысле смешения стилей и языков»⁵¹.

К собственным спектаклям «Кольца нибелунга» Мариинский театр подошел гораздо более ответственно: режиссера Осипа Палечека, назначенного руководить постановками, специально командировали в Байройт ознакомиться со сценографией. Вернувшись в Петербург, он скрупулезно перенес на императорскую сцену все сценические «новшества» вагнеровского театра, включая иллюминацию бенгальскими огнями, клубы дыма и пара и, конечно, волшебный фонарь в сцене полета валькирий, который в свое время так позабавил Лароша⁵². В этот парад феерической пиротехники певцы Мариинского театра привнесли собственные, сугубо «русские» нюансы. Критик София Свириденко констатировала в их исполнении «банальность» жестикуляции и «вульгарность» фразировки, подмечая сходство с манерой пения цыганских романсов. По-видимому, подобная манера, живо напоминавшая о традициях театров-буфф, проскальзывала и в Большом театре: после спектакля «Золото Рейна» рецензент отмечал, что исполнение партии Вотана было «отнюдь не бесцветно, но зато не лишено <...> чисто провинциальных способов экспрессии»⁵³. Упреков в тривиальности жестику-

50. Станиславский М. В. Указ. соч. С. 55.

51. Там же. С. 52.

52. Малкиель М. Г. Рихард Вагнер и его оперы на сцене Императорской Русской оперы (Мариинского театра) в Санкт-Петербурге. СПб.: Бионт, 1996. С. 31–32.

53. Вл. Д. Москва. Большой театр. Вагнеровские итоги // Музыка. 1913. № 128. С. 329.

ляции не избежала даже всемирно знаменитое вагнеровское сопрано Фелия Литвин. По итогам ее выступления в «Зигфриде» петербургский обозреватель язвительно писал, что у Брунгильды «жесты, приветствующие солнце, напоминали те жесты, которыми девы-геркулесы приветствуют на цирковой арене публику, прежде чем приступить к упражнению гириями»⁵⁴ (как известно, дива была довольно мощного телосложения).

Ассоциации с культурной программой увеселительных садов подчас лишь усиливались из-за несовершенства машинной части Мариинского театра. Так, в «Золоте Рейна» плавающие русалки были «принуждены вертеться по кругу, напоподобие деревянных лошадей карусели, или ездить взад и вперед, по способу игрушечных раздвижных солдатиков»⁵⁵. Среди дефектов сценографии упоминались также блеклые декорации, похожие на открыточные репродукции, и «плешивый парик» Логе⁵⁶. Александр Оссовский сравнивал костюм Вотана с обликом доброго короля из «Розовой библиотеки» для детей⁵⁷. Судя по отзывам очевидцев, такие постановочные традиции сохранялись в Императорских театрах вплоть до последних предвоенных сезонов. Так, в своей рецензии на спектакли 1913 года София Свириденко констатировала:

Громоваго бога продолжают наряжать русским дьяконом, валькирий заставляют ходить со шлейфами; выпускают в «Гибели богов» молодую пугливую лошадь, беспрестанно рвущуюся, мешающую музыке своим топотом, кусающую исполнителей, наступающую им на ноги, обращающую в бегство хористов в последней картине⁵⁸.

Как резюмировал Оссовский, в петербургских спектаклях тетралогии «чудесные превращения стали незатейливыми фокусами масленичных феерий в учреждениях общества на родной трезвости»⁵⁹.

54. Хроника. Санкт-Петербург. Мариинский театр. «Зигфрид» // Русская музыкальная газета. 1902. № 6. С. 177.

55. Свириденко С. А. Вагнеровские типы трилогии «Кольцо нибелунга» и артисты Петербургской оперы. СПб.: Тип. А. Бенке, 1908. С. 39–40.

56. Там же. С. 238–239.

57. Оссовский А. «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера // Музыкально-критические статьи (1894–1912). Л.: Музыка, 1971. С. 130.

58. Свириденко С. Мариинский театр. Вагнеровский сезон 1912–1913 // Русская музыкальная газета. 1913. № 18–19. С. 475.

59. Оссовский А. Указ. соч. С. 130.

«Новое слово» в сценографию Мариинского театра, в сравнении с Байройтом, привнес Александр Бенуа, в прошлом пламенный поклонник балаганных и цирковых представлений: будучи привлечен в 1902 году к оформлению «Гибели богов», он, пренебрегая правилами пожарной безопасности, устроил в финале эффектный «продвигающийся костер» — ход воинов с настоящими факелами⁶⁰. Не менее эффектной была постановочная часть и в Большом театре: за художественное оформление вагнеровских спектаклей там отвечал Карл Вальц, виртуоз театральной машинерии, известный также своими постановками феерий и живых картин. В его трактовке сценический арсенал «Кольца нибелунга» обогатился полетами в картине плавающих русалок, а также галопом цирковых наездниц, скакавших по подмосткам в облаках⁶¹.

В рецепцию вагнеровских драм в России, безусловно, вносили определенный вклад и книжные издания рубежа веков. Многие авторы, стремясь по возможности доходчиво изложить сюжет, невольно или, быть может, сознательно акцентировали мелодраматизм ситуаций — как, например, в уже упоминавшейся «Вагнериане» Липаева, где повествование о «Зигфриде» оканчивается фразой: «Брунгильда просыпается и падает в его объятия»⁶². В путеводителе Вальтера подчеркнут бытовой характер реплик персонажей: «С угрозой „Ты меня не раздражай!“ он исчезает в буре» («Валькирия»); «О мать, мать, — восклицает он, — спящая дева научила меня страху!» («Зигфрид»); «Зигфрид предлагает не обращать внимания на бабьи сплетни и зовет толпу готовиться к свадьбе» («Гибель богов»). При этом запутанные ходы сюжета и музыкальные эксцентризмы тетралогии сопровождались ироничными комментариями вроде: «Здравый смысл, где ты?»; «Вероятно, музыки более громкой до сих пор не написано». Для вагнеровских же лейтмотивов предложены на редкость натуралистические трактовки, провоцировавшие слушателя на буквальное истолкование музыки композитора: «Неудовольствие Вотана», «Природа будит в нас чувства», «Альберих радуется своей власти», «Зигфрид на работе», «Ржанье коней», «Хохот валькирий», «Расстройство чувств Зигфрида при виде спящей девы» и т. п.⁶³ А в вы-

60. Бенуа А. Н. Указ. соч. С. 391.

61. Вальц К. Ф. Указ. соч. С. 61–62.

62. Липаев И. В. Указ. соч. С. 73.

63. Вальтер В. Г. Указ. соч.

шедшем в 1911 году фельетоне И. А. Линченко, посвященном его личным впечатлениям от посещения «Зигфрида» в Мюнхене, автор намеренно занял позицию наивного дилетанта, который, впервые услышав со сцены «настоящего Вагнера», испытал неподдельный шок. В описании критика «произведение искусства будущего» обратилось в пантомиму под музыку, поскольку вокальные партии заглушал оркестр. Активным участником мимического действия выступал дирижер, не скрытый, в отличие от Байройта, от взглядов публики и постоянно привлекавший к себе внимание. Акцентировалась бесконечная длительность и нелепость зрелища, безуспешные попытки певцов бороться с оркестром, курьезная внешность и мимика главных героев: Зигфрида с «солидным брюшком» от злоупотребления пивом, Брунгильды «преклонного возраста» и карлика, «сорвавшего голосовые связки». В повествование постоянно вклинивались, перекликаясь с ним, рассуждения о публике и ее вкусах, о курортных процедурах, диетах, сортах пива в Баварии: все это закручивалось в довольно гротесковый нарратив, своего рода карнавальное действо, в котором музыка Вагнера включалась в общий контекст курортного времяпрепровождения⁶⁴.

Комментарии критиков и слушателей не оставляют сомнений в том, что постановки «Кольца» воспринимались в плоскости развлекательных представлений. Однако думается, что в возникновении подобных ассоциаций было бы несправедливо винить одну лишь публику российских театров, как и относить их исключительно на счет несовершенной постановки: наряду со сценическими «издержками» такие коннотации, бесспорно, провоцировал и сам авторский оригинал. Как замечал Юрий Лотман, глубина семантического слоя художественного текста во многом определяется его способностью принадлежать одновременно нескольким кодировочным системам⁶⁵. Этому условию, по-видимому, в полной мере отвечает и текст тетралогии «Кольцо нибелунга»: находясь на подступах к осуществлению вагнеровского идеала музыкальной драмы, он в то же время обнаруживает целый ряд типологических свойств массовых жанров.

- С точки зрения структуры «Кольцо нибелунга» представляет собой яркий пример сериала, характерного

64. Линченко И. А. Зигфрид. Одесса: Тип. «Одесских новостей», 1911.

65. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 96.

феномена популярной культуры⁶⁶. Его отличает занимательный приключенческий сюжет.

- Как известно, в массовых жанрах отдается приоритет визуальному каналу восприятия. Этому соответствует зрелищность сюжета тетралогии с обилием сценически эффектных эпизодов: фейерверк и радуга, гроза и молнии, пожар и потоп, превращения, купание русалок, старение богов и т. п.
- Участие в сюжете персонажей цирковых номеров: карлики, великаны, галопирующие наездники, дрессированный медведь (при первом выходе Зигфрида), гигантский змей, говорящая птичка; элементы состязания атлетов в сцене извлечения меча из ствола в «Валькирии» и проч.
- Атрибуты сюжета раешных картинок (преисподняя, поднебесная Валгалла, речное дно), феерий (чудеса и превращения), оперетт (неузнавания, недоразумения, обманы), лубочных сказок (победоносный меч, волшебный шлем/шапка-невидимка, сражение богатыря со змеем/Горынычем, одурманивание волшебным напитком) и т. д.
- Сюжетные мотивы мелодрам⁶⁷, особенно в «Валькирии» и «Гибели богов»: обольщение (Зиглинды, Зигфрида), похищение (Зиглинды, Брунгильды), вызволение (Зиглинды — Брунгильды в «Валькирии»), супружеская измена (Зиглинды — Хагену, Вотана — Фрикке, Зигфрида — Брунгильде), месть покинутого (Фрикки, Хагена, Брунгильды) и проч.
- Психологическая одноплановость большинства персонажей, в том числе и главного героя драмы — Зигфрида, не ведающего страха, сомнений и сострадания. Формульность их музыкальных «портретов» (лейтмотив как главное средство характеристики).
- Центральный персонаж тетралогии Зигфрид напоминает эталонный типаж героя боевика — рыцаря чести, готового во имя справедливости устранить любого злодея. В этом образе реализовался типичный для массовых жанров культ успеха *superman'a*, сильной личности.
- Предписание композитора не опускать занавес на всем протяжении действия корреспондирует

66. Подробнее см.: Руднев В. П. Указ. соч. С. 224.

67. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. С. 201–209.

практике чистых перемен (смены декораций на глазах у зрителя), принятой в балаганах⁶⁸.

- В оркестре «Кольца» особенно разнообразно представлены расширенные группы меди (четверной состав) и ударных — тембры парковых оркестров, цирков и балаганов. Медным духовым поручено большинство лейтмотивов, то есть основной тематический материал тетралогии. В отличие от зала в Байройте, в Мариинском театре конструкция сцены не позволяла нивелировать звучность этих инструментов.

★ ★ ★

«Самая новизна музыки Вагнера, необычайная, неслыханная, невообразимая смелость оркестровки <...> разом увлекла всю массу слушателей до крайних пределов самого пламенного сочувствия» — так описывал Александр Серов впечатления публики от концертного исполнения фрагментов «Валькирии» во время гастролей композитора в Петербурге в 1863 году⁶⁹. Несомненно, в середине XIX века Вагнер входил в русскую культуру под знаменем «Музыки будущего», однако, как заметил современный социолог Александр Гофман, далеко не всякое эксцентрическое новшество способно стать модным. Помимо новизны оно должно обладать и необходимым потенциалом универсальности — доступности для массового восприятия⁷⁰. Еще первые русские слушатели тетралогии Чайковский и Кюи, признавая невероятную даже для профессионала сложность музыки «Кольца», допускали в то же время возможность существования у этого сочинения и «другой» публики — невзыскательного зрителя, не способного оценить музыкальные новации и метафизические подтексты вагнеровских драм и увлекающегося чудесами на сцене. «Все же это сказка, несмотря на ее символический и философский смысл, доискаться которого из либретто нет возможности», — писал Кюи⁷¹. Обращение к прагматике тек-

68. В балаганных спектаклях стремились как можно реже опускать занавес, дабы не ослаблять внимания зрителей. См. об этом: *Лейферт А. В.* Указ. соч. С. 34.

69. Серов А. Н. Статьи о музыке. Вып. 6. 1863–1866. М.: Музыка, 1990. С. 17.

70. Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. М.: Наука, 1994. С. 53.

71. Кюи Ц. А. Указ. соч. С. 31.

ста тетралогии позволяет обнаружить одно из объяснений популярности Вагнера у русской публики рубежа XIX–XX веков: неожиданное и парадоксальное совпадение возможной программы восприятия, предлагаемой вагнеровскими сочинениями, и рецептивного «сценария» российского массового слушателя.

Библиография

- Венуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 кн. Т. 1. М.: Наука, 1980.
- Биркан Р. Теория искусства Р. Вагнера и русская культура конца XIX – начала XX века // Рихард Вагнер и судьба его творческого наследия. СПб.: Ut, 1998. С. 91–101.
- Букина Т. В. «Высокая классика» в бытовом пространстве культуры: технологии адаптации (вагнеровская традиция в Петербурге рубежа XIX–XX веков) // Антропологический форум. 2009. № 11. С. 183–215.
- Букреева О. Г. Культурно-просветительная деятельность Попечительства о народной трезвости в России в конце XIX – начале XX века // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2014. № 4(15). С. 79–84.
- Вагнер Р. (Биография). «Тангейзер» (Состязание певцов в Вартбурге). Опера в 3-х д. Муз. Р. Вагнера (краткое либретто). Харьков: Тип. М. Дрейшуле и сыновья, 1914.
- Вагнер Р. Валькирия. 1-й день из трилогии «Кольцо нибелунга». Сочинение Р. Вагнера. Переложение для 1-го ф/п Клейнмихеля с русским и немецким текстами. СПб.: Музыкальный магазин «Северная лира», 1911.
- Вагнер Р. Гибель богов. 3-й день из трилогии «Кольцо нибелунга». Сочинение Р. Вагнера. Переложение для 1-го ф/п Клейнмихеля с русским и немецким текстами. СПб.: Музыкальный магазин «Северная лира», 1911.
- Вагнер Р. Зигфрид. 2-й день из трилогии «Кольцо нибелунга». Сочинение Р. Вагнера. Переложение для 1-го ф/п Клейнмихеля с русским и немецким текстами / СПб.: Музыкальный магазин «Северная лира», 1912.
- Вагнер Р. Золото Рейна. Вступление к трилогии «Кольцо нибелунга». Сочинение Р. Вагнера. Переложение для 1-го ф/п Клейнмихеля с русским и немецким текстами. СПб.: Музыкальный магазин «Северная лира», 1913.
- Вагнер Р. Мелодии из оперы «Тангейзер». Переложение для духового оркестра. Партитура. СПб.: б.и., 1905.
- Вагнер Р. Хор за прялками из оперы «Моряк-скиталец» («Ну жужжи, вертись скорее») для 3-голосного женского хора с ф/п // Пять хоров / Сост. К. Альбрехт. Т. 1. М.: б.и., 1877. С. 34–39.
- Вагнер Р. Хор за прялками из оперы «Моряк-скиталец» («Ну жужжи, вертись скорее») для 3-голосного хора без сопровождения // Дзбановский А. Школьное пение. Вып. 6. М.: Юргенсон, 1900. С. 32–33.
- Вагнер Р. Хор младших странников «Боже вечный» из оперы «Тангейзер». Музыка Р. Вагнера. Приспособил для женских голосов с ф/п С. Гилев. Партитура // Гилев С. Сборник оперных хоров. Вып. 3. М.: Юргенсон, 1896. С. 16–18.
- Вагнер Р. Хор посланников мира «Песнь мира, мира песнь» из оперы «Риенци». Музыка Р. Вагнера. Приспособлено для женских голосов (с ф/п). Партитура // Гилев С. Сборник оперных хоров. Вып. 3. М.: Юргенсон, 1896. С. 8–10.
- Вальтер В. Г. Общедоступное пособие для слушателей музыкальной драмы Р. Вагнера «Кольцо нибелунга». Три вечера («Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов») и пролог («Золото Рейна»). С 93 нотными примерами (лейтмотивами). М.: Юргенсон, 1896.

- Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. Л.: Academia, 1928.
- Вл. Д. Москва. Большой театр. Вагнеровские итоги//Музыка. 1913. № 128. С. 329.
- Волощенко А. Ю. Тетралогия «Кольцо нибелунга» в контексте русской вагнерианы: диалог интерпретаций начала XX — начала XXI веков. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород: Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2006.
- Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974.
- Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. М.: Наука, 1994.
- Дирекция Императорских театров. Афиши театральных представлений в городе Петербурге. Русский, немецкий языки//РГИА. Ф. 497. Оп. 15.
- Добужинский М. В. Воспоминания. М.: Наука, 1987.
- Дурылин С. Н. Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. М.: Мусажет, 1913.
- Жеребин А. И. Зачинатель и «завершители». Идея синтеза искусств и ее русские критики//Вопросы литературы. 2009. № 4. С. 5–23.
- Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России. 1900–1910 годы. М.: Наука, 1976.
- Зоркая Н. М. Новая общественная и культурная ситуация на рубеже XIX–XX веков. Проблемы демократизации искусства в эпоху массовых социальных движений//Средства массовой коммуникации и современная художественная культура. Становление средств массовой коммуникации в художественной культуре первой половины XX века. М.: Искусство, 1983. С. 71–96.
- Зусева-Озкан В. Б. «И поднимет щит девица...»: дева-воительница в лирике А. Блока//Новый филологический вестник. 2019. № 2(49). С. 160–176.
- Кичева Е. А. Цивилизация перед судом оперы: «Парсифаль» и «Сказание о невидимом граде Китеже» как ответ на духовный вызов эпохи//Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2014. № 4. С. 121–128.
- Конечный А. М. Раек в системе петербургской народной культуры//Русский фольклор. Вып. XXV. М.: Издательство АН СССР, 1989. С. 123–138.
- Корзухин И. А. Драма-мистерия Р. Вагнера «Парсифаль» на сцене Аудитории им. принца А. Л. Ольденбургского при народном доме. СПб.: Тип. Главного управления уделов, 1913.
- Корсукова К. Р. Режиссерские методы В. Э. Мейерхольда в Императорском театре//Инновационная наука. 2018. № 5. С. 154–155.
- Криницын А. Б. Тема рыцарства в лирике А. Блока в ее связи с творчеством Р. Вагнера//Рихард Вагнер в России. Tübingen: s.n., 2001. С. 201–216.
- Кюи Ц. А. Кольцо нибелунгов. Трилогия Рихарда Вагнера. Музыкально-критический очерк Ц. А. Кюи (извлечение из фельетонов, печатавшихся в «Санкт-Петербургских ведомостях» в 1876 г.). М.: Юргенсон, 1909.
- Ларош Г. А. «Нибелунгов перстень». Наблюдения и заметки//Избр. статьи. Вып. 3. Опера и оперный театр. Л.: Музыка, 1976. С. 204–207.
- Ларош Г. А. Русские и западные газеты о Байрейте и «Нибелунгах»//Избр. статьи. Вып. 3. Опера и оперный театр. С. 207–216.
- Лейферт А. В. Балаганы. Пг.: Издание Еженедельника петроградских гос. академ. театров, 1922.
- Линченко И. А. Зигфрид. Одесса: Тип. «Одесских новостей», 1911.
- Липаев И. В. Вагнериана. Спутник опер и музыкальных драм Р. Вагнера. М.: Тип. К. Л. Меншова, 1904.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
- Малкиель М. Г. Рихард Вагнер и его оперы на сцене Императорской Русской оперы (Марининского театра) в Санкт-Петербурге. СПб.: Бионт, 1996.
- Оссовский А. «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера//Музыкально-критические статьи (1894–1912). Л.: Музыка, 1971.

- Пащенко М.В. Сюжет для мистерии: Парсифаль — Китеж — Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018.
- Пащенко М.В. «Филология музыки» Вячеслава Иванова (к проблеме «русский» Вагнер и «русский» Ницше) // Вестник культурологии. 2019. № 1(88). С. 161–186.
- Порфирьева А.Л. Блок и Вагнер // Россия — Европа. Контакты музыкальных культур. СПб.: РИИИ, 1994. С. 186–220.
- Порфирьева А.Л. Драматургия Вяч. Иванова (Русская символическая трагедия и мифологический театр Вагнера) // Проблемы музыкального романтизма: Сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМИК, 1987. С. 31–58.
- Пчелина О.В. «Искусство и революция»: от Рихарда Вагнера до Дмитрия Мережковского // Дискуссия. 2013. № 5–6 (35–36). С. 36–40.
- Рихтер К. Вагнер и Скрябин — два творца Gesamtkunstwerk'a своей эпохи // Рихард Вагнер и Россия. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2001. С. 109–125.
- Рубакин Н.А. Этюды о русской читающей публике // Избранное. Т. 1. М.: Книга, 1975. С. 35–104.
- Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 2001.
- Сариева Е.А. Кафешантан Шарля Омона // Развлекательная культура России XVIII–XIX веков. Очерки истории и теории. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 356–357.
- Сариева Е.А. Развлечения в старой Москве: очерки истории (60–80-е годы XIX века). М.: ГИИ, 2013.
- Свириденко С.А. Вагнеровские типы трилогии «Кольцо нибелунга» и артисты Петербургской оперы. СПб.: Тип. А. Бенке, 1908.
- Свириденко С. Мариинский театр. Вагнеровский сезон 1912–1913 // Русская музыкальная газета. 1913. № 18–19. С. 474–477.
- Свиридова С.А. «Нюрнбергские мейстерзингеры» Р. Вагнера. Общедоступный очерк [и либретто]. СПб.; М.: В. Бессель и Ко, 1914.
- Свифт Э. Развлекательная культура городских рабочих конца XIX — начала XX века // Развлекательная культура России XVIII–XIX веков. Очерки истории и теории. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 300–315.
- Серов А.Н. Статьи о музыке. Вып. 6. 1863–66. М.: Музыка, 1990.
- Скорина Е.Г.Н.А. Римский-Корсаков между Беллини и Вагнером // Образ «Италии златой» в художественных картинах мира (к 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина). Тезисы докладов межвузовской науч. конференции. Петрозаводск: ПетрГУ, 1999. С. 20–22.
- Солостюк Т. Традиция перевода оперного либретто Р. Вагнера в русской художественной культуре 80-х годов XIX — 10-х годов XX века (к проблеме «русского Вагнера») // Рихард Вагнер и Россия. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2001. С. 126–136.
- Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М.: Искусство, 1988.
- Станиславский М.В. Вагнер в России. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1910.
- Струве А.Ф. Р. Вагнер (по поводу столетия со дня его рождения) // Свирель Пана. 1913. № 1. С. 13.
- Теляковский В.А. Воспоминания. 1898–1917. М.; Л.: Искусство, 1965.
- Уварова Е.Д. Вокзалы, сады, парки // Развлекательная культура России XVIII–XIX веков. Очерки истории и теории. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 337–340.
- Уварова Е.Д. Как развлекались в российских столицах. СПб.: Алетейя, 2004.
- Фанталов А.Н. Сценические образы Вагнера и архитектурный декор Санкт-Петербурга // Рихард Вагнер и Россия. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2001. С. 137–145.

- Фефелова А. Г. Миф и ритуал в либретто оперных циклов Р. Вагнера и Н. Римского-Корсакова // Вестник Пермского университета. 2012. Вып. 1(17). С. 173–179.
- Фрадкина Э. Зал Дворянского собрания: Заметки о концертной жизни Санкт-Петербурга: Очерки. СПб.: Композитор, 1994.
- Хроника. Санкт-Петербург. Мариинский театр. «Зигфрид» // Русская музыкальная газета. 1902. № 6. С. 177.
- Черкашина М. Р. Немецкий мастер как учитель Прокофьева // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 140–141.
- Щепалина Е. А. Концепция мифотворческого искусства в писательском наследии С. Н. Дурылина // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. Т. 23. № 2. С. 59–62.
- Bartlett R. *Wagner and Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Strasfogel J. A Radical Vision // *Opera news*. 30.01.1982. P. 9–11.

“Miraculous Metamorphoses” and “Simple-Minded Tricks”. Performances of the “Ring” by Richard Wagner in Entertainment Culture of Russian Capitals of the Early XX Century

Tatiana Bukina. Vaganova Academy of Russian Ballet, St. Petersburg, Russia, tbukina2002@mail.ru.

The article focuses on the phenomenon of Wagnerism in Russia at the turn of the 19th–20th centuries and its impact on the culture of the epoch, whose impact is widely recognized. As opposed to the established tradition which considers this impact at the level of the creative elite of the Russian Silver Age, including major intellectual and artistic figures, this paper raises a question about the role played by the reception of mass audiences in the spread of Wagnerism. Performances of Wagner’s tetralogy *Der Ring des Nibelungen* by the troupes of the Imperial Theatres in 1900–1914, which caused a great public response, were chosen as material for the inquiry. The article reconstructs the reception of these productions by mass audiences based on reviews in the press, as well as memories of participants and witnesses of the performances. The undertaken analysis led to the conclusion that at that time the performances of Wagner’s tetralogy were, in many respects, regarded by the audience as part of mass entertainment and attraction culture that experienced heydays in early 20th-century Russia.

Keywords: *Wagnerism in Russia at the turn of the XIX–XX centuries; Der Ring des Nibelungen; reception of opera performance.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2022-2-6-61-94

References

- Bartlett R. *Wagner and Russia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Benua A. N. *Moi vospominaniya: V 5 kn.* [My Memories: in 5 vols]. T. 1. M.: Nauka, 1980.
- Birkan R. *Teoriya iskusstva R. Vagnera i russkaya kul'tura kontsa XIX – nachala XX veka* [R. Wagner’s Art Theory and Russian Culture in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries]. *Richard Vagner i sud'ba ego tvorcheskogo naslediya* [Richard Wagner and the Fate of his Artistic Legacy], Saint Petersburg, Ut, 1998, pp. 91–101.
- Bukina T. V. «Vysokaya klassika» v bytovom prostranstve kul'tury: tekhnologii adaptatsii (vagnerovskaya traditsiya v Peterburge rubezha XIX–XX vekov)

- [“High Classics” in the Everyday Space of Culture: Technologies of Adaptation (the Wagnerian Tradition in St. Petersburg at the Turn of the Nineteenth and Twentieth Centuries)]. *Antropologicheskii forum* [Forum for Anthropology], 2009, no. 11, pp. 183–215.
- Bukreeva O.G. Kul'turno-prosvetitel'naya deyatel'nost' Popechitel'stva o narodnoi trezvosti v Rossii v kontse XIX – nachale XX veka [Cultural and Educational Activities of the Trusteeship for Public Sobriety in Russia in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries]. *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informatsionnyi zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv* [Culture and Education: Scientific and Information Journal of Higher Education Institutions of Culture and Arts], 2014, no. 4(15), pp. 79–84.
- Cherkashina M.R. Nemetskii master kak uchitel' Prokof'eva [The German Master as Prokofiev's Teacher]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], 1994, no. 3, pp. 140–141.
- Direktsiya Imperatorskikh teatrov. Afishi teatral'nykh predstavlenii v gorode Peterburge. Russkii, nemeckii yazyki [Directorate of the Imperial Theaters. Posters of theatrical performances in St. Petersburg. Russian, German]. Russian State Historical Archive, f. 497, inv. 15.
- Dobuzhinsky M.V. *Vospominaniya* [Memories], Moscow, Nauka, 1987.
- Durylin S.N. *Rikhard Wagner i Rossiya. O Vagnere i budushchikh putyakh iskusstva* [Richard Wagner and Russia. On Wagner and the Future Paths of Art], Moscow, Musaget, 1913.
- Fantalov A.N. Stsenicheskie obrazy Vagnera i arhitekturnyi dekor Sankt-Peterburga [Wagner's Stage Images and the Architectural Decoration of St. Petersburg]. *Rikhard Wagner i Rossiya* [Richard Wagner and Russia], Saint Petersburg, Izdatel'stvo RGPU im. A.I. Gertsena, 2001, pp. 137–145.
- Fefelova A.G. Mif i ritual v libretto opernykh tsiklov R. Vagnera i N. Rimskogo-Korsakova [Myth and Ritual in the Libretti of the Opera Cycles of R. Wagner and N. Rimsky-Korsakov]. *Vestnik Permskogo universiteta* [Perm University Bulletin], 2012, vol. 1(17), pp. 173–179.
- Fradkina E. *Zal Dvoryanskogo sobraniya: Zametki o kontsertnoy zhizni Sankt-Peterburga: Ocherki* [The Hall of the Noble Assembly: Notes on Concert Life in St. Petersburg: Essays], Saint Petersburg, Kompozitor, 1994.
- Gofman A.B. *Moda i lyudi. Novaya teoriya mody i modnogo povedeniya* [Fashion and People. A New Theory of Fashion and Fashion Behavior], Moscow, Nauka, 1994.
- Khronika. Sankt-Peterburg. Mariinskii teatr. “Zigfrid” [Chronicle. St. Petersburg. Mariinsky Theatre. “Siegfried”]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Gazette], 1902, no. 6, pp. 177.
- Kicheva E.A. Tsivilizatsiya pered sudom opery: “Parsifal” i “Skazanie o nevidimom grade Kitezhe” kak otvet na dukhovnyi vyzov epokhi [Civilization before the Court of Opera: “Parsifal” and “The Legend of the Invisible City of Kitezh” as a Response to the Spiritual Challenge of the Age]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya* [Moscow University Bulletin. Series 19. Linguistic and Intercultural Communication], 2014, no. 4, pp. 121–128.
- Konechnyi A.M. Rayok v sisteme petersburgskoi narodnoi kul'tury [Raree Show in the System of St. Petersburg Folk Culture]. *Russkii fol'klor* [Russian Folklore], vol. XXV, Moscow, AS USSR Publishing House, 1989, pp. 123–138.
- Korsukova K.R. Rezhisserskie metody V.E. Meerkhol'da v Imperatorskom teatre [Meyerhold's Directing Techniques at the Imperial Theater]. *Innovatsionnaya nauka* [Innovation Science], 2018, no. 5, pp. 154–155.
- Korzukhin I.A. *Drama-misteriya R. Vagnera “Parsifal” na stsene Auditorii im. printsa A.L. Ol'denburgskogo pri narodnom dome* [R. Wagner's Mystery Drama “Parsifal” at the Prince A.L. Oldenburgsky Auditorium of the People's House], Saint Petersburg, Tip. Glavnogo Upravleniya udelov, 1913.

- Krinitysyn A.B. Tema rytsarstva v lirike A. Bloka v ee svyazi s tvorchestvom R. Vagnera [Theme of Chivalry in the Lyrics of A. Blok in Its Connection With the Works of R. Wagner]. *Rikhard Vagner v Rossii* [Richard Wagner in Russia], Tübingen, s.n., 2001, pp. 201–216.
- Kyui Ts. A. *Koltso nibelungov. Trilogiya Rikharda Vagnera. Muzykal'no-kriticheskiy ocherk* Ts. A. Kyui (izvlechenie iz fel'yetonov, pechatavshikhnya v "Sankt-Peterburgskikh vedomostyakh" v 1876 g.) [Ring of the Nibelungs. Richard Wagner Triloggy. C. A. Cui's Musical and Critical Essay (excerpted from feuilletons printed in the "Sankt-Peterburgskiy Vedomosti" in 1876)], Moscow, Yurgenson, 1909.
- Larosh G.A. "Nibelungov persten". Nablyudeniya i zametki ["The Ring of the Nibelung". Observations and Notes]. *Izbr. stat'i Vyp. 3: Opera i opernyi teatr* [Selected articles. Iss. 3: Opera and Opera Theatre], Leningrad, Muzyka, 1976.
- Larosh G.A. Russkie i zapadnye gazety o Baireite i "Nibelungakh" [Russian and Western Newspapers About Bayreuth and the "Nibelungs"]. *Izbr. stat'i. Vyp. 3: Opera i opernyi teatr* [Selected articles. Iss. 3: Opera and Opera Theatre], Leningrad, Muzyka, 1976.
- Leifert A.V. *Balagany* [Balagans], Petrograd, Izdanie Ezhenedel'nika petrogradskikh gos. akadem. teatrov, 1922.
- Linchenko I.A. *Zigfrid* [Siegfried], Odessa, Tip. "Odesskikh novostey", 1911.
- Lipaev I.V. *Vagneriana. Sputnik oper i muzykal'nykh dram R. Vagnera* [Wagnerian. Companion to the Operas and Musical Dramas of R. Wagner], Moscow, Tip. K. L. Men'shova, 1904.
- Lotman Yu. M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of a Fiction Text], Moscow, Iskustvo, 1970.
- Malkiel' M.G. *Rikhard Vagner i ego opery na stsene Imperatorskoi Russkoi opery (Mariinskogo teatra) v Sankt-Peterburge* [Richard Wagner and his operas at the Imperial Russian Opera (Mariinsky Theater) in St. Petersburg], Saint Petersburg, Biont, 1996.
- Osovskii A. *Muzykal'no-kriticheskie stat'i (1894–1912)* [Music and Critical Articles (1894–1912)], Leningrad, Muzyka, 1971.
- Pashchenko M.V. "Filologiya muzyki" Vyacheslava Ivanova (k probleme "russkii" Vagner i "russkii" Nitshe) [Vyacheslav Ivanov's "Philology of Music" (to the problem of "Russian" Wagner and "Russian" Nietzsche)]. *Vestnik kul'turologii* [Herald of Cultural Studies], 2019, no. 1(88), pp. 161–186.
- Pashchenko M.V. *Syuzhet dlya misterii: Parsifal' – Kitezh – Zolotoi Petushok (istoricheskaya poetika opery v kanun moderna)* [The Plot for the Mystery: Parsifal – Kitezh – Golden Cockerel (Historical Poetics of Opera on the Eve of Modernity)], Moscow, Saint Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2018.
- Pchelina O.V. "Iskusstvo i revolyutsiya": ot Rikharda Vagnera do Dmitriya Merezhkovskogo ["Art and Revolution": From Richard Wagner to Dmitry Merezhkovsky]. *Diskussiya* [Discussion], 2013, no. 5–6 (35–36), pp. 36–40.
- Porfir'eva A.L. *Blok i Vagner* [Blok and Wagner]. *Rossiya – Evropa. Kontakty muzykal'nykh kul'tur* [Russia – Europe. Contacts of Musical Cultures], Saint Petersburg, RIII, 1994, pp. 186–220.
- Porfir'eva A.L. *Dramaturgiya Vyach. Ivanova (Russkaya simvolicheskaya tragediya i mifologicheskii teatr Vagnera)* [The Dramaturgy of Vyach. Ivanov (Russian Symbolic Tragedy and Wagner's Mythological Theater)]. *Problemy muzykal'nogo romantizma: Sb. nauch. trudov* [Problems of Musical Romanticism: Collection of Scientific Works], Leningrad, LGITMIK, 1987, pp. 31–58.
- Rikhter K. *Vagner i Skryabin – dva tvortsa Gesamtkunstwerk'a svoei epokhi* [Wagner and Scriabin – Two Creators of the Gesamtkunstwerk of Their Age]. *Rikhard Vagner i Rossiya* [Richard Wagner and Russia], Saint Petersburg, Izdatel'stvo RGPU im. A.I. Gertsena, 2001, pp. 109–125.
- Rubakin N.A. *Etyudy o russkoi chitayushchei publike* [Essays on the Russian Reading Public]. Idem. *Izbrannoe* [Selection], vol. 1, Moscow, Kniga, 1975, pp. 35–104.

- Rudnev V. P. *Ehntsiklopedicheskiy slovar' kul'tury XX veka. Klyuchevye ponyatiya i teksty* [Encyclopedic Dictionary of Culture of the Twentieth Century. Key Concepts and Texts], Moscow, Agraf, 2001.
- Sarieva E. A. Kafeshantan Sharlya Omona [Charles Aumont's Caf  chant]. *Razvlekatel'naya kul'tura Rossii XVIII-XIX vekov. Ocherki istorii i teorii* [Russian Entertainment Culture in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Essays on history and theory], Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin, 2001, pp. 356-357.
- Sarieva E. A. *Razvlecheniya v staroi Moskve: ocherki istorii (60-80-e gody XIX veka)* [Entertainment in Old Moscow: Historical Sketches (60-80s of Nineteenth Century)], Moscow, Izdatel'stvo GIL, 2013.
- Serov A. N. *Stat'i o muzyke. Vyp. 6. 1863-66* [Articles on Music. Iss. 6. 1863-66], Moscow, Muzyka, 1990.
- Shchepalina E. A. Kontseptsiya mifotvorcheskogo iskusstva v pisatel'skom nasledii S. N. Durylina [The Concept of Mythogenetic Art in the Writer's Heritage of S. N. Durylin]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriya, pedagogika, filologiya* [Samara University Bulletin. History, Pedagogics, Philology], 2017, vol. 23, no. 2, pp. 59-62.
- Skorina E. G. N. A. Rimskii-Korsakov mezhdru Bellini i Vagnerom [N. A. Rimsky-Korsakov between Bellini and Wagner]. *Obraz «Italii zlatoi» v khudozhestvennykh kartinakh mira (k 200-letiyu so dnya rozhdeniya A. S. Pushkina). Tezisy dokladov mezhdruvuzovskoi nauchnoi konferentsii* [The image of "Golden Italy" in the Artistic Worldviews (to the 200th Anniversary of the Birth of Alexander Pushkin). Theses of Reports of the Interuniversity Scientific Conference], Petrozavodsk: PetrGU, 1999, pp. 20-22.
- Solostyuk T. Traditsiya perevoda opernogo libretto R. Vagnera v russkoi khudozhestvennoi kul'ture 80-kh godov XIX-10-kh godov XX veka (k probleme «russkogo Vagnera») [The Tradition of Translation of Wagner's Opera Libretti in the Russian Artistic Culture of the 1880s-1910s (to the Problem of "Russian Wagner")]. *Rikhard Vagner i Rossiya* [Richard Wagner and Russia], Saint Petersburg, Izdatel'stvo RGPU im. A. I. Gertsena, 2001, pp. 126-136.
- Stanislavskii K. S. *Moya zhizn' v iskusstve* [My Life in Art]. *Sobranie sochinenii: V 9 t.* [Collected Works: In 9 vols], vol. 1, Moscow, Iskusstvo, 1988.
- Stanislavskii M. V. *Vagner v Rossii* [Wagner in Russia], Saint Petersburg, Tip. A. S. Suvorina, 1910.
- Strasfogel J. A Radical Vision. *Opera News*, January 30, 1982, pp. 9-11.
- Struve A. F. R. Vagner (po povodu stoletiya so dnya ego rozhdeniya) [R. Wagner (on the Centenary of His Birth)]. *Svirel' Pana* [Pan's Syrinx], 1913, no. 1, pp. 13.
- Sviridenko S. Mariinskii teatr. Vagnerovskii sezon 1912-1913 [Mariinsky Theatre. Wagnerian Season 1912-1913]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Gazette], 1913, no. 18-19, pp. 474-477.
- Sviridenko S. A. *Vagnerovskie tipy trilogii "Koltso nibelunga" i artisty Peterburgskoi opery* [The Wagnerian Types of the "Ring of the Nibelung" Trilogy and the Artists of the St. Petersburg Opera], Saint Petersburg, Tip. A. Benke, 1908.
- Sviridova S. A. "Nyurnbergske meistersingery" R. Vagnera. *Obshchedostupnyi ocherk [i libretto]* [R. Wagner's "The Meistersingers of Nuremberg". Popular essay [and libretto], Saint Petersburg; Moscow, V. Bessel' i Ko, 1914.
- Swift E. *Razvlekatel'naya kul'tura gorodskikh rabochikh kontsa XIX-nachala XX veka* [The Entertainment Culture of Urban Workers in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries]. *Razvlekatel'naya kul'tura Rossii XVIII-XIX vekov. Ocherki istorii i teorii* [Russian Entertainment Culture in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Essays on history and theory], Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin, 2001, pp. 300-315.
- Telyakovskii V. A. *Vospominaniya. 1898-1917* [Memories. 1898-1917], Moscow; Leningrad, Iskusstvo, 1965.
- Uvarova E. D. *Kak razvlekalis' v rossiiskikh stolitsakh* [How the Russian Capitals Were Entertained], Saint Petersburg, Aleteiya, 2004.

- Uvarova E. D. Vokzaly, sady, parki [Train Stations, Gardens, Parks]. *Razvlekatel'naya kul'tura Rossii XVIII–XIX vekov. Ocherki istorii i teorii* [Russian Entertainment Culture in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Essays on history and theory], Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin, 2001, pp. 337–340.
- Val'ts K. F. *Shest'desyat pyat' let v teatre* [Sixty-five Years in Theatre], Leningrad, Academia, 1928.
- Valter V. G. *Obschedostupnoe posobie dlya slushatelei muzykal'noi dramy R. Vagnera "Kol'tso nibelunga". Tri vechera ("Val'kiriya", "Zigfrid", "Gibel' bogov") i prolog ("Zoloto Reina"). S 93 notnymi primerami (leitmotivami)* [A General Guide for Listeners of R. Wagner's Musical Drama "The Ring of the Nibelung". Three Evenings ("Valkyrie", "Siegfried", "The Götterdämmerung") and a Prologue ("The Rheingold"). With 93 Note Examples (Leit-motifs)], Moscow, Yurgenson, 1896.
- VI. D. Moskva. Bol'shoi teatr. Vagnerovskie itogi [Moscow. Bolshoi Theater. Wagnerian Results]. *Muzyka* [Music], 1913, no. 128, pp. 329.
- Voloshchenko A. Yu. *Tetralogiya "Kol'tso nibelunga" v kontekste russkoi vagneriany: dialog interpretatsii nachala XX — nachala XXI vekov. Avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Tetralogy "The Ring of the Nibelung" in the Context of Russian Wagnerianism: Dialogue of Interpretations of the Early Twentieth—Early Twenty-first Centuries. Doctoral Thesis in Art History], Nizhnii Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M. I. Glinki, 2006.
- Vospominaniya o B. V. Asaf'yeve [Memories of B. V. Asafiev]. Leningrad, Muzyka, 1974.
- Wagner R. (Biografiya). "Tangeizer" (Sostyazanie pevtsov v Vartburge). *Opera v 3-h d. Muz. R. Vagnera (kratkiye libretto)* [Wagner R. (Biography). "Tannhäuser" (Competition of Singers in Wartburg). Opera in Three Parts. Mus. by R. Wagner (Brief Libretto)], Har'kov, Tip. M. Dreishule i synov'ya, 1914.
- Wagner R. *Gibel' bogov. 3-j den' iz trilogii "Kol'tso nibelunga". Sochinenie R. Vagnera. Perelozhenie dlya 1-go f/p Kleinmikhelya s russkim i nemetskim tekstami* [The Götterdämmerung. Day 3 of the "Ring of the Nibelung" Trilogy. Composed by R. Wagner. Arranged for 1 piano by Kleinmichel, with Russian and German Texts], Saint Petersburg, Muzykal'nyi magazin "Severnaya lira", 1911.
- Wagner R. Khor mladshikh strannikov "Bozhe vechnyi" iz opery "Tangeizer". *Muzyka R. Vagnera. Prispособil dlya zhenskikh golosov s f/p S. Gilev. Partitura [Chorus of the Younger Wanderers "Eternal God" From the Opera "Tannhäuser". Music by R. Wagner. Adapted for Female Voices with Piano by S. Gilev. Score]. Gilev S. Sbornik opernykh khorov* [A Collection of Opera Choruses], Iss. 3, Moscow, Yurgenson, 1896, pp. 16–18.
- Wagner R. Khor poslannikov mira "Pesn' mira, mira pesn'" iz opery "Rientsi". *Muzyka R. Vagnera. Prispособleno dlya zhenskikh golosov (s f/p). Partitura [Chorus of the Messengers of Peace "Song of Peace, Song of Peace" from the Opera "Rienzi". Music by R. Wagner. Adapted for Female Voices (With Piano). Score]. Gilev S. Sbornik opernykh khorov* [A Collection of Opera Choruses], Iss. 3, Moscow, Yurgenson, 1896, pp. 8–10.
- Wagner R. Khor za pryalkami iz opery "Moryak-skitalets" ("Nu zhuzhzh, vertis' skoree") dlya 3-golosnogo zhenskogo khora s f/p [Chorus Behind the Spinners from the Opera "The Flying Dutchman" ("Well Buzz, Spin Faster") for 3-voice Female Chorus With Piano]. *Pyat' khorov* [Five Choruses] (compiled K. Albrecht), vol. 1, Moscow, s.n., 1877, pp. 34–39.
- Wagner R. Khor za pryalkami iz opery "Moryak-skitalets" («Nu zhuzhzh, vertis' skoree») dlya 3-golosnogo khora bez soprovozhdeniya [Chorus Behind the Spinners from the Opera "The Flying Dutchman" ("Well Buzz, Spin Faster") for Unaccompanied Three-Voice Chorus]. *Dzbanovskij A. Shkol'noe pe-nie* [School Singing], Iss. 6, Moscow, Yurgenson, 1900, pp. 32–33.
- Wagner R. *Melodii iz opery "Tangeizer". Perelozhenie dlya dukhovogo orkestra. Partitura* [Melodies From the Opera "Tannhäuser". Arranged for Wind Orchestra. Score], Saint Petersburg, s.n., 1905.

- Wagner R. *Val'kiriya. 1-j den' iz trilogii "Koltso nibelunga"*. Sochinenie R. Vagnera. *Perelozhenie dlya 1-go f/p Kleinmikhelya s russkim i nemetskim tekstami* [Valkyrie. Day 1 of the "Ring of the Nibelung" Trilogy. Composed by R. Wagner. Arranged for 1 piano by Kleinmichel, with Russian and German Texts], Saint Petersburg, Muzykal'nyi magazin "Severnaya lira", 1911.
- Wagner R. *Zigfrid. 2-j den' iz trilogii "Koltso nibelunga"*. Sochinenie R. Vagnera. *Perelozhenie dlya 1-go f/p Kleinmikhelya s russkim i nemetskim tekstami* [Siegfried. Day 2 of the "Ring of the Nibelung" Trilogy. Composed by R. Wagner. Arranged for 1 piano by Kleinmichel, with Russian and German Texts], Saint Petersburg, Muzykal'nyi magazin "Severnaya lira", 1912.
- Wagner R. *Zoloto Reina. Vstuplenie k trilogii "Koltso nibelunga"*. Sochinenie R. Vagnera. *Perelozhenie dlya 1-go f/p Kleinmikhelya s russkim i nemetskim tekstami* [The Rheingold. Introduction to the Trilogy "The Ring of the Nibelung". Composed by R. Wagner. Arranged for 1 piano by Kleinmichel, with Russian and German Texts], Saint Petersburg, Muzykal'nyi magazin "Severnaya lira", 1913.
- Zherebin A. I. *Zachinatel' i "zavershiteli"*. Ideya sinteza iskusstv i eyo russkie kritiki [The Originator and the "Finishers". The Idea of Art Synthesis and Its Russian Critics], *Voprosy literatury* [Studies in Literature], 2009, no. 4, pp. 5-23.
- Zorkaya N. M. *Na rubezhe stoletii. U istokov massovogo iskusstva v Rossii. 1900-1910 gody* [At the Turn of the Century. At the Origins of Mass Art in Russia. 1900-1910], Moscow, Nauka, 1976.
- Zorkaya N. M. *Novaya obshchestvennaya i kul'turnaya situatsiya na rubezhe XIX-XX vekov. Problemy demokratizatsii iskusstva v epokhu massovykh sotsial'nykh dvizhenii* [The New Social and Cultural Situation at the Turn of the Nineteenth and Twentieth Centuries. Problems of Democratization of Art in the Era of Mass Social Movements]. *Sredstva massovoi kommunikatsii i sovremennaya khudozhestvennaya kul'tura. Stanovlenie sredstv massovoi kommunikatsii v khudozhestvennoi kul'ture pervoi poloviny XX veka* [Mass Communication and Contemporary Artistic Culture. Formation of Mass Communication in the Artistic Culture of the First Half of the Twentieth Century], Moscow, Iskustvo, 1983, pp. 71-96.
- Zuseva-Ozkan V. B. «I podnimet shchit devitsa...»: deva-voitel'nitsa v lirike A. Bloka ["And the Maiden Will Raise the Shield...": Warrior-Maiden in the Lyrics of A. Blok]. *Novyi filologicheskii vestnik* [The New Philological Bulletin], 2019, no. 2(49), pp. 160-176.