

---

УДК 7.01, 78

*Пащенко М.В.* ©

**ХРАМ Св. ГРААЛЯ И ГРАД КИТЕЖ:  
СТРУКТУРЫ САКРАЛЬНОГО В ХРИСТИАНСКОЙ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЕ**

*Аннотация.* Статья обосновывает значение дифференцированного сюжетологического подхода к анализу формы оперного произведения и демонстрирует моделирующий потенциал филологического метода сравнительно-исторической поэтики, открывший музыкальной драме путь к созданию обновленных историко-легендарных сюжетов на почве актуальных философских идей. «Китеж» и «Парсифаль» сравниваются в плане влияния музыки и слова на организацию сакрального пространства мистерии – ее структурный центр, в котором утверждается христианский характер сюжета; при этом в качестве формально значимых факторов рассматриваются тип сюжета (миф / легенда / христианская легенда) и мотивный принцип его организации, соотносимый с лейтмотивной техникой организации музыкальной ткани.

*Ключевые слова:* сюжет; мистерия; миф; лейтмотив; мотив; сакральное пространство; Р. Вагнер; Н.А. Римский-Корсаков; В.И. Бельский; А.Н. Веселовский.

*Pashchenko M.V.*

**Church. Of the Grail and the city of Kitezh:  
structures of the sacred in Christian musical drama**

*Abstract.* The essay justifies differential approach to the analysis of the opera from the point of view of the plot. It demonstrates how philological method of comparative historical poetics reveals its constructive potential for the music drama in opening the way to building renewed historic-legendary plots on basis of actual philosophical ideas. «Kitezh» and «Parsifal» are compared in the aspect of influence which music and word provide on the construction of the sacral space of a mystery play – its structural centre which defines the Christian religious idea of the plot. The formally meaningful factors are the type of the plot (myth / legend / Christian legend) and the motif principle of the plot construction, which corresponds to the leitmotif technique of music.

*Keywords:* plot; mystery play; myth; leitmotif; motif; sacral space; R. Wagner; N.A. Rimsky-Korsakov; V.I. Bel'sky; A.N. Veselovsky.

Давняя проблема «“Парсифаль” и “Китеж”» получала то мирное, то военное решение, отношение Римского-Корсакова к Вагнеру определялось как эпигонство, преемственность, противостояние или независимость. В любом случае речь идет об узловом моменте культуры: в обеих драмах оперное искусство впервые формулирует религиозно-нравственные постулаты; вопрос, конкурент ли оперная сцена Церкви и претендует ли вообще на это, сохраняет свою остроту и по сей день. На идейно-философском или историко-культурном, но никак не на уровне структурного анализа произведений решаются пока и центральные проблемы этого узла: (1) различие двух типов музыкальной драмы у Вагнера, мифологической и легендарно-христианской; (2) параметры зависимости «Китежа» от «Парсифаля»; (3) принципы русского варианта христианской мистерии у Римского-Корсакова.

С возникновением обеих мистерий главным объектом идеологической критики ницшеанского типа стала субстанциальность их христианского качества: очень часто его объявляют поверхностным напылением и данью того или иного рода конъюнктуре. Противостоять этому и установить их подлинное настроение может только выявление несущих содержательных структур. Это предполагает исследование му-

зыкальной драмы, обращенное и к музыке, и к словесному тексту силами и музыковедения, и филологии. Не предлагая углубиться в перипетии «синтеза искусств» (это понятие из области истории культуры предметно не охватывается ни одной из наук с их аппаратом по изучению медиальных средств какого-либо рода искусства), я обращаюсь к филологическому дискурсу той же эпохи вагнеровской и поствагнеровской мистерии. Филология, тогда же приходившая к осмыслению феномена поэзии и структуризации главных носителей поэтического смысла, сюжета и символа, оказывалась искомым медиальным посредником: она давала музыкальной драме в готовом виде и метод структурного символизма, и сам поэтический материал для строительства ее мистериального ядра – сакрального символа и собирающегося вокруг него сценического сакрального пространства.

Такой подход позволяет охватить генезис, общие структурные законы и суть оригинальности формы «Парсифаля» и «Китежа». В их творческой истории документирован начальный, собственно филологический этап, когда переосмысленный, заново сконструированный символ христианских легенд «обрастает» актуализированным, идейно насыщенным сюжетом и развивается в драму, созданную по литературно-сценическим законам; лишь затем драматургическое решение смыкается с музыкальным и сказывается ярким своеобразием сочинения в целом. Сопоставление же двух произведений в таком ракурсе объяснит, почему, усваивая и перенимая принципы построения оперной мистерии от законодателя Вагнера и буквально переводя его сюжет о Св. Граале на русский, Римский-Корсаков и автор либретто В.И. Бельский пришли к радикальному новаторству «Китежа».

\* \* \*

За исходную точку рассуждений возьмем, как обычно, рецепцию и увидим, что в первую очередь обе мистерии заставляли говорить об их статичности.

В богатом на эффекты искусстве оперы Вагнер стремился к максимальному совпадению музыки с захватывающим действием драмы. То, что в «Парсифале» он пересмотрел свое понимание самой сущности драматического действия, было ясно еще первым рецензентам. «Парсифаля» сразу объявили «оперой настроения» с намеренно редуцированным драматическим элементом и отсутствием самостоятельно

действующих драматических характеров; тогда новизну для Вагнера видели в едином «благоговейном настроении», пришедшем в театр из христианского обряда, в погружении музыки в сферы «внутренне-психического» (28, с. 65, 74). В наше время публикатор «Парсифаля» в Полном собрании сочинений обобщает организующий принцип последнего опуса Вагнера как «изменившееся отношение ко времени» (37, с. 223), но параметры этого изменения не уточняет.

Рецепция «Китежа» в этом отношении конкретнее. Бельский в предисловии к либретто «Китежа» предупреждал, что «недостаток драматического действия» допущен в нем сознательно в пользу «органической связности настроений и логичности их смены» (1, с. IV–V). На фоне того, что статичность стала общим местом критики оперы, С.Н. Кругликов понял (или узнал от композитора), что именно в замедленном течении и следует видеть вагнеровский след в «русском “Парсифале”»: «Те же мистические выси, та же устремленность к возвышающей душу поэзии легенды, та же, самым сюжетом потребованная, из него вытекающая сценическая неподвижность» (см.: 8). Статика мистерии, таким образом, прямо объяснялась литературной стратегией драмы, обусловленной жанром сюжетного первоисточника – христианской легенды.

\* \* \*

В развитие этих соображений я прибегну все к тому же «лейтмотиву» – различно трактуемому в музыковедении синтетическому понятию, имеющему, однако, определенную предметность и в филологии с точки зрения очевидной близости «мотиву» как единице сюжета. Что же с точки зрения сюжетологии можно сказать о функции лейтмотива у Вагнера в целом и в статичном «Парсифале» в частности?

Принцип лейтмотивов музыкальных маркирует «лейтмотивы» (ключевые мотивы) разворачивающегося сюжета и тем самым экстрагирует из действия некий прасюжет, на который это действие проецируется и тем самым обретает символическую перспективу. Вагнеровские лейтмотивы не замкнуты на сцепление всей вокально-оркестровой музыкальной ткани, но и вносят в драму выраженный повествовательный, «романный» принцип, их сеть выстраивается в комментирующий рассказ «от автора», который ведет оркестр параллельно событийному движению – «отступит в молчании на задний

план было бы не в духе Вагнера» (25, с. 425). В силу этого весь лейтмотивный символизм Вагнера, неразрывно сопряженный с драмой-словом, логично эволюционировал к тому, чтобы вырваться из-под действия законов музыки в чистую словесность. Каждой повторяющейся теме оказалось возможным приписать предельно конкретное сюжетное значение, каталогизировать все лейтмотивы и их озаглавить. Сам Вагнер заглавий музыкальным темам не давал, термина «лейтмотив» не употреблял, однако соответствующую роспись «Тристана», «Кольца нибелунгов» и «Парсифаля» его ближайший сотрудник, филолог Ганс фон Вольцоген, произвел при нем, так что каталоги лейтмотивов сразу стали неизбежной ступенью рецепции Вагнера<sup>1\*</sup>.

Для музыковедов почерк музыкального драматурга в языческом мифе «Кольца...» и христианской мистерии «Парсифаля» остается в целом тем же, не считая экономии средств «позднего стиля». Если же ограничить угол зрения литературным эрзацем вагнеровской драмы в виде перечня озаглавленных музыкальных лейтмотивов, мы сразу же заметим, что в мифе лейтмотив-символ конституируется сюжетом динамически, в ходе его развития, вызревает внутри него. К примеру, лейтмотив «любовь брата и сестры» звучит в «Валькирии» тогда, когда герои только встречаются и пристально смотрят друг на друга, так что значение лейтмотиву сообщает непосредственно разворачивающееся перед зрителем сценическое действие. Только после этого лейтмотив начинает играть роль напоминания о значимой для действия предыстории.

Сразу назову те два структурных отличия, которые, как мне видится, отличают у Вагнера миф от легенды, а именно «Кольцо...» от опер христианской трилогии «Тангейзер» – «Лоэнгрин» – «Парсифаль». Это, во-первых, оркестровое вступление, углубленно сосредоточенное на тематической сердцевине драмы, одной или группе тем созерцательного характера, где музыка и призвана выразить возвышенно-религиозную суть сюжета (показательно, сколь естественно во второй редакции «Тангейзера» «мирской» раздел увертюры сдвинулся в сторону открывающего оперу балетного действия). Его христианская тематика здесь пока только подразумевается. Во-вторых, это неизменное присутствие такого законченного музыкально-драматургического элемента, как «церковная сцена». В ней христианский характер произведения уже не подразумевается, а декларируется.

В христианских операх лейтмотивы самым прямым образом преданы сюжету. Они звучат в оркестровом вступлении, будто существовали всегда, а означаются уже после поднятия занавеса. Тогда и выясняется, что у представленных на сцене событий есть своя предыстория – зрителю необходимо узнать ее, чтобы понять происходящее, – а развернутые во вступлении лейтмотивы эту предысторию символизируют. В соблюдении такого порядка строго совпадают оперы христианской трилогии, написанные в разные годы. При этом так же далекие от мифа, но религиозно нейтральные вагнеровские легенды, «Летучий голландец» и «Тристан», – своего рода средний тип: такой предыстории они не имеют (точнее, вспышка любви между главными героями начисто стирает всякую ее значимость), и потому вступления их тематически гораздо более насыщены и развиты – это сжатый во времени слепок всего предстоящего действия.

Действительный для оперы-мифа принцип диалога между разворачивающейся историей и его непосредственной предысторией сменяется в опере-мистереи на другой. Теперь в диалог с историей (сюжетом) вступает предыстория совершенно иного качества – единственно всеобщая и вечно актуальная, ее вообще не требуется рассказывать: это метасюжет, связанный с событиями Евангелия. На него, в конце концов, неизбежно проецируется сюжет любой христианской легенды, получая так свою символическую перспективу. Он заведомо известен, что упрощает коммуникацию со слушателем драмы (24, с. 139), и потому предъясняется ему не посредством повествования-пересказа, а в виде синкретического действия «церковной сцены». Этот структурный элемент присутствует во всех христианских операх Вагнера: Евхаристия в храме Св. Грааля («Парсифаль»), шествие пилигримов («Тангейзер»), свадебное шествие в собор Антверпена («Лоэнгрин», где тема христианского брака «светлой» пары контрастирует с языческим союзом пары «темной»). То же значение имеет и хорал во славу Иоанна Крестителя, который поет лютеранская община церкви Св. Катарини в «Нюрнбергских мейстерзингерах» – эту псевдокомедию на псевдобытовой сюжет, пронизанную переживанием мистериального Иванова дня, можно рассматривать как еще одно приближение Вагнера к теме Грааля: он знал труд К. Зимрока, где истоки легенды о Граале возводились к раннехристианскому почитанию Иоанна

Крестителя (34, с. 776–777). Одновременно все эти сцены имеют ключевое значение для музыкального тематизма опер.

\* \* \*

В полноценной мистерии «Парсифаль» евангельский метасюжет – событие Страстной Пятницы – осложнен обращением к апокрифической легенде о Граале с ее уникальным символическим рядом. Соответственно, во «Вступлении» сплетаются два комплекса лейтмотивов и так организуют всю симфоническую пьесу. Во-первых, это лейтмотивы символов легенды: чаши Св. Грааля, в которую Иосиф Аримафейский собрал Кровь распятого Спасителя, и Св. Копья, которым воин по имени Лонгин, донесенному до нас Никодимовым Евангелием, пронзил Его ребра. Во-вторых, помимо них, свои лейтмотивы получают сами евангельские события, Тайная Вечеря и «Стон Спасителя», а также – Вера, которую затем в разгар действия воспевают хор из под купола театра: «Вера живет, голубь парит» (38, с. 17–18).

Когда стала известна программа «Вступления», сформулированная Вагнером в письме Людвигу Баварскому (12.11.1880), – «Любовь – Вера – Надежда», – эту музыку тут же стали трактовать как программную, как своего рода парад тем, связанных между собой внемузыкальными средствами (23, с. 319–320), – настолько сильно проступила здесь информирующая, дидактическая сверхзадача музыкально охватить всю суть христианского мирозерцания. В ходе дальнейшего действия лейтмотивы двух групп, все так же постоянно переплетаясь, прочерчивают параллелизм между событиями легенды о Парцифале – и событиями Евангелия.

Если евангельские события слушателю пересказывать не надо, то смысл вещественных сакральных символов легенды, наоборот, требует разъяснения, чтобы стала ясна и сюжетная роль соответствующих лейтмотивов «Вступления». Это означивание символики происходит в сценическом повествовании, подробных и долгих рассказах-монологах. Такое решение – единственно возможное, так как евангельскую предысторию-метасюжет нельзя непосредственно разыграть на сцене, как разыграна в «Кольце нибелунга» история Рейнского золота.

Следовательно, перенос акцента с диалога на повествование и вытекающая отсюда статика – это структурный закон христианской мистерии, продиктованный ее смещением от сюжета к метасюжету. В му-

зыкальном театре это значит, что священные символы должны быть названы, а об их происхождении рассказано – все это с помощью слова, – что и происходит в финальном рассказе Лоэнгринга и тем более в монологах Гурнеманца в «Парсифале». Именно в этой связи Адорно издевательски замечал, что новизна «Парсифаля» – в намерении «заговорить слушателя до смерти» (19, с. 47).

Напротив, все, что повествуется о Рейнском золоте или мече Вотана, на этом фоне предельно кратко. Когда же во втором акте «Валькирии» действие вдруг резко тормозит весьма пространный монолог Вотана, исследователи резонно говорят о загадочном исключении: ведь в этом монологе слушателю не сообщается ничего нового для понимания сюжета, а просто пересказаны события предыдущей оперы цикла. И в этом видится вышедший вдруг на поверхность принцип внутренней структуры драмы: Вагнер показательно стремится здесь дать «свободный» нарратив, не привязанный к лейтмотивному принципу, и так утвердить равноправие между музыкой и словом (18, с. 177–178).

Случай Св. Грааля прямо противоположный. Здесь нарратив функционально спаян с разворачиванием драмы посредством лейтмотивов: зрителю недостаточно лишь показать бутафорскую чашу, предполагая, что так он усвоит значение необычайно высокого, сакрального символа и во всей полноте прочувствует предпосланную ему музыкальную тему, – его просто необходимо посвятить во все детали сюжета, буквально рассказав историю Грааля. Снижение динамики обусловило, в свою очередь, тот противовес, который составил в «Парсифале» напряженно динамичный второй акт. Здесь с самой премьеры все с удовлетворением узнавали прежнего «языческого» Вагнера, живописца обольстительно прекрасных земных сил и страстей.

Добавить к этому героя-простака, кто откровенно сторонится не только совершения осмысленных даже не героических поступков, но и всякого высказывания, кто красноречиво молчит, переживая все в сердце, и тем вызывает гнев даже прозорливого, но и велеречивого «интеллектуала» Гурнеманца<sup>2\*</sup>, – и мы получим триадический принцип, организующий христианскую мистерию: чувство – говорение – действие. Если же противопоставлять миф «Кольца...» христианству «Парсифаля» не структурно, а только содержательно («погибель язычества – победа христианства»), то и момент «говорения» за-

кономерно не воспринимается как драматургически краеугольный, а сам принцип «Парсифаля» видится уже дуальным, основанным на противопоставлении действия внутреннего и внешнего: «[П]роисходящее в душе Парсифаля с самого начала и есть подлинное драматическое действие, и тем более он самостоятелен, чем менее зависим от внешних обстоятельств, в отличие от иных героев, что действуют или вызывают действие, а потом гибнут, будучи “из всех самыми несвободными”» (24, с. 135–137), каким характеризовал себя Вотан.

\* \* \*

Под тем же углом взглянем на «Китеж». В.А. Пятницкий составил филологический эрзац для мистерии Римского-Корсакова, ориентируясь на аналогичные опыты вагнеровского круга и, нет сомнений, именно на ставшие каноническими к этому времени путеводители Вольцогена. Учитывая, что Вольцоген догматизировал вагнеровские принципы музыкально-драматической формы, превращал музыку не только в средство понимания драмы, но и ее интерпретации, давая в своих тематических путеводителях музыкально выраженный «протокол» событий (35, с. 137), тем нагляднее факт, что с перечнем музыкальных лейтмотивов «Китежа» невозможно проделать что-либо подобное. У Пятницкого музыкальные темы не собираются и не могут собраться в зеркало либретто: они не относятся ни к сфере прошлого из предыстории, ни к сакральным символам из метасюжета, ни к абстрактно-философским идеям, вынесенным за скобки событий. Напротив, возникают непосредственно вместе с происходящим и впоследствии, повторяясь, сохраняют все ту же первозданную актуальность для действия. Это портретные характеристики пребывающих на сцене героев (у Февронии озвучиваются ее «смирение», «милосердие», «любовь к природе»; у Гришки – «нахальство», «напускное смирение», «мистический ужас» и др.) или лейтмотивы эмоций и состояний людей и природы, напрямую вообще не связанных с пружинами сюжета; от этого их неуклюжие наименования вроде: «просветленное умиление», «благоговейное изумление», «ликование» (12, с. 42–52).

Все они тут же, разумеется, отражаются и в либретто, и на фоне Вагнера их символическая роль до того снижена, что вообще сложно говорить здесь о лейтмотивах в вагнеровском смысле. Такова осоз-

нанная установка Римского-Корсакова, признававшего часть повторяющихся у него мотивов в драматургическом отношении «случайными» (14, с. 186). В таком лейтмотивизме он совпадает с Вагнером только в изобразительно-живописной основе своей музыкальной программы: у Вагнера так же достаточно эмоциональных лейтмотивов, их названия так же условны (в «Кольце...», например, это лейтмотивы «гнева», «горя», «юной силы», «беспокойства», «отречения» и т.д.).

Уже понятно, что взятая у Вагнера исходная идея оперной мистерии с ее легендарно-христианским сюжетом и необходимо сопутствующим ему статично созерцательным настроением облекалась Римским-Корсаковым в конструктивно иную форму. Об осознанной дистанции по отношению к Вагнеру говорит самое общее музыкальное впечатление, возникающее у слушателя «Китежа». Музыкальный образ этой оперы настолько целен и своеобразен, что далек прежде всего от того, что раньше в операх самого Римского-Корсакова так напоминало Вагнера при воссоздании переживания чуда, которое волнообразно нагнеталось в чувственно разрастающихся необыкновенной красоты мелодиях (его собственные характеристики, скорее образы, а не термины, – «изысканный стиль» и «напряженность», которые, как ему слышалось, нарушали у Вагнера архитектуру оперной формы (14, с. 146)). Так Римский-Корсаков рисовал картины смены дня и ночи, реального и потустороннего, пробуждения любви и наступления смерти, понимая их как явления природы и помещая в содержательный контекст языческого мифа. В русской рецепции Вагнер так же проходил по рангу сказочной фантастики (22, с. 298), что во многом объясняет возникавшие здесь вагнерианские ассоциации.

Работая же над «Китежем», Римский-Корсаков спешит погасить исполненные вагнерианского пафоса надежды своего либреттиста: «Задыхающийся от избытка восторг пусть кто-нибудь другой в чем-нибудь другом сочинит» (15, с. 311). Причина своеобразия «Китежа», легко улавливаемого слушателем, своеобразия глубинного, так далекого от мироощущения Вагнера, – центральный вопрос стиля оперы, и потому он прицельно прояснялся. Христианская направленность содержания драмы, захватывая ее музыкальный язык, последовательно реализовалась здесь на интонационном уровне, усвоившем церковный знаменный распев в его сплаве с народной песней и духовным стихом (7; 13, с. 138). При этом именно повествовательность духовного стиха –

христианского песенного фольклора – соединила мелодику и текст общей идеей, предопределив развитие оперы в «сказание» с его былинно-ораториальным ореолом (6, с. 109–112). Остается заключить: уникальное решение драмы, сопряженное с обширным, стили- и формообразующим вовлечением в ее ткань церковного и народно-религиозного мелоса, с необходимостью следовало из характера разрабатываемого сюжета.

Между тем разработка Вагнером христианского сюжета в «Парсифале» происходила прямо противоположным образом. Здесь христианская тема замкнулась в либретто, пронизывая все: от логики действия до заимствованных из народной церковной поэзии стиля, лексики и самого стиха с его парными концевыми рифмами (10, с. 378), но в музыкальном языке мистерии, даже на фоне вагнеровского стиля в целом, сказалась нарочито минимально (37, с. 219). При всяком отсутствии церковно-песенного мелоса церковный дух представлен лишь отдельными отголосками Палестрины, григорианского хорала и протестантского «Дрезденского Амен» (31, с. 280–286), конституируя значимую для «структурной теологии» мистерии концепцию германского интерконфессионализма (10, с. 401–402). Но и «Дрезденский Амен», будучи освоен в «Реформационной» симфонии Мендельсона, содержит уже и внецерковные коннотации. Различие подходов двух композиторов-драматургов к решению христианского сюжета воспринимается, таким образом, непосредственно на слух.

\* \* \*

Если не терять из вида четкого разделения музыки и слова как исходно гетерогенного материала для последующего синтеза, можно без боязни вульгаризации утверждать, что Римский-Корсаков, оттолкнувшись от мистерии Вагнера, переструктурировал ее основы, заново распределив роли слова и музыки. Музыка «Китежа» неустанно черпает свое религиозное содержание из песенного, лирико-повествовательного мелоса, не нуждаясь в идейно ориентирующих «подсказках» со стороны либретто, и так оказывается выведена за рамки диалога сюжета и метасюжета, происходящего у Вагнера посредством соподчинения лейтмотивов и монологов. Это позволяет Римскому-Корсакову полностью отказаться от «вербального» симво-

лизма лейтмотивной системы Вагнера; изначально этот вагнеровский принцип был отвергнут и Бельским (15, с. 247).

Что же в результате? Оркестровое «Вступление» к «Парсифалю», где перед слушателем впервые развернуты все последующие лейтмотивы, отобразилось в «Китеже» Прологом, где дева Феврония в течение получаса излагает свои взгляды на мир, формулирует теологическую концепцию преображенного града Китежа, которому предстоит явиться только в финале. Так кристаллизуется «лейтмотив» Китежа – не музыкальный, а драматургический, поэтически-философский мотив с символической перспективой. Авторы оперы даже формально акцентировали его лейтмотивное качество: Пролог завершает пропетое хором заветное слово «Китеж» – именно здесь, с финальной эмфазой оно раздаётся в опере впервые. Музыкальный же лейтмотив, тема «пустыни», на которой построено оркестровое вступление и которая затем, развиваясь, формирует интонационный портрет Февронии, может быть означен лишь условно как тема созерцания, ритмически стабильно пульсирующей жизни духа главной героини, но никак не напоминание о конкретном христианском символе по модели «Парсифаля».

Из «Парсифаля» Римский-Корсаков перенял топос церковной сцены в ее удвоении – это сцена в граде Великом Китеже, начинающаяся в Китеже земном и завершающаяся в Китеже преображенном. В этом пункте единомыслие понятно: Римский-Корсаков готов вслед за Вагнером активировать метасюжет из Священного Писания вненарративными средствами – сценической аллюзией на сакральное действие литургии, где некогда и состоялся первичный синтез искусств. А вот от структурного принципа «лейтмотив-монолог» в «Китеже» нет и следа. Сакральное содержание оперы, т.е. метасюжет Китежской легенды – переживание Последних времен и взыскание Нового Иерусалима – нигде не выйдет на поверхность и обнаружится только тогда, когда вскрыется вся система мотивов, пронизывающих либретто от начала до конца, и в сознании слушателя соберется воедино Китеж-символ.

\* \* \*

Здесь, в «нервном центре» христианской музыкальной драмы, я фиксирую уже не аналогию, а прямое родство условно вагнеровского «лейтмотива» и «мотива» из филологической теории сюжета (9, с. 247). Зависимость от творческого структурного метода Вагнера, как

и от научных результатов и идей сравнительно-исторического литературоведения академика А.Н. Веселовского, заметная на разных уровнях работы Бельского в качестве либреттиста Римского-Корсакова (см.: 11), позволяет расширить рассматриваемую область музыкальной драмы и взглянуть на конструкцию пространства, обнимающую ее действо, в компаративном аспекте.

Высокие религиозно-философские идеи предопределяли конструктивные особенности драм и вызывали устойчивые пространственные ассоциации: мысль о храме Св. Грааля давала в опере аналогичную архитектуре храма многомерность звука, «выстроенную архитекtonику гармонической организации» (20, с. 260–261); легендарный хронотоп пути в невидимый Китеж сказался в линейной симметрии оперной формы, аналогичной «круговому хождению» крестного хода (см.: 17). Если на стратегии такого устройства сакрального пространства мистерии – вертикального и горизонтального – взглянуть с точки зрения преемственности, то абстракции и туманные взаимосвязи на экстрауровне «синтеза искусств» сразу наполнятся плотью – взятыми у филологической науки понятиями о структуре христианского сюжета и символа, а прежде всего о двойственной, парадигматической и синтагматической, структуре мотива.

Если лейтмотив Вагнера символичен и так формирует парадигматическое измерение музыкально-драматического сюжета, то Веселовский определяет музыкальный лейтмотив чисто синтагматически, соотнося с песенным припевом или повторяющимися поэтическими формулами (5, с. 324). Именно таков принцип текучего музыкального лейтмотивизма «Китежа», тогда как лейтмотивный символизм, отвечающий за параллелизм смыслов, вытеснен в либретто. Такая «пространственность» музыкально-драматургического решения мистерии и есть отображение структуры ее сакрального сценического пространства.

Говоря далее о преемственности между «Китежем» и «Парсифалем», остается показать, что в тех же отношениях пребывали и сакральные сценические пространства града Китежа и храма Св. Грааля, организующие эти мистериальные действия.

Оформление сакрального пространства Китежа – концептуальный нерв работы соавторов оперы, где важен даже такой внемузыкальный элемент, как ремарки: все в них, по убеждению Римского-Корсакова, должно быть спроецировано в пропеваемый со сцены текст (15,

с. 377). Этот слой музыкально-драматургической концепции уже лежит полностью в области филологии. Финальная картина в точности воспроизводит жилую среду из русских былин. Одновременно эсхатологический цикл, которому подчинено развитие китежской символики, приводит к нагнетанию ветхозаветных элементов, дающих, в сочетании с новозаветным Успенским собором, внятные аллюзии на комплекс Иерусалимского храма, – именно такова традиционная структура апокрифического земного рая (9, с. 244). Но и даже столь новая для искусства и национально самобытная идея, явившись в сфере музыкальной драмы, проникнута опытом «Парсифаля».

Ориентируясь в целом на «Парцифаля» Вольфрама, где сущность Грааля неопределенна и колеблется между христианским алтарем и языческим камнем, Вагнер, однако, трактует Грааль как Чашу Тайной вечери, следуя сказанию «Иосиф Аримафейский» Робера де Борона. Тем самым христианский слой легенды он декларативно принимает за первичный и так оказывается в авангарде «христианской гипотезы» происхождения Грааля. Взрывообразный характер появления этой гипотезы в науке следует осмыслять в свете того факта, что в деталях давно разработанное либретто «Парсифаля» было написано и увидело свет (1877) одновременно с первым научным обоснованием этой гипотезы (1876–1877) не только в Германии (Ф. Царнке, А. Бирх-Гиршфельд), но и в России (Н.П. Дашкевич).

\* \* \*

Сакральное пространство «Парсифаля» – это храм рыцарей Св. Грааля, описанный продолжателем романов Вольфрама Альбрехтом (фон Шарфенбергом?) в «Младшем Титуреле»; описание широко известно с 1835 г. по публикации гейдельбергского искусствоведа Сьюльписа Буасере. Внешне храм – христианский собор. В роскоши отделки он напоминает храм Соломона, дворцы восточных сказок и пресвитера Иоанна, а подбор драгоценных камней и металлов следует описанию Небесного Иерусалима в Апокалипсисе. Аналогия с храмом Соломона прослеживалась в архитектурном решении в виде симметричного купольного здания, известного по храму Гроба Господня. Другая аналогия – в чудодейственности такого сооружения. Титурель принялся за строительство храма, когда сам парящий в воздухе Св. Грааль пожелал иметь на земле свое святилище и сам же обеспе-

200

чил строительство всем нужным материалом: Альбрехт говорит о Божественном соучастии в строительстве, как это было и во времена Соломона (21, с. 328, 332, 336, 348).

Базовую научную интерпретацию этого описания Вагнер мог почерпнуть, по крайней мере, из имевшейся в «Ванфриде» «Истории немецкой средневековой поэзии» (1830, изд. 1866) Людвиг Уланда, где обобщалось религиозное значение этой аналогии как манифестации связи Ветхого и Нового Заветов и говорилось о роли тамплиеров в транслировании образа ветхозаветного святилища в средневековую христианскую архитектуру (36, с. 591–593). Именно эта информация нашла выход в сценическом решении «Парсифаля»: по желанию Вагнера храм должен был выглядеть как собор Девы Марии в Сиене (28, с. 383), т.е. аналог иерусалимского Храма в его архитектурно-символической рецепции храмовниками. Однако при «переводе» этой драматургической структуры на русский научное знание играло уже решающую роль и, соответственно, проникало на гораздо более глубокие уровни произведения, отвечая за формирование эсхатологического метасюжета «Китежа». Нигде не высказанный напрямую, только здесь, в сакральном пространстве мистерии, этот метасюжет и становится явью.

В те же годы создания «Парсифаля» Веселовский сместил вопрос о родине Грааля на христианский Восток. В том числе он собрал в единый типологический ряд (1) «диковинки» Соломоновых дворца и храма из различных сказаний, (2) храм Св. Грааля у Альбрехта (2, с. 21–23), (3) баснословные палаты пресвитера Иоанна, известные на Руси по «Сказанию об Индейском царстве», и (4) жилой интерьер русских былин о Чуриле и Дюке (3, с. 189–191, 195–196, 221–223 и др.) – именно последний и скопирован в финальном описании Китежа. Помимо последовательной ориентации Бельского на Веселовского и в целом высочайшего уровня его научной компетенции, ничего о работе либреттиста, включая круг его чтения, не известно, так что его интерес к символизму храма Св. Грааля можно лишь довольно уверенно предполагать. Чтобы констатировать трансляцию сакрального пространства храма Св. Грааля в символическую конструкцию Китежа, есть следующие основания.

Между летописным Китежем и храмом Св. Грааля у Альбрехта имеется существенное типологическое совпадение. Оба – единые, но

многосоставные сакральные пространства, по сути дела, объекты-поселения с разомкнутыми границами, ярко выраженные модели всей преобразенной в будущем Вселенной. Град Китеж в «Летописце» обмеряется по образцу Соломонова храма (3 Цар. 6: 2–3) или апокалиптического Вечного города (Иез. 40–42; Откр. 10: 1; 21: 16–17). Князем Юрием выстроены в городе три храма – Крестовоздвиженский, Успенский и Благовещенский. Храм Св. Грааля, так же призванный напомнить о земном рае, посвящен Святой Троице и имеет три придела, освященные во имя Святого Духа, Божией Матери и Иоанна Богослова (21, с. 355–356, 372).

Именно такое представление о Китеже как многосоставном сакральном пространстве и реализовано в опере. Помимо того, до самостоятельных вокальных партий в ней развиты образы сказочных птиц Сирина и Алконоста, провожатых Февронии на пути из этого мира в иной. Этих русских птиц Веселовский считал ангелами той же природы, что и хранители Грааля в романе Вольфрама, некогда отпавшими и несущими покаянную службу (4, с. 148). Такое объяснение проливает свет на то, почему в ремарке «Китежа» их место вдруг оказалось на спицах перед «княжьим теремом», чего не знает фольклор.

История научной рецепции описания Альбрехта также давала почву для перетекания христианской оперной мистерии в русскую среду. Речь идет об одном из первых граалеведческих исследований Йозефа Гёрреса, предпосланном изданию романа о Лоэнгрине (1813). Именно отсюда Вагнер почерпнул этимологию имени «Parzival» (якобы арабское «Parsi Fal» – «чистый» или «бедный глупец») и навсегда кодифицировал ее в новой форме «Parsifal», потому что только «чистый дурак» – в переводе В.Е. Чешихина (1899) «святой простец» – может спасти порушенный миропорядок. За включение научно давно устаревшей этимологии в текст драмы на Вагнера пролился дождь критики, «чистого дурака» осмеяли все, кто мог, включая Римского-Корсакова... (16, с. 218). Однако и для его мистериального проекта «Введение» Гёрреса оставалось актуально.

Рассматривая описание храма из «Младшего Титуреля», Гёррес касается вопроса о его архитектурном прообразе. Идею готической постройки, впоследствии развитую Буасере в его архитектурной реконструкции, тогда только что впервые высказал А. Шлегель, и Гёррес живо ее оспаривает. Прежде всего он уверен, что вся религия шла

на Запад с Востока, изначально от брахманизма и античных мистерий, через греческое посредство. Для него поэтому естественно, что описанный Альбрехтом христианский храм – в основе своей тоже греческий, и его конкретный прообраз – константинопольская Св. София. Именно она – главный Храм Нового Завета, каким для Ветхого Завета был Храм в Иерусалиме. Лишь в Византии распространен тип централизованного многокупольного здания с кубической основой, а также обилием украшений и настенных росписей.

Подтверждение этому предлагается видеть в русских церквях. Их Гёррес представляет себе так: «Древнейшие русские церкви – это куб; четыре массивных, квадратных в разрезе столба несут на себе большой купол, окруженный четырьмя меньшими, а столбы, стены и своды покрыты бесчисленными изображениями Спасителя, Богородицы и святых. В этих постройках обнаружатся и те же [что в храме Св. Грааля] многочисленные башни. Так, у храма Вознесения, самого прекрасного из 1600 московских церквей, девять башен, покрытых позолоченной медью» (29, с. 160).

Подразумевая здесь, надо думать, Покровский собор на Красной площади, Гёррес проводит прямую параллель между храмом Св. Грааля и многосоставным сакральным пространством русского храма. Помимо того, к восточным мотивам легенды о Граале, и прежде всего мотиву пресвитера Иоанна, он приводит аналогии из греческой книжности – «Александрии» (к ней и примыкает «Сказание об Индейском царстве») и Козьмы Индикоплова. Они ходили и на Руси, обильно поставляя сюда мотивы апокрифической литературы. Основания, на которых он строит свою полемику, удивительным образом приближаются и к идеям русской компаративистики конца столетия о роли Византии как посредника между Востоком и Западом, и к представлениям русских символистов (Вяч. Иванов) и антропософски настроенных постсимволистов (Эллис и А. Белый) об издревле единой всеобщей мистерии. Так оказывается, что компаративная идея «переводимости» легенды о Св. Граале на русский прочитывалась еще в одном из непосредственных источников «Парсифаля» Вагнера в немецкой науке.

Существенно, что и сам Вагнер, судя по всему, принял указания Гёрреса близко к сердцу. Хотя он и ассоциировал храм Св. Грааля с потрясшим его Сиенским собором, П.В. Жуковский, готовивший эс-

кизы декораций «Парсифаля», в итоге воспроизвел совсем иной, некий собирательный интерьер. В нем мы видим, что строго симметричное купольное здание византийско-романского типа заметно растеряло сиенские готические веяния XIII в. Официальная информация в «Байрейтском ежедневном листке», полученная непосредственно в театре во время репетиций, озвучивала именно этот нюанс: «Образцом для храма Св. Грааля взят Собор в Сиене. <...> Впрочем, разве что остроконечные готические арки должны были смягчиться наподобие ломбардских круглых, а весь интерьер трансформирован таким образом, чтобы можно было вообразить себе святилище, сооруженное самими рыцарями внутри их святой горы» (цит. по: 26, с. 9). Бернгард Фёрстер определил увиденное им на сцене как октагон италороманского стиля со следами византийского и арабского влияний (27, с. 328).

Патриотичное увлечение немцев высокой готикой, инспирированное Гёте и его энтузиазмом по поводу «германского» Страсбургского собора, сказалось в реконструкции храма Св. Грааля у его единомышленника Буасере, но уже не было близко Вагнеру. Для него имели значение только «три его церкви»: помимо Сиенского, также соборы в Пизе и Венеции (28, с. 691) – две постройки, далекие от готики, с выраженными византийскими рефлексам. Хотя в проработанном им труде Сан-Марте (А. Шульца) Вагнер и читал критику Гёрреса за его византийскую параллель и познакомился с мнением, что церковь Богоматери в Трире с ее уникальным для готики центрированным планом представляет собой гораздо более подходящий аналог для святилища Св. Грааля (33, с. 292–293), – все эти доводы никак не сказались в оформлении первого «Парсифаля», сколь не стараются новейшие исследователи изыскать в этих декорациях следы готических предпочтений (32, с. 85).

В случае, если Бельский познакомился с работой Гёрреса, перенос модели вагнеровской мистерии в Россию должен был предстать ему как шаг изначально закономерный. Но и независимо от этого идею «русского “Парсифаля”» тогдашнее сравнительно-историческое литературоведение формулировало вполне определенно. Был адекватно воспринят и сам пример Вагнера: ключ к решению сюжета мистерии и всей ее символично-теологической программы находится в методе структурного символизма новой тогда филологической науки.

## Примечания

<sup>1\*</sup> Драматургическую знаковость повторяющихся музыкальных тем у Вагнера определил Ф. Лист в статьях о «Тангейзере» и «Лоэнгрине» (1849, 1851); темы первых двух опер «Кольца...» с одобрения Вагнера расписывал Готтлиб Федерлейн (1871, 1872), чье описание охватывало как их драматургическое значение, так и эмоциональный ореол, заключенный в нюансах инструментовки, после чего Вольцоген разработал свой тип лейтмотивного путеводителя, прагматически ориентированный на экзегетическое чтение вагнеровской драмы (35, с. 44 и след., 108–116).

<sup>2\*</sup> Квазидialog в финале первого акта для Вагнера подчеркнута важен: ремарка к моменту молчания с отрицательным качением головой дополнена в партитуре еще одним жестом героя: «Парсифаль судорожно хватается за сердце».

## Список литературы

1. *Бельский В.И.* Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии. – СПб.; М.: П. Беляев, 1906. – 82 с.
2. *Веселовский А.Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. III. Алатырь в местных преданиях Палестины и легенды о Граале // Сборник ОРЯС ИАН. – СПб.: Тип. ИАН, 1881. – Т. 28, № 2. – С. 1–46.
3. *Веселовский А.Н.* Южно-русские былины. III–XI // Сборник ОРЯС ИАН. – СПб.: Тип. ИАН, 1884. – Т. 36, № 3. – С. 1–401.
4. *Веселовский А.Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. XII. Безразличные и обоюдные в житии Василия Нового и народной эсхатологии // Сборник ОРЯС ИАН. – СПб.: Тип. ИАН, 1889. – Т. 46, № 6. – С. 117–172.
5. *Веселовский А.Н.* Эпические повторения как хронологический момент [1897] // *Веселовский А.Н.* Избранное: Историческая поэтика. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – С. 305–342.
6. *Горячих В.В.* О жанровой природе «Сказания о невидимом граде Китеже» // Наследие Н.А. Римского-Корсакова в русской культуре / Ред.-сост. М. П. Рахманова. – М.: ДЕКА–ВС, 2009. – С. 105–112.
7. *Кашкин Н.Д.* Сказание о граде Китеже // Русское слово. – 1908. – 17 февраля (1 марта).
8. *Кругликов С.Н.* Китеж // Голос Москвы. – 1908. – 10 октября.
9. *Пащенко М.В.* Система лейтмотивов в либретто «Града Китежа» // Наследие Н.А. Римского-Корсакова в русской культуре / Ред.-сост. М.П. Рахманова. – М.: ДЕКА–ВС, 2009. – С. 213–250.
10. *Пащенко М.В.* Структурная теология Рихарда Вагнера: Вечера Св. Грааля в мистерии «Парсифаль» // Вопросы литературы. – М., 2012. – № 2. – С. 362–414.
11. *Пащенко М.В.* «Компаративная опера»: Историческая поэтика А.Н. Веселовского в замысле «Сказания о граде Китеже» // Искусство музыки: Теория и история. – 2015. – № 13. – Режим доступа: <http://imti.sias.ru/> 2015–13/
12. *Пятницкий В.А.* Тематический разбор оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н.А. Римского-Корсакова. – Пг.: Луч, 1914. – 96 с.

13. *Рахманова М.П.* Н.А. Римский-Корсаков (1890-е и 1900-е годы) // История русской музыки: В 10 т. – М.: Музыка, 1994. – Т. 9. – С. 42–147.
14. *Римский-Корсаков Н.А.* Музыкальные статьи и заметки. – СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1911. – 223 с.
15. *Римский-Корсаков Н.А.* Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. – СПб.: Русская культура: СПбГК, 2004. – 443 с.
16. *Тюменев И.Ф.* Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове // Н.А. Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма. – М.: Изд. АН СССР, 1954. – Т. 2. – С. 177–247.
17. *Ю. Э. [Энгель Ю. Д.]* Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии. Опера Н.А. Римского-Корсакова // Русские ведомости. – 1908. – 2 марта, № 52.
18. *Abbate C.* *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century.* – Princeton, NJ: Princeton UP, 1991. – 288 p.
19. *Adorno T.W.* Zur Partitur des «Parsifal» // *Adorno T.W.* Gesammelte Schriften. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982. – Bd 17. – S. 47–51.
20. *Bekker P.* Wagner. Das Leben im Werke. – Stuttgart; Berlin; Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1924. – 588 S.
21. *Boisserée S.* Ueber die Beschreibung des Tempels des heiligen Grales in dem Heldengedicht: Titulrel Kap. III // Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Philologische und Historische Klasse. – München: [Verl. d. Akad.], 1835. – Bd 1, N 6. – S. 309–392.
22. *Braun L.* Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert. – Mainz u.a.: Schott, 1999. – 419 S.
23. *Bulthaupt H.* Dramaturgie der Oper. – Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1887. – Bd 2. – 322 S.
24. *Chamberlain H.S.* Das Drama Richard Wagner's [1892].–4. Aufl. – Leipzig, 1910. – 150 S.
25. *Dahlhaus C.* Zeitstrukturen in der Oper // *Dahlhaus C.* Gesammelte Schriften. – Laaber: Laaber, 2001. – Bd 2. – S. 423–432.
26. *Eggert W.* Parsifal vor 50 Jahren: Ein Bayreuther Zeitbild. – Bayreuth: Carl Gießel, 1932. – 80 S.
27. *Förster B.* Das Bühnenweihfestspiel von Bayreuth // Zeitschrift für bildende Kunst.–1882. – Bd 17. – S. 325–331.
28. *Glaserapp C.F.* Das Leben Richard Wagners. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. – Bd 6. – 826 S.
29. *Görres J.* Ueber den Dichtungskreis des heiligen Grales // *Görres J.* Gesammelte Schriften. – Köln: J. P. Bachem, 1955. – Bd 4. – S. 150–194.
30. *Großmann-Vendrey S.* Bayreuth in der deutschen Presse. – Regensburg: Gustav Bosse, 1977. – Bd 2: Die Uraufführung des Parsifal. – 192 S.
31. *Herczog J.* «Enthüllet den Gral»: Mystik und Musik in Richard Wagners Bühnenweihfestspiel // Studi Musicali (Accademia Nazionale di Santa Cecilia Roma). – 1997. – N 1. – S. 271–296.
32. *Mösch S.* Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit: *Parsifal* in Bayreuth 1882–1933. – Kassel: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2009. – 455 S.

33. [San-Marte]. Der Tempel des Heiligen Grales // Leben und Dichten Wolfram's von Eschenbach / Hrsg. San-Marte. – Magdeburg: Creutz'sche Buchhandlung, 1841. – Bd 2. – S. 291–294.
34. [Simrock K.] Einleitung // *Wolfram von Eschenbach*. Parzival und Titurel / Übersetzt und erläutert von K. Simrock. – 3. Aufl. – Stuttgart; Augsburg: J.F. Cotta, 1857. – S. 755–802.
35. *Thorau Ch.* Semantisierte Sinnlichkeit: Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners. – Stuttgart, 2003. – 296 S.
36. *Uhland L.* Werke. – München: Winkler, 1981. – Bd 3. – 1007 S.
37. *Voss E.* «Wagner und kein Ende»: Betrachtungen und Studien. – Zürich; Mainz: Atlantis, 1996. – 407 S.
38. *Wolzogen H. von.* Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal. – Leipzig: Gebrüder Senf, 1882. – 82 S.

## References

1. *Bel'skij V.I.* Skazanie o nevidimom grade Kitezhe i deve Fevronii. – SPb.: M.: P. Belyaev, 1906. – 82 s.
2. *Veselovskij A.N.* Razyskaniya v oblasti russkogo duhovnogo stiha. III. Alatyrf v mestnyh predaniyah Palestiny i legendy o Grale // Sbornik ORYaS IAN. – SPb.: Tip. IAN, 1881. – T. 28. – № 2. – S. 1–46.
3. *Veselovskij A.N.* Yuzhno-russkie byliny. III – XI // Sbornik ORYaS IAN. – SPb.: Tip. IAN, 1884. – T. 36. – № 3. – S. 1–401.
4. *Veselovskij A.N.* Razyskaniya v oblasti russkogo duhovnogo stiha. XII. Bezrazlichnye i obojudnye v zhitii Vasiliya Novogo i narodnoj eskhatologii // Sbornik ORYaS IAN. – SPb.: Tip. IAN, 1889. – T. 46. – № 6. – S. 117–172.
5. *Veselovskij A.N.* Epicheskie povtoreniya kak hronologicheskij moment [1897] // *Veselovskij A.N.* Izbrannoe: Istoricheskaya poetika. – M.: Rossiskaya politicheskaya enciklopedia (ROSSPEN), 2006. – S. 305–342.
6. *Goryachih V.V.* O zhanrovoj prirode «Skazaniya o nevidimom grade Kitezhe» // Nasledie N.A. Rimskogo-Korsakova v russkoj kul'ture / Red.-sost. M.P. Rahmanova. – M.: DEKA-VS, 2009. – S. 105–112.
7. *Kashkin N.D.* Skazanie o grade Kitezhe // Russkoe slovo. 1908. 17 fevralya, (1 marta). (Gazeta).
8. *Kruglikov S.N.* Kitezhe // Golos Moskvy. 1908. 10 oktyabrya. (Gazeta).
9. *Pashchenko M.V.* Sistema lejtmotivov v libretto «Grada Kitezha» // Nasledie N.A. Rimskogo-Korsakova v russkoj kul'ture. / Red.-sost. M.P. Rahmanova. – M.: DEKA-VS, 2009. – S. 213–250.
10. *Pashchenko M.V.* Strukturnaya teologiya Riharda Vagnera: Vecherya Sv. Graalya v misterii «Parsifal» // Voprosy literatury. – M., 2012. – № 2. – S. 362–414.
11. *Pashchenko M.V.* «Komparativnaya opera»: istoricheskaya poetika A.N. Veselovskogo v zamysle «Skazaniya o grade Kitezhe» // Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya.–2015. – № 13. – Rezhim dostupa: <http://imti.sias.ru/> 2015–13/

12. *Pyatnickij V.A.* Tematicheskij razbor opery «Skazanie o nevidimom grade Kitezhe i deve Fevronii» N.A. Rimskogo-Korsakova. – Pg.: Luch, 1914. – 96 s.

13. *Rahmanova M.P.N.A.* Rimskij-Korsakov (1890-e i 1900-e gody) // *Istoriya russkoj muzyki: V 10 t.* – M.: Muzyka, 1994. – T. 9. – S. 42–147.

14. *Rimskij-Korsakov N.A.* Muzykal'nye stat'i i zametki. – SPb.: Tip. M. Stasyulevicha, 1911. – 223 s.

15. *Rimskij-Korsakov N.A.* Perepiska s V.V. Yastrebecvym i V.I. Bel'skim. – SPb.: Russkaya kul'tura, SPbGK, 2004. – 443 s.

16. *Tyumenev I.F.* Vospominaniya o N.A. Rimskom-Korsakove // N.A. Rimskij-Korsakov: Issledovaniya. Materialy. Pis'ma. – M.: Izd. AN SSSR, 1954. – T. 2. – S. 177–247.

17. Yu. E. [*Engel' Yu. D.*] Skazanie o nevidimom grade Kitezhe i deve Fevronii. Opera N.A. Rimskogo-Korsakova // *Russkie vedomosti.*–1908. 2 marta. № 52.

18. *Abbate C.* *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century.* – Princeton, NJ: Princeton UP, 1991. – 288 p.

19. *Adorno T.W.* Zur Partitur des «Parsifal» // *Adorno T.W.* Gesammelte Schriften. Bd 17. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982. – S. 47–51.

20. *Bekker P.* Wagner. Das Leben im Werke. – Stuttgart; Berlin; Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1924. – 588 S.

21. *Boisserée S.* Ueber die Beschreibung des Tempels des heiligen Grales in dem Heldengedicht: Titrel Kap. III // *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Philologische und Historische Klasse.* – München: [Verl. d. Akad.], 1835. – Bd 1. – N 6. – S. 309–392.

22. *Braun L.* Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert. – Mainz u.a.: Schott, 1999. – 419 S.

23. *Bulthaupt H.* Dramaturgie der Oper. – Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1887. – Bd 2. – 322 S.

24. *Chamberlain H. S.* Das Drama Richard Wagner's [1892]. 4. Aufl. – Leipzig, 1910. – 150 S.

25. *Dahlhaus C.* Zeitstrukturen in der Oper // *Dahlhaus C.* Gesammelte Schriften. – Laaber: Laaber, 2001. – Bd 2. – S. 423–432.

26. *Eggert W.* Parsifal vor 50 Jahren: Ein Bayreuther Zeitbild. – Bayreuth: Carl Gießel, 1932. – 80 S.

27. *Förster B.* Das Bühnenweihfestspiel von Bayreuth // *Zeitschrift für bildende Kunst.* 1882. Bd 17. – S. 325–331.

28. *Glaserapp C.F.* Das Leben Richard Wagners. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. – Bd 6. – 826 S.

29. *Görres J.* Ueber den Dichtungskreis des heiligen Grales // *Görres J.* Gesammelte Schriften. – Köln: J. P. Bachem, 1955. – Bd 4. – S. 150–194.

30. *Großmann-Vendrey S.* Bayreuth in der deutschen Presse. – Regensburg: Gustav Bosse, 1977. – Bd 2. Die Uraufführung des Parsifal.–192 S.

31. *Herczog J.* «Enthüllet den Gral»: Mystik und Musik in Richard Wagners Bühnenweihfestspiel // *Studi Musicali (Academia Nazionale di Santa Cecilia Roma).* 1997. – N 1. – S. 271–296.

32. *Mösch S.* Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit: *Parsifal* in Bayreuth 1882–1933. – Kassel: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2009. – 455 S.

33. [San-Marte]. Der Tempel des Heiligen Grales // *Leben und Dichten Wolfram's von Eschenbach* / Hg. San-Marte. Bd 2. – Magdeburg: Creutz'sche Buchhandlung, 1841. – S. 291–294.

34. [Simrock K.] Einleitung // *Wolfram von Eschenbach. Parzival und Titurel* / Übersetzt und erläutert von K. Simrock.–3. Aufl. – Stuttgart; Augsburg: J.F. Cotta, 1857. – S. 755–802.

35. *Thorau Ch.* Semantisierte Sinnlichkeit: Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners. – Stuttgart, 2003. – 296 S.

36. *Uhland L.* Werke. – München: Winkler, 1981. – Bd 3. – 1007 S.

37. *Voss E.* «Wagner und kein Ende»: Betrachtungen und Studien. – Zürich; Mainz: Atlantis, 1996. – 407 S.

38. *Wolzogen H. von.* Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal. – Leipzig: Gebrüder Senf, 1882. – 82 S.