

Татьяна Букина

«Высокая классика» в бытовом пространстве культуры: технологии адаптации (вагнеровская традиция в Петербурге рубежа XIX–XX вв.)¹

Повседневное функционирование и восприятие художественного произведения не всегда совпадает с исследовательскими представлениями о нем, сложившимися на основе текстуального анализа. Как правило, в реальной музыкальной практике, даже в сфере академической музыки, связь между текстом и его адресатом опосредована целой цепью коннотаций, обусловленных разнообразными, всегда контекстуальными традициями исполнения и побочными источниками информации об опусе, доступными публике. Эта «неформальная жизнь» классических произведений долгие годы оставалась фактически вне поля зрения отечественного музыкознания, где основным и, за редкими исключениями, безальтернативным объектом исследования считался печатный текст сочинения, априори признаваемый адекватным и непреложным проводником авторского замысла. При этом в большинстве случаев не учитывалась не только возможность иных форм бытования этого сочинения как для современников

Татьяна Вадимовна Букина

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург
tbukina2002@mail.ru

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Комитета по науке и высшей школе Санкт-Петербурга в рамках проекта «Вагнерианство в России второй половины XIX — XX веков: рецептивная история» (проект № 4–05/294).

автора, так и для последующих поколений, но и вероятная вариабельность самой печатной версии. А между тем, как показал А. Милка в своем текстологическом исследовании, термин «Urtext» («подлинник»), украшающий обложки авторитетных академических нотных изданий, является неизбежной абстракцией. В большинстве публикаций не учитываются многие принципиальные для восприятия качества рукописи (расположение на странице, расшифровки украшений) и даже подчас непреднамеренно искажается название, причем в последующих «уртекстовых» изданиях подобные редакторские «наслоения» лавинообразно нарастают [Милка, Шабалина 2001: 117–140].

В 1990–2000-е гг. в отечественных гуманитарных науках интенсифицировался поиск новых моделей познания истории художественного процесса, затронувших как предмет изучения, так и используемые методы. Комментируя эти трансформации на примере истории литературы, А. Строев подчеркивал, что российское литературоведение в настоящий момент ступило на путь, пройденный ранее исторической школой «Анналов», в своем смещении интересов с деяний великих личностей и эпохальных памятников (истории шедевров) — к паттернам массового сознания, реконструкции и изучению художественного быта эпохи, повседневных нравов и привычек аудитории [Строев 2003: 338]. В ходе такой реконструкции в область рассмотрения исследователей попадают разнообразные паритетные версии опубликованного оригинального текста произведения и множественные практики его бытования (от исполнительских интерпретаций до всевозможных римейков), которые в условиях неполноты и зачастую недоступности сведений о публике становятся ценным документом рецепции опуса. Будучи непосредственно ориентированы на вкусы широкой аудитории, нередко в условиях коммерческой зависимости от нее, эти «производные» версии сочинения, как правило, обладают более жесткой (в сравнении с оригиналом) прагматикой, целенаправленно адаптируя творчество классика к восприятию слушателей. Поэтому они во многих случаях с большей достоверностью, чем непосредственные свидетельства современников, могут «документировать» сведения о привычках публики, нормах ее поведения и отношении к искусству (например, разнообразные транскрипции и аранжировки, по которым, как замечала Л. Кириллина, «вполне можно изучать изменение рецепции творчества композитора в тот или иной период» [Кириллина 1999: 181]). В то же время, оказываясь подчас гораздо более доступными для распространения и, следовательно, более знакомыми рядовому слушателю, эти и прочие версии были способны в значительной мере опреде-

лить его отношение к оригинальному опусу, провоцируя ситуацию, когда, по проницательному замечанию Б. Асафьева, «опера ценилась по кадрилям, а не по партитурам». И можно предполагать, что чем ниже был уровень музыкальной компетентности публики, тем сложнее ей было дифференцировать воспринимаемую музыку от интерпретации, в которой она преподносилась, и тем выше было ее доверие к разного рода побочным источникам информации об опусе и надлежащей реакции на него.

Как продемонстрировал Д. Ольшанский, средства массовой коммуникации выступают одним из наиболее действенных инструментов массовизации общества, придания массового характера тому или иному феномену [Ольшанский 2001: 298]. Становясь основными «проводниками» произведения в социум, именно создатели адаптированных его вариантов — медиаторы — решали задачу широкого распространения творчества музыканта, создания ему общественного резонанса, что было особенно актуальным в отношении радикальных новшеств или инокультурных явлений. Ярким примером тому может послужить ситуация российского вагнерианства Серебряного века, которая составила одну из ярких страниц в художественной жизни Петербурга рубежа XIX–XX вв.

О масштабах увлечения вагнеровским искусством в российской столице в предвоенные десятилетия свидетельствуют многочисленные факты. Так, представленные в работе Р. Бартлетт «Wagner and Russia» репертуарные сводки Императорских опер за эти годы демонстрируют исключительную роль сочинений Вагнера в программе главного театра страны. Согласно приведенной Бартлетт статистике, количество ежегодных вагнеровских постановок на сцене Мариинского театра в 1910-е гг. достигало $\frac{1}{4}$ от общего числа спектаклей, что было недоступно ни одному композитору, включая русских. Число исполнений Вагнера 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 [Bartlett 1995: 304–310.]. Значимость искусства немецкого оперного реформатора для отечественной культуры отчетливо осознавали очевидцы «вагнеровского безумия» начала XX в.: так, для критика А. Струве в 1913 г. пройти мимо творчества Вагнера значило «перескочить через звено исторической цепи» [Струве 1913: 13].

«Экспансия» вагнерианства на российские территории знаменательна как стремительностью, так и многомерностью проявлений. Так, обращает на себя внимание необычайно интенсивное завоевание публики новым в достаточно короткий срок,

охват обширных слушательских кругов и разнообразных страт. Помимо суггестивного воздействия самой музыки композитора, важная роль в распространении вагнерианства принадлежала разнообразным информационным средствам столицы и практикам исполнения, включавшим его искусство в пространство повседневной реальности. Кроме традиционных способов популяризации оперы (спектаклей, изданий клавиров и транскрипций, либретто без музыки в разных переводах, афиш, концертных исполнений отдельных фрагментов) и новых, развившихся уже в XX в. (грамзаписей), набирала обороты обширная «вагнеровская литература», а также многотиражные визуальные материалы рекламного характера: открытки, карикатуры, фотографии со спектаклей.

В исследованиях российского вагнерианства Серебряного века, как правило, не акцентируется роль, сыгранная множественными и разнообразными медиасредствами в распространении этого явления. Между тем сохранившаяся информация заставляет заключить, что в освоении вагнеровской традиции российской культурой эта роль была неординарной и заключалась в выполнении двух важных задач: интенсивное вовлечение как можно более обширных и разнообразных слушательских кругов и адаптация нового в картине мира публики. Изучение роли информационных средств в создании резонанса «искусству будущего», а также технологий позиционирования искусства Вагнера на рубеже столетий во многом поможет осознать истоки массового вагнерианства в России.

Можно предполагать, что, воздействуя на сознание слушателей комплексно и полифункционально, многообразные информационные источники по вагнериане создавали уплотненное, насыщенное событийностью информационное поле, своеобразную «медиативную реальность». Попадая в подобную среду, потенциальный вагнерианец становился как бы соучастником разворачивавшихся в его присутствии событий, идентифицируясь с ними, воспринимая их «здесь и сейчас» как имеющие отношение к себе лично. Вовлеченный в эпицентр вагнеровского медиополя, он начинал переживать их как часть собственной жизни, помещать их в круг своих актуальных интересов, становясь непосредственной частью этого поля, его агентом.

В то же время предельное насыщение информационного поля разнообразными и разножанровыми сведениями по вагнериане провоцировало парадоксальную ситуацию: с одной стороны, обилие информации, богатые возможности выбора среди альтернативных источников форсировали бурный интерес к проблематике и стимулировали поисковую активность слу-

шателей. С другой — отсутствие надежных ориентиров в этом информационном потоке затрудняло навигацию публики в «музыке будущего», создавая ситуацию своеобразного «футурошока». На рубеже столетий отечественное знание о немецком композиторе явно не достигло еще парадигмальной стадии и, как следствие, отличалось высоким диссенсусом — не только оценочным и концептуальным, но и даже сугубо фактуальным. Между тем материалы справочного характера о Вагнере и его искусстве намного опережали по времени появление самих произведений в репертуаре, что делало для аудитории проблематичной верификацию их достоверности и непротиворечивости. Свойственный же масс-медиа «клиповый» характер трансляции сообщений усиливал информационную перегрузку слушателей, лишая их возможности самостоятельно осмыслить поступающие сведения, и тем самым делал их потенциально восприимчивыми к разного рода *мифологизированной и интерпретированной информации*.

Такая противоречивость психологического состояния аудитории создавала в вагнерианском субполе благоприятный контекст для возникновения специфического информационного феномена *слухов*. Согласно социальной психологии, слухи как вид неформальной коммуникации выполняют функцию «ориентировочного рефлекса» в информационном пространстве, возникая в проблематичной и эмоционально окрашенной ситуации, в отношении исключительно злободневной проблемы, в условиях высокой потребности общества в информации при отсутствии возможностей ее удовлетворения. Формируясь на периферии официальных сведений, слухи поставляют информацию, обладающую высокой степенью интерпретационности, наделенную вследствие своей актуальности сильным потенциалом самотрансляции, вследствие чего развивают колоссальную скорость распространения и делают сведения действительно массовым достоянием¹.

Весьма вероятно, что в данном случае познавательный интерес вагнеровской аудитории был ориентирован, в частности, в направлении жанрово-стилевой атрибуции «музыки будущего» через сравнение с уже знакомыми стилевыми моделями. Этот поиск во многом провоцировался информационными источниками, которые, многообразно интерпретируя художественные сообщения Вагнера, стимулировали дальнейшее действие интерпретационных механизмов в сознании слушателей. На примере нескольких разножанровых медиасистем Серебряного века можно рассмотреть технику такой интерпретации и наи-

¹ Подробнее о слухах см.: [Ольшанский 2001: 274–286; Беззубцев 2003: 6–74].

более актуальные «мифы» о Вагнере-композиторе, проецируемые ими в слушательское сознание.

Нотные издания: «назад, к опере»

Распространение оперного произведения в виде полной партитуры, вошедшее в европейских странах в практику уже около середины XIX столетия и активно поощряемое самим Вагнером¹, в России рубежа веков все еще не находило применения. Знакомство публики с новыми операми происходило по клавирам, которые издавались в двух вариантах: для пения с фортепиано с вокальной строчкой и для двухручного исполнения на двух строчках с подтекстовкой. Подобная традиция существовала и в отношении вагнеровских сочинений: уже в конце XIX в. русские нотные магазины предлагали покупателю широкий выбор его клавиров не только российских фирм, но и крупнейшей в Европе марки «Schott & Co» (Майнц, Лондон, Брюссель, Париж), итальянского издательства «Ricordi», на языке оригинала и в переводах на русский, французский и итальянский².

Между тем среди нотных изданий Вагнера, получавших хождение у русского слушателя Серебряного века, клавир не был не только единственным, но даже количественно преобладавшим жанром. Поскольку большинство вагнеровских сочинений на российских сценах начали входить в репертуар лишь в начале XX столетия, вплоть до конца 1900-х гг. они отсутствовали в постоянном слуховом опыте публики, что препятствовало активному интересу к изданиям их полных музыкальных текстов. Суммированный на основе фрагментарных замечаний современников психологический портрет клиента нотных магазинов в России конца XIX — начала XX в. приближается к типу *буржуазного слушателя*, который при составлении своей нотной библиотеки ориентируется главным образом на престижность музыкального товара (общественную репутацию произведения и его автора), а в масштабных опусах не питает самостоятельного познавательного интереса к целостной концепции, выбирая из них отдельные, хорошо известные и легко запоминающиеся номера [Адорно 1999: 15–160]. Вполне объяснимо, что трудоемкая публикация клавиров не вызывала энтузиазма у отечественных издателей. Особенно велики были затраты на издание иностранных опер, где требовалось оплатить еще и труды переводчика. На-

¹ См.: [The New Grove Dictionary 2002: 441].

² Здесь и далее информация о дореволюционных нотных изданиях приводится на основе каталогов Российской национальной библиотеки.

пример, редакция РМГ в 1895 г. так комментировала выпуск первого клавира «Тристана», предпринятый П. Юргенсоном: «Приблизительное понятие о степени риска можно составить, приняв во внимание <...> обычные *качественные и количественные размеры спроса* на нашем отечественном музыкальном рынке. Оперы Вагнера на русских сценах не исполняются, и русской публике, <...> если и знакомы, то *только понаслышке*, и притом *далеко не с положительной стороны*. Крупные же музыкальные издания, тем более не приноровленные к случаю, расходятся у нас довольно туго, так как покупаются преимущественно *вещи знакомые, слышанные, понравившиеся отрывки из опер* и т.д.» [«Тристан и Изольда» 1895: 744; курсив везде мой. — Т.Б.].

Для успешной реализации вагнеровских драм российские и западные издательские фирмы прибегали к обычной для оперных произведений практике, развившейся еще в начале XIX в. — заказам аранжировок на отдельные фрагменты. Даже по небольшой их части, сохранившейся в фондах петербургской Публичной библиотеки, можно заключить, что такие аранжировки в изобилии наводняли нотные магазины, обслуживая всевозможные слушательские запросы: от салонных пьес и балльных танцев до учебного репертуара. Именно такие переработки служили основным средством знакомства любителей с музыкой создателя музыкальной драмы, будучи адаптированы к любому голосу либо инструменту и к ансамблям различного состава. В частности, среди транскрипций музыки Вагнера были весьма распространены попури для фортепиано в 2, 4 или 8 рук, арфы, цитры, гармонiuма, духового оркестра, а также для инструмента с аккомпанементом либо соло: скрипки, флейты, альты, мандолины. Встречались и пьесы специально конструктивного назначения, как, например, фортепианная аранжировка Feuerzauber'a, пятой, «трудной», степени сложности (из шести возможных): помимо педали и аппликатуры, в ней проставлены запятыя в конце фраз и точка в конце, а также помечены в тексте вступление и тема [Вагнер — Брассин б.г.].

Стремясь в соответствии с требованиями жанра транскрипции сделать музыкальные фрагменты Вагнера привлекательными для слуха, легкими для восприятия и несложными для запоминания, издатели (что вполне закономерно) трансформировали авторский оригинал. Однако такого рода трансформации отстояли гораздо дальше от художественного прообраза, чем в аранжировках опер первой половины XIX столетия (их авторы, безусловно, предусматривали подобные изменения и изначально создавали их с расчетом на последующие транскрипции). При этом в музыкальные тексты немецкого композитора

невольно привносились качества, свойственные довагнеровской модели оперного сочинения, т.е. *именно те, против которых он агитировал в своих работах*. В частности, в таких аранжировках:

а) нивелировалось представление о непрерывности музыкального действия — в результате извлечения фрагмента из целого;

б) упразднялось символическое значение лейтмотивов, лишенных связи с сюжетом и ценимых исключительно с точки зрения их аттрактивных качеств;

в) нейтрализовалась семантика тембра — как инструментального, так и вокального, столь важного для характеристики сценических образов Вагнера. Например, в изданиях отдельных вокальных отрывков допускались не только смена тональности (тесситуры), но и переработка мужских партий в женские и наоборот;

г) в вокальных номерах не соблюдалась синхронность двух неразрывных у Вагнера элементов *Gesamtkunstwerk*'а — музыки и слова (вследствие изменений при переводе), не говоря уже о том, что остальные компоненты художественного синтеза — сценография, режиссура и актерское мастерство — автоматически опускались в концертном исполнении;

д) исполнителю возвращался его былой приоритет над автором музыки. Фрагменты вагнеровских драм нередко выпускались в издательских сериях, рекламировавших какого-либо известного артиста — вокалиста или инструменталиста, как, например, в сборнике «Из репертуара А. Бандровского», с портретом певца (а не композитора) на обложке.

Таким образом, коррективы, вносимые создателями аранжировок в тексты музыкальных драм Вагнера, нивелировали все основные концептуальные новации автора тетралогии и фактически возвращали слушателя в мир прошлых оперных форм, предшествовавших вагнеровской реформе, — привычных слуху, но уже начинавших утрачивать свою актуальность в практике композиторов. В этом отношении символична иллюстрация, избранная одним из издателей для оформления обложки попури на мотивы из «Нюрнбергских майстерзингеров». На ней изображена элегантная публика, созерцающая представление в роскошном зале оперного театра — явно не байройтского: с ложами, богатым занавесом и оркестром на виду; несмотря на то что уже звучит увертюра, зал ярко освещен, а среди слушателей заметны многие, ведущие оживленную беседу [Meistersinger б.г.]

Концертные программы: «симфонический композитор»

Помимо нотных изданий, вагнеровские сочинения активно распространялись в столицах благодаря их частым концертным исполнениям. «Позвольте вам доложить, что Вагнер обосновывается со своей музыкою в Москве очень прочно, — корреспондировал в 1902 г. И. Липаев по поводу одного из таких концертов. — Он нашел себе сильных и убежденных поклонников, и эти поклонники пропагандируют его довольно-таки успешно. <...> Одним словом, вагнеровщина пустила у нас довольно прочные корни, и музыка германского реформатора слышится каждую неделю» [Липаев 1902: 117–118]. Между тем утвердившийся на Западе еще в начале XIX столетия тип концерта-монографии, позволявший исполнять в течение вечера продолжительные опусы одного композитора, для России рубежа веков был скорее исключением по причине низкой рентабельности¹. Жанр академических музыкальных вечеров, распространенных в эти годы в российских столицах, больше тяготел к т.н. «коммерческому концерту»²: его многочасовая программа отличалась эклектизмом (по жанрам, стилям, уровню исполнения), состояла предпочтительно из миниатюр (либо частей циклических произведений), среди которых безусловное предпочтение отдавалось номерам вокалистов либо инструменталистов соло, и строилась по принципу постоянных тембровых и жанровых переключений. Формируемый такими программами способ музыкального восприятия явно напоминает *развлекающегося слушателя* (Т. Адорно), со свойственными ему слуховой пассивностью и рассеянностью, чередующейся с эпизодическими вспышками заинтересованного вслушивания и узнавания, внимания к интересным деталям [Адорно 1999: 27–28].

Именно в подобных концертах исполнялись, как правило, и вагнеровские оперные фрагменты — вокальные и оркестровые, а также транскрипции, украшавшие программу солистов-виртуозов. Как констатировал на исходе XIX в. редактор РМГ, «положительно можно сказать покуда, что любимой пьесой посетителей концертов Гофмана была “Feuerzauber” из “Валькирии”». Если она не стояла в программе, ее постоянно требовали исполнить в виде прибавки, если пианист назначал ее сам, публика неизменно требовала повторения» [Е.П. 1897: 1238]. В отличие от аранжировок, симфонические и вокальные отрывки из сочинений Вагнера представляли на суд публики музыку композито-

¹ Подробнее об этом см.: [Фрадкина 1994: 138–143].

² Benefit concert, по терминологии Дж. Ринка. См.: [Rink 2002: 61–62].

ра в варианте, максимально приближенном к оригиналу (иногда с добавлением завершающих кадансовых формул, выделявших фрагмент из музыкального потока). Тем не менее образ вагнеровской музыки, проецируемый ими в сознание слушателей, претерпевал метаморфозы уже по мере одного лишь отбора фрагментов для исполнения. Подтвердить это позволит анализ двух таблиц, обобщающих репертуарные статистики одной из крупнейших концертных организаций столицы в XIX в. — петербургского Филармонического общества¹.

Табл. 1 отражает количественные предпочтения вокальных, оркестровых и хоровых фрагментов из сочинений Вагнера, расположенных хронологически.

Таблица 1

Наименование сочинения	Вокальные фрагменты	Оркестровые фрагменты	Хоровые фрагменты	Всего
«Риенци»	1	1		2
«Летучий голландец»	1	1	1	3
«Тангейзер»	2	2	1	5
«Лозэнгрин»		1		1
«Золото Рейна»				—
«Валькирия»	1	1+1 вок-орк		3
«Тристан и Изольда»		2		2
«Нюрнбергские майстерзингеры»	2	3		5
«Зигфрид»				—
«Гибель богов»		1		1
«Парсифаль»		1		1

¹ Составлены на основе Приложения 1. Концерты Филармонического общества выбраны для анализа, поскольку их программы доступны в наиболее полном объеме. Несмотря на то что отраженный в них период охватывает вторую половину XIX столетия, данные музыкально-социологических изысканий (в частности, Э. Фрадкиной) позволяют допустить, что подобные нормы концертной практики в России оставались актуальны вплоть до 1920-х гг.

В табл. 2 представлен «рейтинг» наиболее исполняемых отрывков.

Таблица 2

Наименование фрагмента	Количество исполнений	Вокальный номер
«Тангейзер», увертюра	6	
«Тристан и Изольда», вступление	3	
«Летучий голландец», хор матросов	3	
«Нюрнбергские мастерзингеры», увертюра	2	
«Риенци», ария Адриано	2	✓
«Валькирия», полет валькирий	2	
«Лознгрин», вступление	2	
«Тангейзер», романс Вольфрама	2	✓
«Летучий голландец», баллада Сенты	2	✓

Как становится очевидным из табл. 1, концертные программы не только экспонировали наследие немецкого композитора весьма фрагментарно, но и расставляли в нем специфические акценты. Так, в концертном репертуаре творчество Вагнера оказалось отражено неравномерно: в нем совершенно не фигурируют две драмы из тетралогии, главного творения мастера: «Золото Рейна» и «Зигфрид», — в то время как ранняя опера «Риенци», не репрезентативная для его реформаторской деятельности, представлена сразу двумя номерами. Кроме того, по мере приближения в сочинениях композитора к идеалу музыкальной драмы его собственно вокально-драматические номера постепенно покидают концертную сцену, очевидно, представляясь устроителям концертов не отвечающими требованиям концертного жанра: из таких произведений, как «Лознгрин», «Тристан», «Гибель богов», «Парсифаль», исполнялись лишь симфонические фрагменты. Вокальные же отрывки для такого рода концертов целенаправленно избирались максимально приближенные к традиционным оперным номерам: законченные по структуре и тонально замкнутые (даже среди зрелых опер это «Песнь любви» из «Валькирии», песня Вальте-

ра и «Обращение Погнера» из «Майстерзингеров»), с элементами кантилены, напоминающей итало-французские образцы (романс Вольфрама).

Тем не менее вокальный репертуар Вагнера, даже предельно «адаптированный» для подобной программы, явно не принадлежал к числу фаворитов в концертных вечерах, насколько можно судить по табл. 2. «Рекордсмены» исполняемости (ария Адриано, романс Вольфрама и баллада Сенты) занимают нижнюю часть рейтингового списка, заметно уступая в востребованности симфоническим отрывкам. А те вокальные фрагменты, которые отчетливо экспонировали вагнеровскую теорию «искусства будущего», нередко аранжировались в оркестровые номера (как «Смерть Изольды») или присоединялись к последующим оркестровым картинам («Прощание Вотана»).

В отличие от вокальной музыки симфонические фрагменты Вагнера явно больше соответствовали характеру концертных зрелищ: несмотря на то что в драмах Вагнера их количественное соотношение с вокалом сравнительно невелико, именно они лидировали в концертных программах как по числу произведений в репертуаре (13 против 7), так и по частоте исполнения отдельных номеров. Вагнеровские оркестровые отрывки вполне могли удовлетворить «развлекающегося слушателя», будучи нередко построены по принципу сопоставления контрастных разделов (увертюры к «Летучему голландцу» и «Тангейзеру», антракт к третьему действию «Нюрнбергских майстерзингеров») и неизменно оснащены — в отличие от вокала — выразительной, рельефной и запоминающейся мелодией (пусть и «бесконечной», как во вступлении к «Лоэнгрину» и «Тристану»). Многие из оркестровых фрагментов Вагнера имели четко определенные и хорошо знакомые жанровые прообразы (увертюра и марш из «Тангейзера», увертюра, вальс и шествие из «Майстерзингеров»), включали элементы звукоизобразительности («Полет валькирий», «Feuerzauber») либо оригинальные тембровые решения (скрипки *divisi* во вступлении к «Лоэнгрину»).

Можно заключить, что составители концертных программ остались равнодушны к новациям, привнесенным автором тетралогии в трактовку оперного вокала, и фокусировали внимание преимущественно на колоритных оркестровых отрывках из его произведений. Такие предпочтения вполне корреспондируют мифологеме, поддерживаемой в конце XIX в. многими авторитетными российскими музыкантами (П. Чайковским, Н. Римским-Корсаковым и др.), о Вагнере как прирожденном симфонисте, лишь по курьезному недоразумению избравшем оперу полем своей деятельности.

Грамзаписи: Вагнер a'la «bel canto»

На рубеже столетий в музыкальной истории России наступила новая информационная эра: появление граммофона, революционного изобретения Т. Эдисона, сделало возможным массовое распространение музыки в любую точку страны. В 1899 г. в Риге открылся филиал крупнейшей на Западе фирмы звукозаписи «Gramophone Company». В следующие 15 лет ей составили конкуренцию «International Zonophone Company», «Рихард Якоб», «В.И. Ребиков и К^о», «Odeon». Повышенный спрос на новинку Эдисона, этого «Гуттенберга XX века» (Л. Тихвинская), позволил новой индустрии быстро обрести размах и занять заметное место в музыкальной культуре России. Уже во второй год масштабы производства одной лишь компании «Граммофон» достигли 7500 дисков в день для русского рынка [Грюнберг, Янин 2002: 61–62].

С самого начала «Граммофон», ведущая в России звукозаписывающая фирма, избрала своим основным направлением распространение классического репертуара в исполнении выдающихся артистов. Деятельность компании оказалась исключительно актуальной: совпав по времени с «золотым веком оперы» в европейском вокальном искусстве, фирма «Граммофон» успела сохранить в истории целое созвездие легендарных голосов. Именно ей принадлежит приоритет в записи Э. Карузо, А. Патти, Ф. Шаляпина, Л. Собинова, Н. Неждановой и др. Компания имела систему маркеров, идентифицировавших ценность каждой фонограммы по цвету этикетки: от красных и розовых (наиболее дорогих, соответствовавших певцам экстра-класса) до зеленых (самых дешевых).

Среди мировой классики фрагменты вагнеровских драм нередко привлекали внимание артистов и записывались на диски достаточно систематически. При этом позиционирование вагнеровского наследия оказалось обусловлено как репертуарной политикой компании, так и особенностями звукозаписывающей техники в начале XX в. Так, до изобретения «долгоиграющих» пластинок в 1940-е гг. продолжительность сеанса записи позволяла запечатлеть на диске лишь миниатюры: во всех странах были приняты стандартные форматы «Миньон» (2 мин.), «Гранд» (3 мин.) и «Гигант» (5 мин.). Кроме того, на рубеже столетий, когда еще не был изобретен микрофон и запись производилась в рупор, фонограмма относительно адекватно передавала лишь звучание голоса и духовых инструментов, что отчасти и предопределило ориентацию компаний в основном на вокальное исполнительство. Сделав главную ставку на тиражирование знаменитых певцов, производство «Граммофон» тем самым определило свои художественные

приоритеты, которыми стали, с одной стороны, продвижение артистов с яркими вокальными данными, с другой — требование соответствующего репертуара, репрезентативного в плане вокала.

Такие регламенты весьма сужали возможности распространения вагнеровских произведений, из которых оставались не востребованными партии, ориентированные на *Sprechsingen*, а также актерская сторона исполнения, как известно, столь важная для «вагнеровского певца». Неудивительно, что самые выдающиеся русские исполнители Вагнера, получавшие приглашение в Байройт (И. Ершов, имевший в репертуаре шесть вагнеровских партий, и Ф. Литвин, певшая Брунгильду, Изольду, Кундри), сравнительно мало привлекались граммофонными фирмами в этом качестве. Ершов в серии своих сеансов для компании «Грамофон» в 1902 г. исполнил лишь «Ковку меча» из «Зигфрида», а Ф. Литвин и вовсе не ангажировалась в вагнеровских сочинениях (хотя записала несколько из них в других фирмах).

Насколько позволяют судить отзывы современников о некоторых исполнителях Вагнера, запечатленных на дисках, при выборе таких певцов для заказчиков наравне с опусами любого другого автора ведущим критерием служила красота тембра голоса, пусть даже заметно превалировавшая над актерскими данными. Например, солист Мариинского театра В. Касторский, по воспоминаниям В. Теляковского, отличался «поразительно красивым голосом, чуть ли не лучшим из всех до того слышанных певучих басов», но «как артист не выдавался» [Теляковский 1965: 139–140]. На пластинках производства «Грамофон» он записал два вагнеровских фрагмента — больше, чем Ершов, который на заре своей карьеры имел вокальный дефект: несколько сдавленный звук. В сходной пропорции были вокальные и актерские данные, если довериться впечатлениям очевидцев, и многих других исполнителей Вагнера, записанных той же фирмой. Так, Южина, по отзыву С. Свириденко, обладала «большим сопрано, которому нельзя отказать в звучности и чистоте тембра», но актерскую сторону своей партии проводила «безжизненно, бесстрастно, автоматически заученно и до крайности банально» [Свириденко 1908: 176].

Вполне закономерны и репертуарные предпочтения компании. Как явствует из табл. 3, отразившей рейтинг вагнеровских произведений¹, наиболее высоким «спросом» у главной рос-

¹ Табл. 3 и 4 построены на основе Приложения 2.

сийской фирмы звукозаписи пользовались «Лоэнгрин» и «Тангейзер» — оперы, еще не столь определенно воплотившие реформу композитора.

Таблица 3

№ строчки в рейтинге	Наименование произведения	Количество записанных фрагментов ¹	Общее число записей
1	«Лоэнгрин»	8	13
2	«Тангейзер»	7	11 (13) ²
3	«Валькирия»	2	7 (8)
4	«Нюрнбергские мастерзингеры»	2	5
5	«Золото Рейна»	2	2
	«Тристан и Изольда»	2	2
6	«Зигфрид»	1	1
	«Моряк-скиталец»	1	1
	«Гибель богов»	Отсутствует	
	«Парсифаль»	Отсутствует	

Среди конкретных номеров предпочтение явно отдавалось фрагментам с преобладанием лирической кантилены, близкой *bel canto*, как видно из табл. 4. Абсолютным фаворитом вокальных программ стал романс Вольфрама «Вечерняя звезда», который, вероятно, не случайно в некоторых нотных каталогах конца XIX в. был занесен в рубрику «итальянского пения»³.

¹ Поскольку в разных звукозаписях нередко варьировались наименования одних и тех же фрагментов, из-за недоступности для прослушивания большинства образцов количество номеров каждой оперы в данный момент можно определить лишь приблизительно.

² С учетом повторных выпусков.

³ См., напр.: [Каталог 1890: 88].

Таблица 4

№ строчки в рейтинге	Наименование произведения	Наименование фрагмента в разных вариантах звукозаписей	Число записей	Годы осуществления записей
1	«Тангейзер»	«Вечерняя звезда» (Романс Вольфрама)	6	1902 (2), 1903–4, 1908 (2), 1909
2	«Валькирия»	Прощание Вотана (Финал)	4	1902, 1906–7, 1908, 1910
3	«Лоэнгрин»	Приезд Лоэнгринга («О лебедь мой»; Прощание с лебедем)	3	1901, 1902, 1910
	«Лоэнгрин»	Рассказ Лоэнгринга	3	1902, 1911, 1913
	«Валькирия»	Любовная песня Зигмунда («Мрак зимы теперь побежден»)	3	1901 (2), 1910
	«Нюрнбергские мастерзингеры»	«Розовым утром» (Сцена состязания певцов)	3	1901, 1911, 1913
4	«Тангейзер»	«Взор мой смущен»	2	1906–07, 1913
	«Лоэнгрин»	«Умчалась песня вдаль» (Дуэт)	2	1909–10, 1912
	«Нюрнбергские мастерзингеры»	«Когда дремал под снегом лес» («В лесной тиши»)	2	1910, 1013

К концу 1900-х гг., по мере вхождения музыки композитора в программы Мариинского театра, ее престиж у компании «Граммофон» возрос, на что указывает ряд записей экстра-класса, с красными и розовыми этикетками, осуществленных в 1909–1910 гг. Однако эти изменения в рейтинге коснулись лишь отрывков, пролонгировавших традиции «прекрасного пения» (песен Вальтера из «Майстерзингеров», а также фрагментов из «Лоэнгринга», бывшего коронным репертуаром Л. Собинова, знаменитого лирического тенора).

Помимо аналогий вокальных партий с *bel canto* специфические aberrации, привносимые звукозаписывающим устройством, усиливали в вагнеровских произведениях фактурное и композиционное сходство с оперными номерами итало-французской традиции, что позволяют наблюдать доступные для прослушивания фонограммы. Так, из-за несовершенства записи оркестровая партия в них слышна гораздо менее отчетливо, чем вокал, фактически превращаясь в фон для голоса, при этом лейтмотивный материал (в частности, в «Прощании Вотана» в исполнении Сибириякова, 1910) начинает восприниматься в качестве фигур сопровождения. Кроме того, в силу жестких временных регламентов из музыкальных драм Вагнера выбились краткие, относительно замкнутые фрагменты либо произвольно «вырезались» отрывки из музыкального потока, как «Клич Брунгильды» в исполнении Ф. Литвин, трансформированный на пластинке в репризную трехчастную форму. Вследствие той же необходимости «бесконечные» вагнеровские музыкальные построения нередко насильственно «подгонялись» под 2–3-минутные лимиты путем изменения скорости вращения диска, а это влияло не только на темп, но и на тесситуру партий, в которых, вполне возможно, могли по этой причине появиться несуществующие в оригинале высокие ноты¹.

В результате подобной репрезентации сочинения Вагнера, как и их исполнительские концепции, претерпевали в слушательском сознании ощутимые стилевые метаморфозы, что наложило отпечаток и на их атрибуцию исследователями. Например, М. Зайль, основываясь на анализе именно звукозаписей (но не рефлексируя по поводу их технической специфики), считал «изысканное благозвучное пение» итальянской школы парадигмальным для российской традиции исполнения Вагнера в 1890–1917 гг. [Зайль 1998: 144–145].

Декорации и костюмы: «Вагнер по-русски»

Наряду с музыкальным рядом презентация драм Вагнера немислима вне их постановочной стороны, которая, в соответствии с теорией *Gesamtkunstwerk*'а, вполне паритетна по своей значимости музыкально-исполнительской. Музыкальное и вербальное начала в сочинениях композитора, при всей их относительно точной фиксации в тексте, предоставляли обширный простор для интерпретации. Но несравненно больший диапазон таких разночтений должен был возникнуть

¹ Так, П. Грюнберг достоверно установил, что «Ковка меча» в исполнении И. Ершова воспроизводится сейчас в более быстром темпе и более высокой тесситуре, чем была записана [Грюнберг, Янин 2002: 114].

в отношении его сценических ремарок, намеченных лишь «пунктиром». Эта неоднозначность сказалась на формировании вагнеровской исполнительской традиции в российских столицах на рубеже веков, где одновременно сосуществовало несколько постановочных концепций.

Одна из них принадлежала Императорской опере: желая достичь схожести с Европой, Мариинский театр стремился к аутентичному воспроизведению постановочных нормативов, принятых в Байройте, на фоне которых авторские новации В. Мейерхольда в режиссуре, А. Бенуа, К. Коровина, А. Шервашидзе в декорациях оставались редкими художественными экспериментами. Другую концепцию представляли частные театральные предприятия Москвы и Петербурга, которые трактовали эти предписания достаточно свободно и порой допускали значительные отклонения от прототипа. М. Энгель, описывая свои впечатления от российской премьеры «Майстерзингеров», осуществленной в 1909 г. оперой С. Зимина, отмечал, что в спектакле «менее всего удовлетворяют костюмы, представляющие какую-то смесь веков и стилей» [Энгель 1911: 52]. В ходе таких интерпретаций подчас возникали непредвиденные жанровые «перекодировки» сочинений Вагнера, которые с помощью сохранившихся фотодокументов можно отчасти реконструировать на примере постановок Народного дома, сыгравших заметную роль в распространении вагнерианства в Петербурге.

Театры Народного дома при Попечительстве о народной трезвости активно организовывались в конце XIX — начале XX в. в рамках культурной программы Министерства финансов, владевшего государственной винной монополией. Будучи с самого начала своей деятельности ориентированными на малообеспеченные слои столичного населения (первоначально как альтернатива времяпровождению в трактирах), они давали драматические и оперные спектакли по умеренным ценам¹, впервые сделав высокую классику достоянием массовой публики. Заведующий театральной частью А. Алексеев (он же блистательный постановщик обстановочных и костюмных пьес) выстраивал репертуарную стратегию на основе анкетирования посещавших заведение рабочих и крестьян, желая «почувать, развлекаая», осуществлять патриотическое воспитание и историческое просвещение публики, удовлетворяя в то же время потребности в увеселениях.

¹ Если в Мариинском театре цены на билеты в сезон 1910–1911 гг. достигали 20–50 р., а в частных антрепризах («Кривое зеркало», «Пассаж», «Зимний буфф») – 35–40 р., то в Народном доме билеты стоили от 20 к. до 8.50 р., а также имелись бесплатные места (информация приводится по: [Спутник 1910]).

В Народном доме, знаменитом декорациями и пиротехническими эффектами, упор делался на спектаклях, посвященных военной истории страны («Севастополь» П. Оленина, выдержавший в 1903–1904 гг. 90 представлений, «Петр Великий» и «1812 год» В. Крылова), а также на русском классическом репертуаре в исторических костюмах (Кукольник, Островский, Мей). Театры Попечительства, рассчитанные на многочисленную аудиторию, входили в число грандиозных мировых сцен. Так, Оперный зал, выстроенный в 1911 г., располагал обширной сценой, большей, чем в Мариинском театре, машинерией, занимавшей три этажа, и аудиторией на 2800 чел.¹

Колоссальные залы «театров трезвости», с их богатыми постановочными возможностями, предоставляли великолепные условия для исполнения сочинений Вагнера. Произведения немецкого мастера занимали видное место в репертуаре Народного дома: в 1900–1910-е гг. в нем ставились «Тагнейзер», «Лоэнгрин», был впервые в России исполнен «Парсифаль». При этом вполне в традициях развлекательных заведений Попечительства главное внимание уделялось сценографии. Например, в программах «Парсифаля» подробно перечислялись имена декораторов, режиссера-хореографа, мастера по свету, авторов костюмов, бутафории, париков, цветов и вооружения [Корзухин 1913].

По сохранившимся фотоматериалам можно судить о стремлении постановщиков транслировать образность вагнеровских драм через знакомые и понятные широкой публике образы. Так, в декорациях «Лоэнгрин» (1913), изображавших внешний вид и внутренние покои дворца короля Генриха-Птицелова (Антверпен, первая половина X в.), соблюдены многие атрибуты романской архитектуры: имитации сводов, окна с полуциркульным верхом, обилие колонн со скошенными кубическими капителями, арочные орнаменты на карнизах (рис. 1, 2)². Между тем отечественной аудитории эти элементы архитектуры и интерьера были более известны по стилю дворцово-храмового строительства Московской Руси (низкие своды, маленькие оконные и дверные проемы арочной формы, а также массивное крыльцо с колоннами, столбиками и двойными арками). Кроме того, заметные на стенах внутренних покоев изображения святых в декорации третьего акта соответствуют традиции украшения стен дворцовых палат сценами из Священной истории. Традиция эта возникла в эпоху Ивана III

¹ Подробнее о Народном доме см., напр.: [Петровская, Сомина 1994: 263–273].

² Элементы романского архитектурного стиля приведены по: [Брокгауз, Ефрон 1897: 53–54]. Здесь и далее описание декораций приводится на основе иллюстраций в Приложении 3.

(рис. 1а, 2а)¹. Все эти мотивы оформления должны были быть хорошо знакомы русской публике по архитектурным и историческим памятникам (например, Теремной палате Московского кремля), а также по оперным спектаклям. В частности, они были использованы в 1910 г. в декорациях «Бориса Годунова» Мусоргского в Народном Доме.

Еще более отчетливо национальные аллюзии ощутимы в сценографии «Парсифаля». На рубеже веков отечественная критика склонялась к мнению о принципиальной нерегламентированности конкретной конфессиональной принадлежности в вагнеровской мистерии. Например, один из авторов подчеркивал, что сакральные мотивы «Парсифаля» имеют корни в самых разных религиях, вплоть до буддизма, индуизма, конфуцианства и язычества [Свиридова 1914]. Вследствие такой универсальности сюжет последней вагнеровской драмы оказался потенциально доступен перекодировкам в самые разные системы религиозных представлений, что, вероятно, и было использовано постановщиками.

Фотоматериалы, сохранившиеся с российской премьеры «Парсифаля», не оставляют сомнений в знакомстве оформителей с декорациями к этому спектаклю В. Жуковского, которые экспонировались в Байройте. Так, в сценах в храме Грааля воспроизведены все основные композиционные очертания одной из таких декораций, созданной, как известно, по эскизу самого Вагнера (рис. 3, 3а). Однако в сравнении с Festspielhaus'ом в оформление привнесены коррективы, приближающие его к интерьеру православного храма. Так, высокие арки на заднем плане, открывающие перспективу на просторные галереи с колоннадой в глубине (в варианте Жуковского), заменены на закрытое пространство под куполом, причем отчетливо заметны центральное возвышение (солея), на котором в соответствии с православной традицией совершается служба, и боковые клиросы, где располагаются мальчишки-певчие. Три ниши в алтарной части помещения вызывают аналогии с тремя дверями, из которых открыты только центральные, подобно ведущим к алтарю Царским вратам в православном храме, открывающимся на время службы. А возвышение с чашей Грааля обнаруживает сходство с функционально подобным ему амвоном, с которого, по православной традиции, происходит причащение святыми дарами². При этом стены и своды, в отличие от оригинала в Байройте, покрыты настенной росписью — типичным для

¹ Подробнее см., напр.: [Демиденко 2000: 21–26].

² Описание внутреннего вида православного храма приводится по источнику: [Еремина 2002: 238–243].

«русского стиля» XVII в. «травным письмом», изображениями животных (ягнят, фазанов) и элементов христианской космологии (стилилизацией звездного неба).

Сходные «русизмы» можно наблюдать и в костюмах персонажей вагнеровской «торжественной мистерии» в версии Народного дома. Если темные длинные одеяния отшельника Гурнеманца в первой картине третьего акта идентичны монашеской рясе, то рыцарские доспехи Парсифаля, возвратившегося из странствий, вполне соответствуют внешнему виду русского витязя временных войск X–XI вв., с характерной удлиненной кольчугой, остроконечным шлемом, длинным щитом и копьем (напоминая, например, костюм глинкинского Руслана)¹. Во время службы в храме Грааля одежды Парсифаля приближаются к облачению православного духовенства при богослужении — светлой расшитой ризе с изображением креста (вышитым на груди), длинной (епископской) мантии и митре — парчовому головному убору².

Второе действие драмы, разворачивающееся в садах Клингзора, в интерпретации российских постановщиков также приобрело отчетливую этнографическую окраску: волшебный дворец чародея был выполнен в арабо-мавританском стиле, сам же узурпатор предстал в зорам публики в длинном пестром халате, тюрбане и восточных туфлях с загнутыми носками (рис. 4). Такой антураж корреспондировал традиционному оформлению ориентальных сцен в русских оперных постановках: например, замок Наины из второго акта «Руслана и Людмилы» в спектаклях Мариинского театра еще с 1870-х гг. выдерживался в мавританском духе [Стасов 1976: 273]. А одеяния Клингзора оказались весьма близки костюму хана Кончака в представлениях «Князя Игоря», данных Народным Домом за четыре сезона до «Парсифаля». Таким образом, усилиями постановщиков религиозно-этический конфликт вагнеровской драмы оказался решен через традиционное для русской оперы противостояние местной и ориентальной культур.

Как установил А. Тоффлер, в структуре ситуации информационный ресурс играет одну из главных ролей: он обеспечивает содержательное наполнение реальности [Тоффлер 1997: 27–28]. Это свойство активно использует индустрия средств массовой информации, которые, многократно увеличивая потоки доступной человеку информации, становятся мощным стимулом иденти-

¹ Подробнее о русском средневековом военном костюме см.: [Историческое описание 1899: 27–35].

² Подробнее об одеждах православных священнослужителей см.: [Служба 2003: 70–78].

фикации с ней, близкой «эффекту присутствия», и тем самым формируют возрастающую потребность аудитории в новой информации [Ольшанский 2001: 304]. В информационном пространстве российских столиц на рубеже столетий медиаторы, организуя информационную среду, достигали того, что внутри более обширного музыкального поля формировалась автономная «вагнерианская» субкультура, объединенная специфическими интересами, которая и становилась концептуальным «ядром» вагнерианства. Погружая фрагменты вагнеровского наследия в пространство повседневности, преподнося его через хорошо знакомые жанровые идиомы, медиасредства, нотные издания и исполнительские практики позволяли адаптировать экзотичное «искусство будущего» достаточно широким кругам публики, сделать его освоение менее дискомфортным. Универсальность и «многопрофильность» такого рода информации, ориентированная на разные слои, позволяла слушателю самостоятельно выбирать и выстраивать собственный, наиболее приемлемый для него образ вагнеровской музыки.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Хронограф исполнений произведений Вагнера в программе концертов
Филармонического общества Санкт-Петербурга, 1858–1897¹

Год	№ концерта	Наименование фрагмента	Наименование произведения	Состав исполнителей
1858	122	Увертюра	«Тангейзер»	Оркестр
1859	124	Увертюра	«Тангейзер»	Оркестр
1860	126	Молитва Елизаветы Хор матросов	«Тангейзер» «Летучий голландец»	Вокал Хор
1861	128	Хор матросов Марш	«Летучий голландец» «Тангейзер»	Хор Оркестр
1863	132	Хор матросов Баллада Сенты Увертюра Вступление Марш и хор Романс «Вечерняя звезда» Увертюра	«Летучий голландец» «Лоэнгрин» «Тангейзер»	Хор Вокал Оркестр Оркестр Орк., хор Вокал Оркестр
	133	Вступление Финал «Песнь любви» Обращение Погнера Увертюра	«Тристан и Изольда» «Валькирия» «Нюрнб. мастера пения»	Оркестр Оркестр Вокал Вокал Оркестр
1864	135	Транскрипции для ф-но	—	Ф-но
1868	145	Вступление	«Тристан и Изольда»	Оркестр
1870	151	Полет валькирий	«Валькирия»	Оркестр
1872	155	Увертюра «Фауст»	—	Оркестр
1873	158	Увертюра	«Тангейзер»	Оркестр
1878	173	Увертюра	«Тангейзер»	Оркестр

¹ Составлен по источнику: [Березовский 2002: 203–219].

Год	№ концерта	Наименование фрагмента	Наименование произведения	Состав исполнителей
1883	183	Увертюра «Фауст»	—	Оркестр
		Ария Адриано	«Риенци»	Вокал
		Баллада Сенты	«Летучий голландец»	Вокал
		Антракт к 3 действию	«Тангейзер»	Оркестр
		Романс Вольфрама		Вокал
		Вступление	«Лоэнгрин»	Оркестр
		Прощание Вотана, финал	«Валькирия»	Вокал, орк.
		Полет валькирий		Оркестр
Вступление	«Тристан и Изольда»	Оркестр		
Антракт к 3 действию	«Нюрнб. мастера пения»	Оркестр		
Песня Вальтера (3 акт)		Вокал		
Вальс, шествие мастеров		Оркестр		
Вступление	«Парсифаль»	Оркестр		
Траурный марш	«Гибель богов»	Оркестр		
1886	190	Увертюра	«Тангейзер»	Оркестр
1887	193	Увертюра	«Риенци»	Оркестр
1897	199	Увертюра	«Нюрнб. мастера пения»	Оркестр
		5 стихотв. М. Везендонк	—	Вокал
	Ария Адриано	«Риенци»	Вокал	
	201	Симф. идиллия «Зигфрид»	—	Оркестр

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Хронограф грамзаписей вокальных фрагментов из драм Вагнера,
выпущенных фирмой «Граммофон», 1901–1914 ¹

Год	Наименование произведения	Наименование фрагмента	Исполнитель	Формат диска	Цвет этикетки ²
1901	«Лоэнгрин»	Приезд и прощание Лоэнгринна	Морской	Гранд	
	«Валькирия»	Любовная песня Зигмунда	Морской	Гранд	
	«Валькирия»	Любовная песня Зигмунда	Бандровский	Гранд	
	«Нюрнбергские майстерзингеры»	Сцена состязания певцов	Шевелев	Гранд	
1902	«Тангейзер»	«Вечерняя звезда»	Борковский	Гранд	
	«Тангейзер»	«Вечерняя звезда»	Орлов	Гранд	
	«Лоэнгрин»	«О лебедь мой»	Бандровский	Гранд	
	«Лоэнгрин»	Рассказ Лоэнгринна	Алчевский	Гигант	
	«Валькирия»	Финал	Шаронов	Гигант	
	«Зигфрид»	Ковка меча	Ершов	Гигант	
1903–04	«Тангейзер»	Романс Вольфрама	Камионский	Гигант	
1906	«Тангейзер»	Состязание певцов	Андреев	Гранд	

¹ Составлен по источнику: [Грюнберг, Янин 2002: 215–650]. Курсивом отмечены повторные записи.² Указан для тех дисков, где эта информация доступна.

Год	Наименование произведения	Наименование фрагмента	Исполнитель	Формат диска	Цвет этикетки
1906–07	«Валькирия»	Финал	Шаронов	Гранд	Зеленый
	«Тангейзер»	«Взор мой смущен»	Маркевич	Гранд	Зеленый
	«Тангейзер»	Песня Пастушка	Носилова	Гранд	Зеленый
1908	«Тангейзер»	«Вечерняя звезда»	Камионский	Гранд	
	«Тангейзер»	«Вечерняя звезда»	Касторский	Гранд	
	«Валькирия»	Прощание Вотана	Касторский	Гранд	
	«Тристан и Изольда»	Смерть Изольды	Давид (ит. яз.)	Гигант	
	«Тристан и Изольда»	Любовный дуэт	Давид, Искьердо (ит. яз.)	Гигант	
1909	«Тангейзер»	Ария Елизаветы	Южина	Гранд	
	«Тангейзер»	Молитва Елизаветы	Южина	Гранд	
1909–10	«Лоэнгрин»	«Умчалась песня вдаль»	Нежданова, Собинов	Гигант	Красный
1910	«Тангейзер»	«Вечерняя звезда»	Камионский	Гранд	
	«Лоэнгрин»	Сон Эльзы	Нежданова	Гигант	Красный
	«Лоэнгрин»	«О ветер легкокрылый»	Нежданова	Гигант	Красный
	«Лоэнгрин»	Прощание с лебедем	Собинов	Гигант	Розовый
	«Лоэнгрин»	Молитва короля	Сибиряков	Гигант	
	«Валькирия»	Прощание Вотана	Сибиряков	Гигант	
	«Валькирия»	«Мрак зимы теперь побежден»	Давыдов	Гранд	

Татьяна Букина. «Высокая классика» в бытовом пространстве культуры: технологии адаптации (вагнеровская традиция в Петербурге рубежа XIX–XX вв.)

Год	Наименование произведения	Наименование фрагмента	Исполнитель	Формат диска	Цвет этикетки
	«Нюрнбергские мастер-зингеры»	«Когда дремал под снегом лес»	Дамаев	Гранд	Красный
1911	«Моряк-скиталец»	Каватина Эрика	Виттинг	Гигант	
	«Лоэнгрин»	Рассказ Лоэнгрина	Смирнов	Гигант	Розовый
	«Нюрнбергские мастер-зингеры»	«Розовым утром»	Дамаев	Гигант	Красный
1912	«Лоэнгрин»	Ария (?)	Дыгас	Гигант	
	«Лоэнгрин»	Серенада	Скварецкая	Гранд	
	«Лоэнгрин»	Дуэт	Скварецкая, Дыгас	Гигант	
	«Золото Рейна»	Терцет дочерей	Андреева, Арндт-Обер, фон Шиле-Мюллер	Гигант	
	«Золото Рейна»	Заключительная сцена	Андреева, Арндт-Обер, Энгель	Гигант	
1913	«Тангейзер»	Монолог Ландграфа	Тихонов	Гигант	
	«Тангейзер»	«Взор мой смущен»	Камионский	Гигант	Зеленый
	«Лоэнгрин»	Рассказ Лоэнгрина	Словцов	Гигант	Зеленый
	«Нюрнбергские мастер-зингеры»	«Розовым утром»	Виттинг	Гигант	
	«Нюрнбергские мастер-зингеры»	«В лесной тиши»	Виттинг	Гигант	

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Сценография вагнеровских спектаклей
в частных театрах Петербурга, 1910-е гг.¹

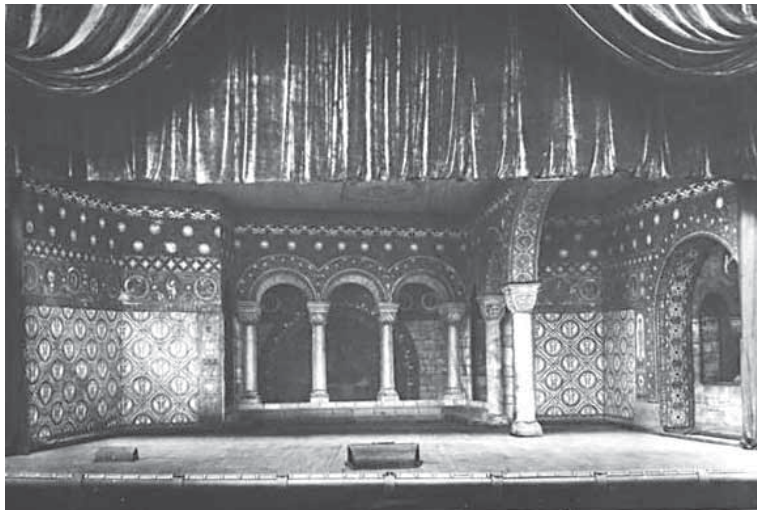


Рис. 1. Театр Русской оперы в Народном доме.
Р. Вагнер. Лоэнгрин. Декорация зала в замке (1913)



Рис. 1а. Теремной дворец Московского Кремля.
Кабинет (Престольная палата). 1635–1636

¹ На примере театров Народного дома Попечительства о народной трезвости. Фотографии предоставлены автору Центральным государственным архивом кинофонофото документов Санкт-Петербурга.

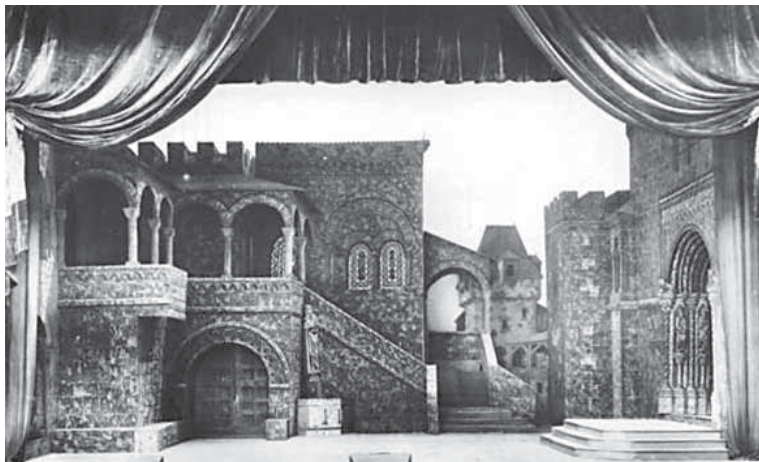


Рис. 2. Театр Русской оперы в Народном доме.
Р. Вагнер. Лоэнгрин. Декорация замка (1913)

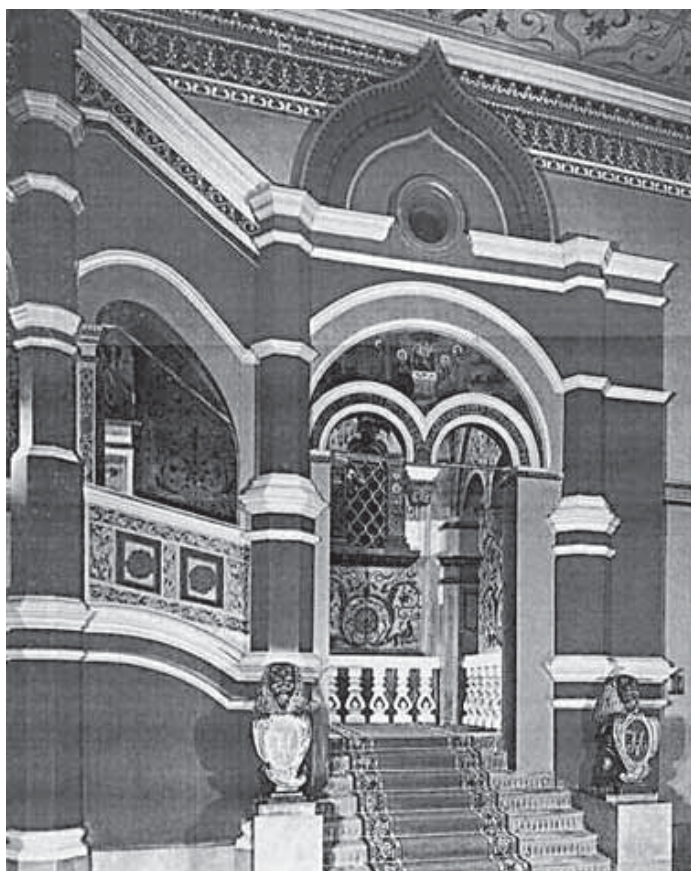


Рис. 2а. Теремной дворец Московского Кремля.
Золотое крыльцо. 1635–1636

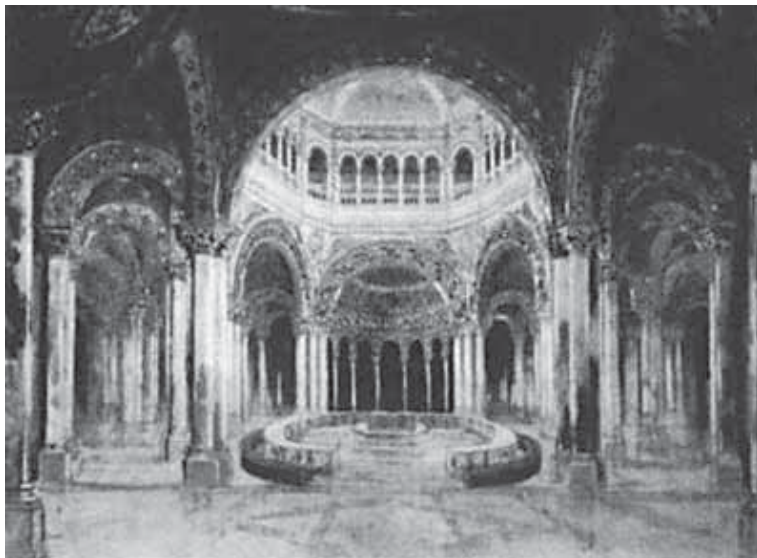


Рис. 3. П. Жуковский. Декорация храма Грааля для спектакля «Парсифаль». Байройт, 1882



Рис. 3а. Театр Русской оперы в Народном доме.
Р. Вагнер. Парсифаль.
Сцена из III действия: в храме Грааля (1914)

Татьяна Букина. «Высокая классика» в бытовом пространстве культуры: технологии адаптации (вагнеровская традиция в Петербурге рубежа XIX–XX вв.)



*Рис. 4. Театр Русской оперы в Народном доме.
Р. Вагнер. Парсифаль.
Сцена из II действия: Клингзор на фоне дворца (1914)*

Библиография

- Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 445 с.
- Беззубцев С.* Слухи, которые работают на вас. СПб.: Питер, 2003. 192 с.
- Березовский Б.* Филармоническое общество Санкт-Петербурга. История и современность. СПб.: КультИнформПресс, 2002. 454 с.
- Брокгауз Ф., Ефрон А.* Энциклопедический словарь. СПб.: Типо-Литограф. И.А. Ефрона, 1897. Т. LIII. 480 с.
- Вагнер — Брассин. Feuerzauber (свободная форма). СПб.: А. Иогансен, б.г. 8 с.
- Грюнберг П.* История начала грамзаписи в России. *Янин В.* Каталог вокальных записей Российского отделения компании «Граммофон». М.: Языки славянской литературы, 2002. 736 с.
- Демиденко Ю.* Интерьер в России. Традиции. Мода. Стиль. Альбом. СПб.: Аврора, 2000. 255 с.
- Е.П.* «Валькирия». 1-я часть трилогии «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера. Русский перевод И. Тюменева. Издание для пения с ф-п., П. Юргенсона // Русская музыкальная газета. 1897. № 9. С. 1235–1239.
- Еремина Т.* Русский православный храм. История. Символика. Предания. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 475 с.
- Зайль М.* История вокально-исполнительского стиля в Германии и России (опыт сравнения) // Р. Вагнер и судьба его творческого наследия. СПб.: Изд-во «Ut», 1998. С. 142–146.
- Историческое описание одежды и вооружения Российских войск с рисунками, составленное по Высочайшему повелению. СПб.: Альфарет, 1899. Ч. 1. 200 с.
- Каталог музыкальным сочинениям, находящимся на складе в музыкальном магазине А. Иогансена, СПб.: Невский пр. № 44; М.: А. Иогансен, 1890. 96 с.
- Кириллина Л.* Бетховен ad libitum // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: Материалы научно-практической конференции. М.: Прест, 1999. С. 175–181.
- Корзухин И.* Драма-мистерия Р. Вагнера «Парсифаль» на сцене Аудитории им. принца А.Л. Ольденбургского при народном доме. СПб.: Тип. Глав. Управ. Уделов, 1913. 24 с.
- Липаев И.* Московские письма // Русская музыкальная газета. 1902. № 4. С. 116–118.
- Милка А., Шабалина Т.* Занимательная бахиана (вып. 1). Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалене и некоторых занятых недоразумениях. СПб.: Композитор, 2001. 204 с.
- Ольшанский Д.* Психология масс. СПб.: Питер, 2001. 368 с.
- Петровская И., Сомина В.* Театральный Петербург. Начало XVIII в. — октябрь 1917 года. Обзорение-путеводитель. СПб.: РИИИ, 1994. 367 с.

- Свириденко С.* Вагнеровские типы трилогии «Кольцо нибелунга» и артисты Петербургской оперы. СПб.: Тип. А. Бенке, 1908. 245 с.
- Свиридова С.* «Парсифаль» Р. Вагнера. Общедоступное пособие для ознакомления с вагнеровской мистерией (на сцене и при самостоятельном изучении). СПб.; М.: В. Бессель и К°, 1914. 24 с.
- Служба: богослужбная утварь и облачение духовенства. М.: Рипал классик, 2003. 128 с.
- Спутник театрала. Сезон 1910–1911. СПб.: Худож.-граф. ателье М.С. Пивоварского, 1910. 96 с.
- Стасов В.* По поводу новой постановки оперы «Руслан и Людмила» // Стасов В. Статьи о музыке. М.: Музыка, 1976. Вып. 2.
- Строев А.* История литературы: воспоминания о будущем // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 337–339.
- Струве А. Р.* Вагнер (по поводу столетия со дня его рождения) // Сви-рель Пана. 1913. № 1. С. 13–14.
- Теляковский В.* Воспоминания. 1898–1917. М.; Л.: Искусство, 1965. 483 с.
- Тоффлер А.* Футурошок. СПб.: Лань, 1997. 464 с.
- «Тристан и Изольда» Р. Вагнера. Перевод В. Чешихина // Русская му-зыкальная газета. 1895. № 11. С. 744–745.
- Фрадкина Э.* Зал Дворянского собрания: Заметки о концертной жиз-ни Санкт-Петербурга: Очерки. СПб.: Композитор, 1994. 198 с.
- Энгель Ю.* В опере. Сб. статей об операх и балетах. М.: Юргенсон, 1911. 304 с.
- Bartlett R.* Wagner and Russia. Cambridge: Cambridge Univ. press, 1995. 445 p.
- Meistersinger von Wagner.* Potpourri en forme de Fantasia par H. Ollivier. Lpz.; Berlin: C.F. Peters, б.г. 32 p.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians. L.: Macmillan Publishers Limited, 2002. Vol. 18. 957 p.
- Rink J.* The profession of music // The Cambridge History of Nineteenth Century Music. Cambridge: Cambridge Univ. press, 2002. P. 55–86.