

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

MUSICAL THEATRE

А. А. Сокольская, О. Б. Макарова

Пространственные метафоры в «Парсифале» Р. Вагнера в постановке С. Лэнгриджа

Аннотация

Статья посвящена анализу пространственного решения постановки музыкальной драмы Рихарда Вагнера «Парсифаль» (режиссёр С. Лэнгридж, Лондон, Королевский оперный театр Ковент-Гарден, 2013). В постановке Лэнгриджа сценическое пространство представляет собой проекцию музыкального времени и одновременно является метафорой этического конфликта. Пространственные лейтмотивы спектакля выстраиваются в смысловые ряды: а) лес/природа/мироздание; б) куб/покров Грааля/больничная палата; в) Грааль/повторяемость ритуала/страдание; г) маска/рана/телесность; пространственными средствами решена и оппозиция «ритуал/экзистенциальный опыт», лежащая в основе спектакля. Таким образом, нарративный и метафорический планы спектакля находятся в постоянном взаимодействии, что соответствует драматургии вагнеровской оперы с её тесной связью нарративного и символического.

Ключевые слова: Вагнер, «Парсифаль», режиссёрский оперный театр, сценография, Стивен Лэнгридж, опера.

A. A. Sokolskaya, O. B. Makarova

Spatial metaphors in *Parsifal* by R. Wagner directed by S. Langridge

Summary

The article examines the spatial solution in the production of Richard Wagner's musical drama *Parsifal*, directed by S. Langridge at the Royal Opera House Covent Garden in London in 2013. The space is a projection of musical time as well as a metaphor of ethical conflict. Spatial leitmotifs of the performance line up in semantic series: a) forest / nature / universe; b) cube / Grail cover / hospital ward; c) Grail / repeatability of the ritual / suffering; d) mask / wound / physicality. The opposition "ritual / existential experience", which underlies the performance is also expressed by spatial means. Thus, the narrative and metaphorical plans for the performance are in constant interaction, which corresponds to the dramaturgy of the Wagnerian opera with its close connection of the narrative and the symbolic.

Keywords: Wagner, *Parsifal*, director's opera, stage design, Stephen Langridge, opera.

Ведущим приёмом спектакля Стивена Лэнгриджа «Парсифаль» (Лондон, Королевский оперный театр Ковент-Гарден, 2013 г.) является пространственная метафора, хотя сценографическое решение спектакля не имеет прямого аналога в фабуле и поэтическом тексте «Парсифаля». Исходной точкой для основной сценографической идеи спектакля становятся слова Гурнеманца “Du siehst, mein Sohn, // zum Raum wird hier die Zeit” («Видишь, сын мой, здесь пространством становится время»); она воплощает идею центрального, согласно взглядам композитора в период создания «Парсифаля» (подробнее см., например: [8]), события человеческой истории — жертвы Искупителя. Этому событию соответствует центральный элемент сценического решения — куб, в котором находится Грааль-Искупитель, и вокруг которого выстроено всё сценическое действие. Одномоментная демонстрация сценического пространства в спектакле С. Лэнгриджа содержит в себе в свёрнутом виде всю длительность спектакля так же, как напечатанная, но не звучащая партитура содержит в себе разворачивающийся во времени текст.

Такой подход оправдан вдвойне, поскольку исследователи традиционно отмечают необычное даже для Р. Вагнера единство партитуры. Так, Теодор Адорно пишет: «Вагнер, композиторский опыт которого достиг наивысшей зрелости, ищет способы смягчить давнее противоречие своего творчества — противоречие между фанфароподобной диатоникой и страстно томительной хроматикой: эта последняя теперь стала добычей ада (тристановский аккорд — деревянные в низких регистрах — символизируют мир Клингзора), тогда как диатоника приобретает более тёмную окраску благодаря церковным ладам и непривычным побочным ступеням минора... „Парсифалю“, кроме немногих комбинаций тем, почти совершенно чужда полифония, чужда и мотивная работа» [1. С. 233]. Таким

образом, мы предлагаем говорить о пространстве как сценической проекции музыкального времени (ниже мы увидим, что пространство используется также как метафора этического конфликта в сюжете спектакля).

Куб, неизменно находящийся в центре сцены, представляет собой в разные моменты спектакля:

1) храм-святилище, в котором в рамках религиозного ритуала бесконечно воспроизводится жертвенное страдание Искупителя (финал I акта);

2) больничную палату — место, где находится раненый Амфортас (в течение всех 3 действий эпизодически);

3) символическое хранилище человеческих грехов, визуально воспроизводящее соответствующие тексту либретто сцены-флешбеки (рассказы Гурнеманца и Кундри, воспоминания Клингзора в I и II действиях);

4) территорию соблазна, отождествляемого с расплатой и страданием, — больничная, оборудованная капельницей, койка, на которой Кундри обольщает Парсифаля и которая полностью идентична «палате» Амфортаса (II действие).

Второй элемент пространственного решения спектакля — обрамляющий сцену по периметру лес, который вводит в спектакль тему природы как таковой и природного начала в человеке. Именно из леса появляются и Девы-цветы Клингзора, и «чистый простец» (*der reine Tor*) Парсифаль, чей приход в мир хранителей Грааля и в I, и в III действии сопровождается сменой освещения, напоминающей восход солнца.

Оппозиция природное/человеческое в сценографии решена горизонтально и вводится с появлением Парсифаля, а во II действии и цветочных дев из леса; вертикальная пространственная оппозиция по принципу «верх-низ» вводится с появлением Кундри «из-под земли» и дополняется в финале I действия спускаемой сверху внешней рамкой куба, отграничивающей пространство

для священнодействия, в котором находятся Амфортас и служители Грааля, а затем и хор. Мы говорим о существовании этой оппозиции как о данности, поскольку привычка к её существованию свойственна не только рыцарям Грааля, но и христианизированным представителям современной европейской цивилизации. Как пишет сам композитор, «если цивилизация, исходя из христианского предрассудка, что человеческая природа презренна, отеклась от человека, то она этим самым создала себе врага, который необходимо должен будет когда-нибудь её уничтожить, поскольку человек не находит себе в ней места: этот враг именно и есть вечная, единственно живая природа» [4. С. 130]. Необходимо, однако, отметить, что противопоставление человека и природы в спектакле С. Лэнгриджа является обманом: зрителю легко его принять некритически, но к финалу спектакля становится очевидно, что эта оппозиция является следствием и воплощением другого противопоставления — противопоставления средства и цели, как будет более подробно показано ниже.

Оба элемента сценографии, как и связанные с ними образы, умножаются и варьируются во втором действии. В искажённом мире «замка» Клингзора у жёсткой геометрической конструкции куба появляется двойник — предназначенный на этот раз для Парсифаля. Флэшбеки, возникающие внутри куба, оказываются цепочкой множасьихся искажений.

Идея двоящихся, искажённых повторениями событий пронизывает и само вагнеровское либретто. Так, Кундри пытается соблазнить Парсифаля, напоминая ему о любви его родителей; рана Амфортаса нанесена тем же оружием, что и рана Христа; наконец, сам сад Клингзора — искажённая копия леса. В постановке же дублируются и искажаются все основные визуальные образы: природа заключена в миниатюрный куб-«террариум» (сад Клингзора), священная война, на которую в финале I действия отправляются рыцари Грааля, становится бесконечно умножающимся насилием (битва Парсифаля и рыцарей Клингзора), а история

родителей Парсифаля — также бесконечно повторяющейся трагедией.

Необходимо отметить, что в режиссёрском оперном театре с самого момента его появления в начале XX века — то есть ещё до превращения режиссёрской оперы в мейнстрим (подробнее, но сжато об основных вехах режиссёрского театра в опере см., например: [9. С. 74–81]) — обозначается тенденция к использованию литературного первоисточника либретто как ключа к сценическому решению. Спектр этого приёма широк — от крайних случаев радикальной переработки либретто (одним из самых известных примеров является «Пиковая дама» В. Э. Мейерхольда (1935 г.), подробнее см., например: [7]) до намёков на первоисточник (например, «Кармен» в постановке М. Кушея (2005 г.), где Эскамильо гибнет, а дон Хозе ждёт казни как преступник (см., например: [16])). Постановщиков таких спектаклей часто можно упрекнуть в попытке избежать сложностей, которые возникают при конструировании сценического нарратива на основе лишь либретто, и воспользоваться готовыми решениями из зачастую более подробной и почти всегда очевидно следующей логике книги. С. Лэнгридж также заимствует идеи из «Парсифаля» Вольфрама фон Эшенбаха, однако не вопреки — несмотря на огромный стилистический и смысловой разрыв между оперой и поэмой (подробнее см., например: [15]) — вагнеровскому либретто. Ниже мы несколько раз покажем, как в точках соприкосновения спектакля и поэмы раскрываются важные особенности вагнеровской партитуры.

Например, тема войны, занимающая значительное место в постановке, напрямую перекликается со словами Герцелойды из «Парсифаля» В. фон Эшенбаха:

«И, плача, мать провозгласила:

„Под сердцем я тебя носила,

И для того ли ты возрос,

Чтоб стать причиной горьких слёз

Несчастной матери своей?

Неужто милых сыновей

На свет мы призваны рожать,
Чтоб их в походы провожать?» [11].

Таким образом, вся история человечества выстраивается в единую перспективу греха, страдания и попыток искупления, возведённых в ранг культа и повторяемых в ритуале Грааля («все люди должны одинаково быть рабами и несчастными, раз все они не могут одинаково быть свободными и счастливыми» [4. С. 126]). Так, в «Парцифале» В. фон Эшенбаха копьё Грааля становится символом страданий всего человечества:

«Оруженосец в зал вбегает,
И крови красная струя
С копья струится, с острия
По рукаву его стекая.
И, не смолкая, не стихая,
Разносится со всех сторон
Истошный вопль, протяжный стон.
И это вот что означало:
Всё человечество кричало
И в иступлении звало
Избыть содеянное зло,
Все беды, горести, потери!..
Вдоль стен, к резной дубовой двери,
Копьё оруженосец нёс,
А крик все ширился и рос,
Но лишь за дверью скрылся он,
Тотчас же смолкли крик и стон
И буря умиротворилась...» [11]

Маски Кундри, Цветочных дев и появляющихся в кубе образов, воспроизводящих события прошлого, репрезентируют единство и общность опыта телесности (сексуальность-страдание-смех), который нуждается в оправдании и тем самым встраивается в ритуал Грааля как требующий искупления грех. Постоянно повторяющееся лицо-маска Кундри — не только знак того, что «так поступают все женщины» в мире Клингзора, но и указание на то, что Кундри постоянно перерождается (ср. слова исполнительницы партии Ангелы Деноке (см.: [14]), то есть является одновременно всеми женщинами без всяких метафор. Вагнеровская Кундри как образ Вечно Женственного возникает на пересечении светской

и религиозной тематики в искусстве рубежа веков, когда «светские темы не только завоёвывают всё большие области литературы (лирика, роман, городская сатира, др.)... религиозное мироощущение пронизывает произведения на светские темы... происходит слияние эзотерического, трансцендентного и реального, бытового» [6]. Вневременной сущностью Кундри, возможно, объясняется и тот факт, что она так много знает о матери Парцифала, Херцеляйд, и что сама Херцеляйд появляется на сцене не только в маске Кундри, но и в рыжем парике, соответствующем образу соблазнительницы на службе Клингзора.

Личный грех Кундри — смех при виде страданий (страданий Христа, однако для мира спектакля С. Лэнгриджа существенно именно отсутствие сострадания; ср. «Mitleid — страдание-вместе-с» [13. Р. 208]), кто бы и в отношении кого бы его ни проявлял, — делается причиной и её перерождений, и подвластности Клингзору. Он отображается в гримасе маски, связывающей в единый смысловой ряд смех (как отсутствие сострадания), физическое страдание и наслаждение, обозначенные одним выражением лица неизменной маски.

Страдание (воплощённое в Граале) сакрализуется в Монсальвате, а наслаждение (воплощённое в Кундри) — в замке Клингзора; и то и другое редуцирует природное начало в человеке и одновременно постоянно акцентирует его. Отсутствие сострадания к Кундри и Амфортасу равно у рыцарей Грааля и у Клингзора сочетается с подчёркнутым вниманием к «природному» (гибели лебедя, росту растений и т. д.): природное используется и там и там как источник страдания или наслаждения в ущерб человеческому. По сути миры Клингзора и рыцарей Грааля не так различны, поскольку несут в себе эгоистическую ошибку одного рода. Так, Славой Жижек замечает: «Разве ритуал Грааля не является самой клингзоровской подделкой?» [17].

Парцифаль — *der reine Tor* — оказывается вне обеих систем. В его облике и поведении, как и в облике Кундри, подчёркнута марги-

нальность (одежда Парсифаля, его оружие, его поведение не обусловлены социально) — и он, как и Кундри, перемещается и странствует, но в отличие от неё не меняет при этом облика. Кундри же меняет свой внешний вид (от бритой головы пациентки либо заключённой до рыжих кудрей роковой соблазнительницы) в зависимости от локации; но и на территории Клингзора, и на территории Монсальвата она тоже выглядит инородно, противопоставленная как респектабельно выглядящим рыцарям Грааля, так и девам Клингзора с их ограниченным набором гендерно однозначных имиджей-стереотипов, соответствующих одобряемым (или порицаемым, и оттого культивируемым) в патриархальном обществе женским типажам (леди, скорбящая вдова, искусительница). Можно заметить, что мужские типажи Монсальвата также соответствуют стереотипам: плащи рыцарей и Гурнеманца одновременно отсылают и к богослужебным одежаниям, и к докторским халатам и легко заменяются после окончания ритуала на повседневную одежду, а скальпель — на огнестрельное оружие «воинов Христовых».

Парсифаль оказывается единственным, кто проявляет сострадание к Амфортасу. Здесь С. Лэнгридж следует за поэмой, в которой именно это, а не возвращение утраченной святыни, оказывается условием исцеления раненого царя:

«Душой к Амфортасу припадая,
Парсифаль спросил его, рыдая
(Вопрос явился сам собой):
„О дядя! Молви, что с тобой?!“

.....

И тут судьба его решилась,
И чудо из чудес свершилось:
Амфортас исцелился вмиг,
И перед всеми вдруг возник
Как бы Амфортас новый,
Красивый, сильный, здоровый» [11].

Чтобы увидеть копьё в руках Клингзора, на протяжении всей сцены соблазнения находящееся на сцене, Парсифаль должен ослепнуть (а в результате — увидеть копьё внутренним

зрением), и это также отсылка к поэме В. фон Эшенбаха (брат Парцифаля, Фейрефиц, не может увидеть Грааль, пока не примет крещение). Так на место ритуала становится личный опыт страдания.

Слепоту Парсифаля в спектакле уместно сравнить со слепотой апостола Павла на пути в Дамаск. Как пишет Ален Бадью, «подходит ли слово „обращение“ для обозначения того, что произошло на пути в Дамаск? Это было ослепление, цезура, а не диалектический переход. Таково условие образования нового субъекта: „...Но благодатию Божиею есмь то, что есмь...“ (1 Кор 15:10). Именно „я есмь“ как таковое было призвано совершенно неожиданным вмешательством на пути в Дамаск. В некотором смысле это обращение никем не было произведено: Павел не был обращён представителями „церкви“, не был посвящён. До него не донеслись слова Евангелия. Ясно, что встреча на дороге передаёт основополагающее событие. Подобно тому, как воскресение из мёртвых совершенно непредсказуемо и с него всё берёт начало, так и вера Павла есть начало его как субъекта, и ничто к этому началу не подводит. Событие просто „случилось“ в безличности пути, и случившееся есть субъективный знак события в собственном смысле слова, каковым является воскресение Христа. Субъект воскресает в самом Павле. Образцовый пример взаимосвязи существования и доктрины, ибо Павел из условий своего „обращения“ делает вывод, что исходить можно только из веры, из декларации веры. Возникновение христианского субъекта ничем не обусловлено... Например, момент наибольшей важности, который Павел излагает с явной гордостью (Павел определённо не был ни интровертом, ни ложным скромником): что делает он после ослепления на дороге в Дамаск? Во всяком случае мы знаем, чего он не делает. Он не идёт в Иерусалим, не собирается увидеть наделённых авторитетом „законных“ апостолов, тех, кто лично знал Христа. Он не намерен „подтверждать“ событие, сделавшее его апостолом в собственных глазах» [3].

Истина, понимаемая как «дыра в знании, разрыв всех существующих порядков и классификаций» (там же), позволяет Парсифалю — как апостолу Павлу — измениться, не встраиваясь в существующую ригидную систему, не подчиняясь иерархии; осуществить событие личностной трансформации, а не узнать о нём как о чём-то теоретически сконструированном. (Примечательно, что путь апостола Павла — путь в Дамаск — тоже является выражением временного опыта через пространственный). Слепота Парсифаля — это и временный разрыв с чувственно воспринимаемым природным началом. Природное, оно же телесное, в обеих системах — в замке Клингзора и в Монсальвате — представлено как необходимое зло, но в финале оно оказывается нейтральным: поступки Парсифаля внесистемны, потому что он руководствуется этикой, выстраиваемой им исходя из личного опыта и эмпатии, а не некоторых над-человеческих концептов. Опыт телесного существования и неизбежности страдания не отдаляет его от других персонажей, а сближает с ними благодаря способности это страдание разделить.

Обезличенность Амфортаса и Кундри во флешбэке рассказа Гурнеманца I действия (маски), обезличенность ритуальных действий в финале I действия сменяется личными взаимоотношениями персонажей благодаря Парсифалю. Куб оказывается пустым, не продуцируя флешбэки и не используя для ритуала (по мысли самого Р. Вагнера, цель художника — освободить мифы «от противоречивых воздействий христианской мысли и восстановить в них вечную поэму чистой человечности» [5. С. 377]; Парсифаль возвращает копьё, буквально искупив единственную реальную вину Амфортаса — вину перед Братством, и Амфортас с Кундри уходят в лес, на нейтральную территорию вне системы.

То, что Амфортас и Кундри уходят вместе, взявшись за руки — не внезапный ход режиссёра, решившего, что хорошей опере необходима любовная линия. Отношения Кундри и Амфортаса с самого начала показаны именно

как взаимная любовь (в сцене I действия с целебным бальзамом), вдвойне мучительная из-за своей невозможности: для Кундри её блокирует осознание собственной греховности (она — соблазнительница на службе Клингзора и женщина, смеявшаяся над Христом) и вины лично перед Амфортасом, для Амфортаса — чувство вины перед Братством: из-за своих чувств к Кундри он потерял копьё. Эти отношения важны в спектакле, поскольку показывают, как грех искажает человеческую природу — и как, избавившись от греха, Амфортас и Кундри оказываются способными на любовь. Это изменение маркируется упомянутым выше пространственным решением: свободные от греха влюблённые оказываются не привязаны к месту и могут уйти в нейтральный лес (который не является целью их путешествия); рыцари же Грааля так и остаются там, где были. Таким образом, метафора пути, выраженная через образы сценического пространства, оказывается центральной для спектакля: пространство соответствует как временному, так и этическому плану нарратива.

Для современного режиссёрского оперного театра характерен подход, при котором «священная» атмосфера «Парсифаля» разоблачается, снижается и уничтожается — достаточно вспомнить важные премьеры последних нескольких сезонов, как то спектакли Дмитрия Чернякова в Берлинской государственной опере (2016) или Алвиса Херманиса в Венской государственной опере (2017). Однако в этом случае десакрализуется не только Братство Грааля и сказочно-возвышенный Монсальват, но и сам «вагнеровский проект» — постановки показывают несостоятельность поисков святости и освобождения через веру, разочарованность в христианстве как таковом.

На другом полюсе существуют «традиционные» спектакли, часто обременённые тщательным соблюдением буквы вагнеровских ремарок, в которых святость Монсальвата абсолютизируется, а хранители Грааля, оберегающие жизнь лесных зверей и питающиеся божественной благодатью, предстают некото-

рым идеалом — и всё путешествие Парсифаля становится дорогой к осознанию того, как прекрасен Монсальват. В этом случае, сами того не замечая, постановщики тоже разрушают излагаемый в партитуре проект, ведь если лесное братство так преисполнено благодати и совершенства — зачем им приход Мессии?

Существует и третья крайность: разрушение нарратива в духе идей Адольфа Аппиа [12], когда фраза Гурнеманца о превращении времени в пространство становится поводом для намеренной запутанности и неоднозначности истории, воспринимаемой зрителем через звучание, свет и зрительные образы.

Удерживаясь от крайностей, С. Лэнгридж не отказывается ни от здравого взгляда на эгоизм и самопоглощённость Братства Грааля, ни от воздействия на зрителя тесно сцепленными звуковыми и визуальными образами, но лишь от очарованности сакральным.

Основным средством сценического воплощения вагнеровской партитуры в спектакле С. Лэнгриджа становятся пространственные лейтмотивы, формирующие основные смысловые ряды: а) лес/природа/мироздание; б) куб/покров Грааля/больничная палата; в) Грааль/повторяемость ритуала/страдание; г) маска/рана/телесность. Каждый из этих рядов обладает смысловой многозначностью и постепенно разворачивается в пространстве и времени спектакля, подобно вариативным преобразованиям лейтмотивов в вагнеровской музыкальной драматургии (см. об этом: [2. С. 78]). Оппозиция «ритуал/экзистенциальный опыт», лежащая в основе спектакля («когда религия сделалась догматической, музыка, чтобы остаться религиозной, отделилась от религии» [8]), также выражена пространственными средствами. Ритуал, существующий в условиях кольцевой структуры времени (см., например: [10]), становится бесконечным самовоспроизведением человеческих страданий: раны Амфортаса и рыцарей Клингзора дублируют рану Грааля, а ловушка, приготовленная Парсифалю Клингзором, соответствует больничной палате, в которой находится Амфортас. В отличие от

ритуала, собственный экзистенциальный опыт Парсифаля не выражается в символических действиях в спектакле (по выражению Л. Крамера, «опера эта полна символизма, который ничего не символизирует, поскольку никто так и не способен понять, христианская ли это опера, аллегория ли это расовой чистоты, фантазия сифилофоба, шопенгауэрианское размышление о страдании — или ничто из вышеперечисленного. Или же всё из вышеперечисленного — но всё равно неизвестно, насколько буквально нужно принимать понятийный аппарат христианства...» [13. Р. 219]), но связан с одной из самых значимых кульминаций вагнеровской партитуры — монологом “Amfortas! die Wunde!”, прерывающим цепь предreshённых событий и являющимся изъявлением личной воли. С этого момента нарративный план спектакля существует не параллельно символическому, но оказывает на него прямое воздействие, что совпадает с драматургией вагнеровской оперы с её тесной связью нарративного и символического пластов.

Список литературы

References

1. Адорно Т. В. Избранное: социология музыки. — М.-СПб.: Университетская книга, 1999. — 445 с. [Adorno T. V. Favorites: sociology of music. — M.-SPb.: University book, 1999. — 445 s.].
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л.: ГМИ, 1963. — 380 с. [Asaf'yev B. V. Muzykal'naya forma kak protsess. — L.: GMI, 1963. — 380 s.].
3. Бадью А. Апостол Павел. Обоснование универсализма. Библиотека Гумер [Электронный ресурс]. — URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/badyu/01.php (Дата обращения: 25.09.2017) [Bad'yu A. Apostol Pavel. Obosnovanie universalizma. Biblioteka Gumer [Elektronnyj resurs]. — URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/badyu/01.php (Data obrashcheniya: 25.09.2017)].
4. Вагнер Р. Избранные работы. — М.: Искусство, 1978. — 695 с. [Vagner R. Izbrannyye raboty. — M.: Iskusstvo, 1978. — 695 s.].
5. Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. — Т. 4. — СПб.: Грядущий день, 1911. — 232 с. [Vagner R. Pis'ma. Dnevniky. Obrashchenie k druz'yam. — T. 4. — SPb.: Gryadushchij den', 1911. — 232 s.].
6. Клинг О. Мифологема "Ewige Weiblichkeit" (Вечная Женственность) в гендерном дискурсе русских символистов и постсимволистов. Энциклопедия культур Déjà vu [Электронный ресурс]. — URL: http://ec-dejavu.ru/e-2/Ewige_Weiblichkeit.html (Дата обращения: 25.09.2017) [Kling O. Mifologema "Ewige Weiblichkeit" (Vechnaya Zhenstvennost') v gendernom diskurse russkih simbolistov i postsimvolistov. Enciklopediya kul'tur Déjà vu [Elektronnyj resurs]. — URL: http://ec-dejavu.ru/e-2/Ewige_Weiblichkeit.html (Data obrashcheniya: 25.09.2017)].
7. Копытова Г. В. В. Э. Мейерхольд: Пиковая дама: замысел, воплощение, судьба: документы и материалы. — М.: Композитор, 1994. — 408 с. [Kopytova G. V. V. E. Mejerhol'd: Pikovaya dama: zamysel, voploshchenie, sud'ba: dokumenty i materialy. — M.: Kompozitor, 1994. — 408 s.].
8. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.magister.msk.ru/library/personal/wagner/lwagner.htm> (Дата обращения: 25.09.2017) [Lishtanberzhe A. Rihard Vagner kak poet i myslitel' [Elektronnyj resurs]. — URL: <http://www.magister.msk.ru/library/personal/wagner/lwagner.htm> (Data obrashcheniya: 25.09.2017)].
9. Макарова О. Б. Опыт классификации оперных спектаклей // OPERA MUSICOLOGICA. — 2017. — № 2 (32). — С. 71–100 [Makarova O. B. Opyt klassifikacii opernyh spektaklej // OPERA MUSICOLOGICA. — 2017. — № 2 (32). — S. 71–100].
10. Элиаде М. Священное и мирское. — М.: Изд-во МГУ, 1994. — 144 с. [Eliade M. Svyashchennoe i mirskoe. — M.: Izd-vo MGU, 1994. — 144 s.].
11. Эшенбах В. Парцифаль [Электронный ресурс]. — URL: http://lib.ru/INOOLD/ESHENBAH/parcifal.txt_with-big-pictures.html (Дата обращения: 25.09.2017) [Eshenbah V. Parsifal' [Elektronnyj resurs]. — URL: http://lib.ru/INOOLD/ESHENBAH/parcifal.txt_with-big-pictures.html (Data obrashcheniya: 25.09.2017)].
12. Appia A. Adolphe Appia on Parsifal and the Ring [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.monsalvat.no/appia.htm> (Дата обращения: 25.09.2017).
13. Kramer L. The Talking Would and the Foolish Question: Symbolization in Parsifal // The Opera Quarterly. — 2006. — № 22 (2). — P. 208–229.
14. Royal Opera House. Parsifal: An introduction (The Royal Opera) [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8u82v17KwII> (Дата обращения: 25.09.2017).
15. Williams S. From Wolfram to Wagner and Beyond: Sexuality, Freedom, and the Avoidance of Tragedy in «Parsifal» // Arthuriana. — 2001. — №11(1). — P. 11–29.
16. Zelger-Vogt M. Beton und Wüstensand, Wasser und Blut. Neue Zurcher Zeitung [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.nzz.ch/articleA1IWW-1.345252> (Дата обращения: 25.09.2017).
17. Zizek S. Why is Wagner Worth Saving? [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.philosophyandscripture.org/SlavojZizek2.pdf> (Дата обращения: 25.09.2017).