

Mozhaev F. Semantic function of twinning Flying Dutchman and their role in a name drama as the opera drama. Outside theatrical stages and theatrical stages, in the formation of registered intonemy deployed magical name of the Flying Dutchman, a system duplicating the Protagonist, duplicating its semantic function of the Captain, the Sailor and the Suitor. The role of baritone Interpreted as prototype in tembre meaning of hypostasis “Wagnerian singer” in Bayreuth opera heritage genius.

Key words: semantic features, semantic counterpart deployed magical name, the name of the function, a registered intonema.

УДК 78.03 : 78.071.1 Вагнер

Оксана Бабий

ПРЕМЬЕРНЫЙ ПОКАЗ ОПЕРЫ «ТАНГЕЙЗЕР» Р. ВАГНЕРА В «ПАРИЖСКОЙ» РЕДАКЦИИ В СВЕТЕ КОММУНИКАТИВНОЙ СИТУАЦИИ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Тема «Вагнер и французская культура» многогранна и неисчерпаема. Жизнь композитора была тесно связана с Парижем, где у него были как друзья, так и недоброжелатели, этот город манил его и вместе с тем был безжалостен к молодому музыканту. С этим городом связана мечта композитора о грандиозных постановках собственных опер. Путь Вагнера к музыкально-театральным подмосткам Парижа был долг и тернист. В центре данного исследования находится парижская премьера второй редакции оперы «Тангейзер».

Обратимся к конкретным историческим реалиям. Премьера первой редакции оперы «Тангейзер» состоялась в Дрездене 19 октября 1845 г. Дирижировал ею автор. Вторая, так называемая «парижская», версия получила свое сценическое воплощение в столице Франции 13 марта 1861 г. Эта опера не случайно имеет два варианта, поскольку первоначальная редакция удовлетворила автора не целиком, что было обусловлено теми трудностями, которые сопутствовали ее премьере в Дрездене. Сложности инсценизации были связаны с невозможностью преодоления традиционных клише, которые сло-

жились в сознании певцов-актеров, оказавшихся неспособными побороть стереотипы, связанные с общепринятым и унормированным. В Дрездене в период подготовки и осуществления премьеры «Тангейзера» композитор осознал необходимость преодоления разрыва между идеальным образом произведения, рожденным в его сознании, и наличествующей исполнительской практикой. Ведь изначально Вагнер полагал, что певцы-актеры естественным образом должны постигнуть его замысел без дополнительных усилий, лишь ознакомившись с авторским текстом, где все, казалось бы, прописано. Однако этого не произошло, поскольку устремления Вагнера были новаторскими, не всегда соответствуя реалиям бытия музыкального театра XIX столетия.

Несмотря на наличие значительного числа публикаций, посвященных творчеству Вагнера и, в частности, опере «Тангейзер» [5], [6], [7], [9], в научной литературе отсутствуют специальные исследования, посвященные проблеме музыкального театра немецкого композитора в свете коммуникативной ситуации диалога с французской национальной традицией, которая в художественном сознании Вагнера предстает как многомерный феномен.

Итак, в центре нашего исследования находится проблематика, связанная с диалогом немецкой и французской культур, поскольку в парижской постановке «Тангейзера» фактор межнационального взаимодействия выступил, по мнению самого Вагнера, дополнительным обстоятельством, требующим новых подходов в решении поставленных перед исполнителями задач.

В связи с проблемой интеграции различных культур обратимся к раздумьям Гете, который заложил фундамент для постижения этого процесса. В беседе с Эккерманом от 31 января 1827 г. немецкий поэт выдвигает тезис о мировой литературе: «Национальная литература сейчас не много стоит. Сейчас мы вступаем в эпоху мировой литературы, и каждый должен теперь содействовать тому, чтобы ускорить появление этой эпохи» [8, с. 219]. И далее: «<...> но при таком высоком признании иностранного мы не можем задерживаться на чем-то особенно и считать его образцом. Не надо думать, что таким образом будет специально китайская литература или сербская, или Кальдерон, или “Нибелунги”» [8, с. 219]. В продолжение этой мысли приведем

высказывание Вагнера, содержащееся в его статье «Немецкая опера»: «В конечном счете мастером станет тот, кто будет писать не по-французски, не по-итальянски, но и не по-немецки» (цит. по: [4, с. 36]). В работе «Произведение искусства будущего» байройтский мастер выделяет в истории развития человечества два основных момента: родовой, национальный и сверхнациональный, универсальный. Вторая тенденция, по его мнению, получит свое завершение в будущем, а первая тенденция нашла свое завершение в прошлом [2, с. 159].

Аналогичных взглядов Гете и Вагнер придерживаются в суждениях об искусстве античности. В упомянутой беседе с Эккерманом немецкий поэт высказывает мнение об эстетической ценности античного наследия: «<...> потребность в высоких образцах все снова и снова приводит нас к античным грекам – именно в их произведениях воплощен прекрасный человек. Все остальное следует рассматривать исторически, по мере возможности усваивая все хорошее, что в нем заключается» [8, с. 219]. Так же восторженно об искусстве древних греков отзывается Вагнер: «Перед каким явлением мы останавливаемся с чувством большего стыда за бессилие нашего легковесного искусства, чем перед искусством греков? Мы смотрим на него, на это искусство любимцев любвеобильной природы, совершенных людей, ярко и победно свидетельствующих о творческих силах матери-природы вплоть до унылой поры современной модной культуры, – на это искусство смотрим мы, стараясь понять, каким должно быть произведение искусства будущего!» [2, с. 160]. Подобные суждения не случайны, поскольку искусство античности представляет общезначимые ценности в архетипическом преломлении, являя общечеловеческое содержание символов. Столь же притягательным для Гете и Вагнера было народное искусство, несущее в себе вневременной смысл.

По мнению В. А. Аветисяна, Гете, устремленный к интеграции культур, понимал мировую литературу как интенсификацию интернациональных духовных взаимосвязей, которые он представлял достаточно широко: переводы, подражания, аллюзии, стилизация, полемика, личные контакты [1]. Литературовед Р. М. Самарин выделяет формы деятельности Гете в области мировой литературы: переводы; попытка творческого воплощения жизни и особенностей различных эпох и народов; интерпретация одной или нескольких литературных

традиций; вклад немецкого поэта в сферу литературной критики; литературный синтез, выявляющий в произведениях различных авторов и эпох общечеловеческое содержание (цит. по: [1, с. 381]).

Обратившись к житетворчеству Р. Вагнера можно прийти к заключению, что композитор находился в постоянном диалоге с наследием различных эпох и национальных культур, являясь активным субъектом и одновременно объектом этого процесса. К данной области можно отнести переводы вагнеровских либретто (либо их фрагментов) на французский язык и вклад Вагнера в музыкально-критическую практику во Франции, поскольку композитор на страницах своих ранних публикаций стремился показать круговорот жизни Парижа, его артистические нравы, создавая яркие портреты современников. Читательские интересы Вагнера охватывают различные национальные традиции. Среди его любимых авторов Шекспир и Кальдерон, Бодлер и Эсхил, Гете и Платон, причем творчество великих эллинов оставалось для него эталоном, умопостигаемой моделью, идеальным образцом для сотворения новаторских, всецело оригинальных произведений. Создавая либретто своих опер, композитор обращался к народным преданиям, которые одни были способны показать жизнь универсума как целостную картину бытия вселенной.

В статье «Музыка будущего» (написана в Париже осенью 1860 г.) Вагнер размышляет о внутренней сущности оперы «Тангейзер» – произведения, где в качестве основы избран не исторический сюжет, а сага. Здесь возникает явная параллель с тезисом о мировой литературе Гете – превалирование всеобщего над единичным, архетипического над историческим, универсального над национальным, в связи с чем необходимо привести в качестве иллюстрации фрагмент данной публикации: «Я мог пренебречь деталями, необходимыми при описании и изображении исторически условного, что требуется для понимания событий определенной, далекой от нас, исторической эпохи и что поэтому так обстоятельно описывается современными романистами и драматургами. Тем самым мне не надо было подвергать и поэтический текст, и, главное, музыку чуждой – для музыки особенно – трактовке. У саги, какому бы времени и народу она ни принадлежала, есть то преимущество, что надо схватить только чисто человеческое содержание ее времени и народа и передавать это

содержание в ей одной свойственной, чрезвычайно выразительной, а потому легко понятной форме» [2, с. 524]. В «Тангейзере», согласно замыслу автора, показана «связь явлений вселенной, скрытая от наших глаз» [2, с. 524]. Подобное погружение в волшебный мир вводит реципиента, сообразно размышлениям Вагнера, в состояние близкое к провидческому, которое всегда возникает при соприкосновении с легендарными источниками, ведя в конечном итоге к преодолению страха «перед непостижимостью вселенной, которая тут становится такой ясной и понятной» [2, с. 524–525]. Здесь, как нам видится, возникает некоторая аналогия с ясновидением, предвечным сном, изначальным знанием Эрды, неизменно погруженной в сомнамбулическое состояние. У Вагнера все отмеченные им моменты, связанные с особенностями жанра саги, народного предания, углублены, поскольку в его произведениях благодаря совместному воздействию музыки, слова, визуально-чувственных элементов, объединенных в контексте сценического действия, при адекватной исполнительской интерпретации «рождается» виртуальная реальность, обуславливая формирование в сознании реципиента целостной картины мира, которую можно определить как онтологическое бытие вселенной, воссозданное на оперной сцене.

В качестве иллюстрации проблемы диалога культур в жизнетворчестве Вагнера можно привести перевод текстов его либретто на французский язык, а также обращение к традициям музыкального театра Германии и Франции. Композитор инсценировал оперу «Тангейзер» на сцене Grand opera, где существовали особые критерии в оценке произведений, певческого мастерства и отбора постановочных средств. В статье «Музыка будущего» встречаем пример осмысления композитором вопроса диалога культур в русле адресации к французской национальной традиции. Р. Вагнер соотносит новаторскую по своему замыслу оперу о певце любви «Тангейзер» и написанную в духе большой французской оперы «Риенци». Второй из названных опусов явился произведением, которое автор мыслил как отвечающее канонам Grand opera, в свое время мечтая о постановке произведения на сцене этого прославленного театра. Это одно из свидетельств диалога Р. Вагнера с французской культурой, мыслимой им в единстве с реалиями музыкально-сценической практики Парижа: «<...> когда

я набрасывал либретто к “Риенци”, тогда я думал только об “оперном тексте”, который позволил бы мне возможно богаче разработать все уже найденные обязательные формы так называемой большой оперы, то есть интродукции, финалы, хоры, арии, дуэты, терцеты и т. д.» [2, с. 524].

Если обратиться к событиям и художественным реалиям «парижской» премьеры оперы «Тангейзер», то здесь возникает более сложная ситуация, нежели при первом знакомстве композитора с музыкальной жизнью французской столицы. Вагнер уже не имел намерения покорять Париж, всецело возлагая надежды на постановку своих опер в Германии. Однако несбыточность мечты вернуться на родину из политического изгнания в сочетании с довольно скромной музыкальной жизнью Цюриха побуждали его отправиться в путь – в мировую культурную столицу, которая много лет назад столь неприветливо встретила молодого музыканта.

Уже на начальном этапе создания новой «парижской» редакции «Тангейзера» возникли трудности, связанные с межнациональной коммуникацией. Директор Grand opera Ройе настаивал на введении балета во II действие оперы, несмотря на бурные протесты композитора. Вагнер ввел балет в I сцену оперы в качестве иллюстрации картины вакханалии. Этот хореографический эпизод был написан композитором за одну ночь. По всей вероятности это признак вдохновения, с которым работал автор, создавая эту сцену на едином дыхании. Эта музыка оказалась настолько возвышенной, что на сегодняшний день большинство театров обращается именно к этой версии сцены (будь то «парижская» редакция или смешанная, объединяющая элементы обеих авторских версий), поскольку она дает возможность более полно показать волшебный мир Venusberg в соотношении с первоначальным вариантом произведения. Директор театра Ройе все же настаивал на введении балетной сцены во II действие, поскольку именно в это время собиралась наиболее влиятельная часть публики, которая прибывала на спектакль с опозданием. Тут невольно вспоминаются байройтские фестивали, где двери зала закрываются перед началом представления и таким образом опоздания пресекаются, они просто недопустимы в контексте вагнеровского понимания музыкального театра. Во время оперных спектаклей, согласно мнению компо-

зителя, нельзя свободно входить или выходить из зала, перемещаться по нему, а нужно всецело погрузиться в волшебный мир театральной иллюзии.

Проблемы возникли также и в связи с переводом либретто оперы «Тангейзер» на французский язык, что является формой межнациональной коммуникации. Сначала Вагнер обратился к де Шарналю, который, как в этом убедился композитор, не имел «ни наименьшего представления о возложенной на него задаче» [3, с. 369], хотя и выказывал полную уверенность в своих силах. Затем автор обратился к Роже, которого он охарактеризовал в мемуарах как «одаренного, опытного, владеющего немецким языком и пользующегося большой популярностью в Париже оперного певца» [3, с. 369–370]. Роже осуществил удачный перевод отдельных фрагментов оперы, но затем совершенно исчез из поля зрения композитора. Со смешанными чувствами Вагнер пишет о сотрудничестве с Линдау и Эдмоном Рошем. Если второй из них был человеком с высокой поэтической натурой, но не знал немецкого языка, то Линдау постоянно возбуждал негодование композитора своим бесцеремонным поведением, однако был необходимым для выполнения подстрочного перевода текста на французский язык. Однако, как стало известно в дальнейшем, он не смог справиться и с этой задачей: «<...> Линдау не был в состоянии сделать даже такую сухую работу и навязал ее одному бедняку-французу, понимавшему по-немецки» [3, с. 402], пообещав ему за это часть своего гонорара. Перевод, осуществленный Линдау и Рошем, дирекцию Grand opera удовлетворил не в полной мере, в связи с чем его дорабатывал Шарль Трюинэ. Вагнер считал соавторами французского текста либретто «Тангейзера» Эдмона Роша и Шарля Трюинэ, хотя Линдау в судебном порядке и пытался отстоять свои авторские права. И все же, несмотря на затраченные усилия, результат не полностью устраивал композитора: «Но если я был ему (Трюинэ – О. Б.) признателен за изготовление годного к пению, безусловно приемлемого текста “Тангейзера”, то, с другой стороны, не помню, чтобы с точки зрения поэтической или эстетической я пришел в особое восхищение от его дарования» [3, с. 414].

Главным коммуникативным событием в практике музыкального театра является сценическое воплощение оперы. Назовем певцов-ак-

теров, которые создали сценические образы оперы «Тангейзер» в парижском спектакле – Альберт Ниман (Тангейзер), Морелли (Вольфрам фон Эшенбах), Сакс (Елизавета), Тедеско (Венера). Как оказалось в дальнейшем, певица Тедеско совершенно не соответствовала партии Венеры, поскольку, будучи виртуозной певицей и обладая эффектной внешностью, она все же не могла осилить вагнеровский замысел, несмотря на все ее старания, так как здесь требовалась певица-актриса, способная воплотить на оперной сцене драматическую роль.

В Париже, как и в Дрездене, давал о себе знать конфликт между общепринятым, традиционным, унормированным в оперном театре XIX столетия и новаторскими устремлениями композитора-реформатора, который стремился создать спектакль, где певец полностью бы отдавался своей роли, не выходя из нее ни на минуту. В ином случае возникала опасность превращения оперного спектакля в концерт, где публика имела бы возможность наслаждаться эффектными вокальными номерами и танцевальным дивертисментом. В связи с этим композитор приводит красноречивый факт – исполнитель роли Вольфрама фон Эшенбаха Морелли был вынужден подчиниться установленным порядкам и представлениям о нормах исполнительства в музыкальном театре. Подобные суждения укоренились не только в музыкальной практике XIX столетия, но и в сознании самого певца, так как на репетициях он выказывал убеждение, что обращение к Вечерней звезде должно быть исполнено «с авансены лицом к лицу с публикой» [3, с. 432], ведь это ярчайший эпизод оперы и его следует донести соответствующим образом. И все же на репетициях певец подчинился требованиям автора. На самом же премьерном спектакле Морелли пришлось выдержать, по словам композитора, «курьезную борьбу с самим собою» [3, с. 431]. Этот момент весьма показателен в плане характеристики особенностей коммуникации между исполнителями и публикой в музыкальном театре II половины XIX столетия. С подобными явлениями Вагнер вел постоянную борьбу. В связи с этим приведем выдержку из мемуаров, где композитор пишет о казусе, который возник на одном из спектаклей: «Его игра (Морелли – О. Б.) при исчезновении Елизаветы в третьем акте, до обращения к Вечерней звезде была разработана с величайшей точностью по моим указаниям. Ни в каком случае он не должен был удаляться от скамьи в скале,

с которой, полуобернувшись к публике, он посылал привет удаляющейся Елизавете. Ему нелегко было исполнить это требование. Он утверждал, что это противоречит оперным обычаям, что столь важный номер должен быть исполнен с авансцены лицом к лицу с публикой. Когда он взял арфу, собираясь начать свою песнь, в публике раздались: «Oh! Il prend encore sa harpe»¹. Это замечание вызвало оглушительный хохот всего зала, за которым последовали новые, столь продолжительные свистки, что Морелли решил отложить арфу в сторону и, по принятому обыкновению, выступить на авансцену. Без всякого сопровождения – Дитш нашелся только на десятом такте – он начал свою вечернюю фантазию. Все смолкло, публика постепенно стала слушать, затаив дыхание, и в конце наградила певца аплодисментами» [3, с. 431–432]. Таким образом, публика требовала здесь от певца совсем иной коммуникации, чем автор. Она должна была быть направлена не на воплощение роли, осуществление партитуры действий, подробно разработанной самим композитором, раскрытие чувств в диалоге артистов друг с другом, а на контакт с аудиторией, являя мастерство концертно-эстрадного плана при исполнении эффектного номера. В этот момент происходила метаморфоза – превращение певца-актера, лицедея, создающего музыкально-сценический образ в вокалиста, который представляет яркий оперный эпизод.

Вагнер приходит к заключению, что межнациональный диалог, который был необходим при инсценизации оперы, в данном конкретном случае не осуществился. Подготовка спектакля и сама премьера встречали множество сложностей, которые композитор в отчаянии пытался преодолеть, понимая всю тщетность своих усилий. Сомнения относительно возможности адекватного прочтения «Тангейзера» в Париже, неизменно ощущаемые автором, были вызваны существованием национального барьера. Вагнер идентифицировал собственное творчество как подлинно немецкое (не случайно он соотносил свою оперу о певце любви с творчеством К. М. Вебера) и в связи с этим автор мечтал о постановке своих опер на родной сцене в Германии либо самому осуществлять инсценизации во Франции, избегав, таким образом, искажений замысла. Упования композитора на

¹ «О! Он берет еще свою арфу» (перевод мой – О. Б.).

возможность своеобразного «перевода» из одной культурной традиции в иную благодаря постановочным средствам, направленным на зрелищность спектакля, в действительность не воплотились.

Выделим формы диалога Вагнера с французской культурой, возникшие в связи с интегративной направленностью самой оперы «Тангейзер» (в данном случае речь идет об авторском тексте) и инсценизацией этого сочинения в Париже:

- универсализм картины мира в «Тангейзере», представляющей онтологическое бытие мироздания на оперной сцене в качестве «виртуальной» действительности, являет всечеловеческое и вневременное содержание опуса;
- интегративность жанра саги, обращенной к архетипическому содержанию, которое получает глубинную интерпретацию в опере Вагнера благодаря совместному воздействию на сознание реципиента всех художественно-выразительных компонентов (Gesamtkunstwerk);
- лейтмотивная символика сочетается здесь с континуальностью, которую можно уподобить метаморфозу естественного мира (эту идею Гете изложил в научной работе «Метаморфоз растений» и одноименном стихотворении, намереваясь в дальнейшем экстраполировать понятие метаморфоза на широкий круг явлений, таких как бытие, мышление и искусство как процесса, становления, бесконечного развития; идею метаморфоза Гете представлял в качестве универсалии, которая позволит ему создать всеохватный научный метод);
- диалог культур связан также с переводом «Тангейзера» на французский язык, способствуя интеграции произведения в иную культурную среду; в данном случае опыт не был полностью удачным с точки зрения конечного художественного результата;
- постановка «Тангейзера» во Франции в Grand opera – театре, который имеет особые критерии в оценке произведения и постановочных средств, что связано с национальными традициями музыкально-сценической практики;
- наконец, значимость исторического контекста, который обусловлен социальным окружением композитора в Париже.

Нужно подчеркнуть, что, несмотря на препоны, которые Вагнеру приходилось преодолевать в *Grand opera*, новый вариант произведения явился вдохновенным творческим свершением. Автор следовал здесь собственному внутреннему стремлению к усовершенствованию первичного замысла в русле его дополнения и расширения – введение балетной вакханалии, углубленная разработка образа Венеры в диалогической сцене с Тангейзером, усиление сквозного драматического действия в сцене состязания певцов. Наконец, современная исполнительская практика свидетельствует о востребованности обеих редакций «Тангейзера» и смешанного варианта, комбинирующего две авторские версии, а также об интеграции вагнеровского творчества в интернациональную исполнительскую практику, поскольку его произведения ныне успешно ставятся на самых крупных сценах мирового музыкального театра.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аветисян В. А. Гете и Байрон (в связи с концепцией мировой литературы) / В. А. Аветисян // *Известия АН СССР. Серия литература и язык.* — 1986. — Т. 45, № 5. — С. 378–389.
2. Вагнер Р. *Избранные работы : пер. с нем / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева.* — Москва : Искусство, 1978. — 695 с.
3. Вагнер Р. *Моя жизнь. Мемуары : в 2 т. Т. 2 / Р. Вагнер.* — М. : Астрель, 2003. — 592 с. — (Мемуары).
4. Левик Б. *Рихард Вагнер / Б. Левик.* — М. : Музыка, 1978. — 446 с.
5. Роценко Е. Г. *Образи-імена в міфологічному просторі вагнерівського «Тангейзера» (до проблеми інтерпретації жіночих типів) / Е. Г. Роценко-Аверьянова // Науковий вісник : зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського.* — К., 2000. — Вип. 5 — С. 102–110.
6. Роценко (Аверьянова) Е. Г. *«Тангейзер» – опера «спасения»: паломничество из горы к звезде / Е. Г. Роценко // Проблемы сучасного мистецтва і культури. Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі століть : зб. наук. праць.* — Харків : Каравелла, 1999. — С. 54–65.
7. Шалагинов Б. Б. *Традиции романтической литературы в «Тангейзере» Рихарда Вагнера / Б. Б. Шалагинов // Роль традиции в развитии литературы и фольклора.* — Пермь, 1974. — С. 65–87.

8. Эккерман И. П. *Разговоры с Гете в последние годы его жизни* / И. П. Эккерман ; пер. с нем. Н. Манн ; вступ. ст. Н. Н. Вильмонта ; коммент. А. А. Аникста. — М. : Худ. литература, 1986. — 672 с.

9. Kienzle U. *Venus – Maria – Elisabeth. Wagners weibliche Dreifaltigkeit in Tannhäuser* / U.Kienzle // *Bayreuther Festspielbuches*. — 2003 — P. 66–77.

Бабий О. П. Премьерный показ оперы «Тангейзер» Р. Вагнера в «парижской» редакции в свете коммуникативной ситуации диалога культур. Выделены формы деятельности Вагнера как субъекта и объекта диалога культур. Рассмотрены интегративные свойства вагнеровского мышления, отразившиеся в тексте оперы «Тангейзер». Главным коммуникативным событием явилось сценическое воплощение оперы. Постановка «Тангейзера» в Grand opera проанализирована сквозь призму ситуации диалога культур.

Ключевые слова: диалог культур, оперная редакция, музыкальный театр XIX столетия.

Бабій О. П. Прем'єрний показ опери «Тангейзер» Р. Вагнера в «парижській» редакції у світлі комунікативної ситуації діалогу культур. Вирізняються форми діяльності Вагнера як суб'єкта та об'єкта діалогу культур. Розглянуті інтегративні властивості вагнерівського мислення, що знайшли відбиття у тексті опери «Тангейзер». Головною комунікативною подією стало сценічне втілення опери. Постановка «Тангейзера» в Grand opera проаналізована крізь призму ситуації діалогу культур.

Ключові слова: діалог культур, оперна редакція, музичний театр XIX сторіччя.

Babiy O. P. Premiere Display of an Opera “Tannhäuser” by R. Wagner in the “Parisian” Edition in the Light of a Communicative Situation of Dialogue of Cultures. In this article are allocated the forms of activity by Wagner as subject and object of dialogue of cultures. Considered integrative property of Wagner’s view reflected in the text of an opera “Tannhäuser”. The main communicative event was the scenic embodiment of opera. The statement of “Tannhäuser” in Grand opera is analysed through a prism of a situation of dialogue of cultures.

Key words: dialogue of cultures, opera edition, musical theatre XIX centuries.