

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ.
ЛОМОНОСОВА

ФАКУЛЬТЕТ ЖУРНАЛИСТИКИ
кафедра новых медиа и массовых коммуникаций

Работа по курсу
«Теории массовых коммуникаций»
на тему:

**Преодоление коммуникационного вакуума между
эмоциональным и нарративным видами искусства**

Преподаватель:
Засурский И. И.
Выполнила:
студентка V курса д/о
518 группы
Закрыжевская Е. А.

Москва
2014

Введение

Название этой статьи, придумано, а точнее сконструировано для того, чтобы а) вызвать недовольство профессиональных социологов, философов, искусствоведов вообще и литературоведов в частности, которые занимаются проблемой «нарратива» и б) чтобы оттолкнуться от него, как отталкиваются от скользкого и холодного бортика в бассейне, и отправиться в плавание по изменчивому и неизученному морю понятий, которые современные ученые готовы поместить в «рамку нарратива»¹, чтобы только они им больше не мешали.

Во-первых наметилось явное противопоставление нарративного и эмоционального, в то время как они не могут быть категориальными антонимами. (Простая проверка: «нарративный» не равняется «не эмоциональный», иначе вся мировая литература до явления постмодернизма вызывала бы одну только скуку, а монолог Джульетты на балконе заставлял спящего на дереве Ромео). Во-вторых, даже самая скука – тоже эмоция, и я определенно верю в то, что все связанное с человеком, созданное им, созданное для него в той или иной мере эмоционально, даже тюбик пасты, с улыбающейся в 32 зуба хищной клубникой. И, наконец, в-третьих, может ли вообще существовать некое *piece of art* (тут хочется прямо сказать «кусочек искусства», а не цельное произведение его), которое, рассказывая историю (или будучи историчным) не имело отклика в сознании, душе зрителя или, напротив, находило его,

¹ Анна Борисевская Нарративный поворот и его проблемы НЛО 2010 № 103 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/bo31.html>

будучи совершенно оторвано от любой повествовательности и внеисторично?²

Тезис данной работы в том, что «нарратив», скажем по-детски, некая рассказанная история присутствует во всех произведениях искусства, во всех его видах, будь то музыка, литература, живопись, архитектура, кино или перформанс. Он существует в виде композиционного членения прежде всего. Однако зрителем может быть отрефлексирован в большей или меньшей степени. (Здесь вообразим некую шкалу, от литературы до музыки, заполнять ее внутри пока не будем). Открывая книгу, мы готовы прочесть историю, и это совершенно не зависит от того, останется ли что-то внятное в памяти, когда мы книгу закроем (быть может даже на второй странице). Идя на концерт, мы собираемся слушать музыку. Вы же не скажете, слушать историю... Но если это Ленинградская симфония Шостаковича?

Таким образом, к нарративному искусству мы условно относим то, которое апеллируя к нашему образному восприятию, само формирует образы, а к эмоциональному (хотя мы уже доказали несостоятельность этого определения), то, которое минуя образы, сразу вызывает эмоцию. Крайние точки – музыка и литература. Однако, как мы видели на примере симфонии Шостаковича, образ часто «вклинивается» в ряд, где ему быть не положено. Более того, существует в сознании людей как бы перед самим произведением, вне его (7-ую симфонию, названную впоследствии Ленинградской, композитор начал писать ещё до войны). Это закономерно, так как искусство исторично в каждый момент времени (момент восприятия) и внеисторично само по себе (*мнение автора). Мы

² Тут мы сводим воедино понятие «принадлежать истории» (высок. стиль) и «рассказывать историю» (зимней ночью у камина). В дальнейшем увидите, что в этом вовсе нет такой уж разницы.

видим, перед нами система достаточно гибкая. Не случайно нарратив в конце XX – начале XXI века рассматривали в качестве универсальной парадигмы, как ключ к проблеме «объяснения динамических образцов человеческого поведения»³. Но в этой статье мы поднимем более узкий вопрос, а именно, как на практике реализуются коммуникация между нарративным и эмоциональным видами искусства.

Для этого мы выбрали роман нобелевского лауреата Томаса Манна «Волшебная гора» и ряд музыкальных произведений Вагера и других композиторов. Если читателя смущает, что в большинстве случаях речь пойдет об опере, а это синтетический вид искусства, то мы отсылаем его к истории этого жанра, где он найдет множество подтверждений тому, что музыкальная составляющая оперы всегда преволировала над сюжетом, а иногда и подчиняла его.

3 Брокмейер Й., Харре Р.
Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы
// Вопросы философии. – 2000. – №3 [Электронный ресурс]. URL:
<http://refdb.ru/look/1000852.html>

Музыкальность произведений Томаса Манна не раз становилась предметом исследований литературоведов и критиков. Сам писатель «всегда считал свой талант неким видоизменением музыкантства»⁴, а роман «симфонией, произведением, основанным на технике контрапункта, сплетением тем, в котором идеи играют роль музыкальных мотивов»⁵. Большая часть публикаций по этому вопросу связана с произведениями «Доктор Фаустус», «Смерть в Венеции» и «Тристан». Тысячестраничный роман «Волшебная гора» в этом контексте до сих пор не рассматривался. И это несмотря то, что по словам Манна, «характер партитуры»⁶ носит из его книг больше всего именно «Волшебная гора». Она «...сделана не совсем обычно, — отмечает писатель в лекции студентам Принстонского Университета, — она носит характер композиции, и поэтому во второй раз читатель поймет роман глубже, а следовательно, получит больше удовольствия; ведь и музыкой можно наслаждаться по-настоящему лишь тогда, когда знаешь ее заранее»⁷. Манн не случайно употребляет слово «композиция», закрепленное, как правило, за музыкой. Этот вид искусства издавна активно воздействовал на творчество писателя, помогая вырабатывать свой стиль. «Вы, наверное, уже встречали кое-где высказывания о том влиянии, — пишет нобелевский лауреат, — которое оказало на мое творчество искусство Рихарда Вагнера. Я отнюдь не отрицаю этого влияния, в частности, я считаю себя последователем Вагнера в использовании лейтмотива, который я перенес в искусство

4 Томас Манн Письма. М.: Издательство «Наука», 1975. С. 50.

5 Манн Т. Введение к «Волшебной горе»/ Путь на волшебную гору/ Мемуарная и публицистическая проза. / М.: Вагриус, 2008, С.386

6 Томас Манн Письма. М.: Издательство «Наука», 1975. С. 50.

7 Манн Т. Введение к «Волшебной горе»/ Путь на волшебную гору/ Мемуарная и публицистическая проза. / М.: Вагриус, 2008, С.386

повествования, но не так, как это делали Толстой и Золя и как это делал в свое время я сам в моем юношеском романе «Будденброки», где лейтмотив применяется лишь в целях натуралистического подчеркивания характерной детали, так сказать механически, а по-другому — в духе музыкальной символики. Первую попытку в этом направлении я сделал в «Тонио Крёгер». Техника, которую я там использовал, применена в «Волшебной горе» в гораздо более широких рамках, здесь она максимально усложнена и пронизывает весь роман»⁸. Именно отсюда вытекает требование автора прочитать «Волшебную гору» дважды. «Понять до конца этот комплекс взаимосвязанных по законам музыки идей и по-настоящему оценить его можно лишь тогда, когда тематика романа уже знакома читателю и он может толковать для себя смысл перекликающихся друг с другом символических формул не только ретроспективно, но и забегая вперед»⁹.

Итак, возвращаясь к названию доклада, речь здесь идет не только и не столько о «вагнеровских мотивах» в виде прямых цитат из опер немецкого композитора, сколько об использовании характерной лейтмотивной техники Вагнера применительно к литературному произведению.

Структурная особенность вагнеровского подхода, по словам А. Ф. Лосева, состоит в последовательном и строго методическом использовании «...определенной системы лейтмотивов, задуманной как глубочайшее слияние поэтической и музыкальной образности с

⁸ Манн Т. Введение к «Волшебной горе»/ Путь на волшебную гору/ Мемуарная и публицистическая проза. / М.: Вагриус, 2008, С.387

⁹ Манн Т. Введение к «Волшебной горе»/ Путь на волшебную гору/ Мемуарная и публицистическая проза. / М.: Вагриус, 2008, С.387

ее философской идеей»¹⁰. Аналогичную систему выстраивает Манн. Например, полемика Сетембрине и Нафты – двух наставников главного героя «Волшебной горы» Ганса Касторпа – выстроена в духе бесконечной мелодии. Противостояние гуманистической и иезуитской морали (а каждый из упомянутых педагогов излагает собственные воззрения на те или иные стороны человеческой жизни в рамках одной из этих традиций) не прекращается на страницах романа, даже когда сами Нафта и Сеттембрини не попадают в поле зрения читателя. Весь опыт переживаний Ганса Касторпа между их «теоретическими выкладками» органично входит в ткань идей, узлами которой становятся ожесточённые споры этих противоборствующих философов. В то же время нельзя сказать, что герой отдаёт предпочтение одной доктрине перед другой. Тем более, существуют еще и третьи силы – а именно любовь, влечение или, если хотите, любовный мотив, точнее мотивы *любви* и *смерти*.

И здесь самое время обратиться к тем произведениям Вагнера, которые на наш взгляд повлияли как на структуру, так и на внутреннее наполнение романа. (Хотя строго разделять эти аспекты не имеет смысла, ведь сам Манн настаивает как раз на их единстве). Речь идёт прежде всего об опере «Тангейзер», а так же «Тристан и Изольда» и «Парсифаль».

Как и в «Тангейзере» Рихарда Вагнера действие в романе Манна развивается «вокруг главного героя, в борьбе за него»¹¹. Тангейзер «нигде не может найти себе удовлетворения — ни в мире

10 Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Вагнера/ Рихард Вагнер Избранные работы. Сост. И коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Пер. С нем. М., «Искусство», 1978. 695 с. (История эстетики в памятниках и документах). [Электронный ресурс]. URL:

<http://www.wagner.su/node/110>

11 История зарубежной музыки: Учебник для консерваторий: В 6 вып. М.: Музыка. Вып. 4: Вторая половина XIX века. [Электронный ресурс]. URL:<http://www.classic-music.ru/4zm010.html>

чувственного наслаждения (в греховном гроте Венеры), ни в мире нравственного долга и высоких помыслов (среди пилигримов), хотя и здесь и там он отдавался увлечениям полностью, без остатка. В этом отношении, утверждал Вагнер, Тангейзер — современный немец «с головы до пят»¹². Интересно, что почти то же самое говорит и Манн о своём герое в одном из писем. Только для Ганса Касторпа искушение заключается уже не в чувственных наслаждениях, а в самой смерти. Вслед за Вагнером Манн обращается к феномену Венусберга: чарующей власти смерти над душой человека, более того выводит его на первый план.

«...Тело, любовь, смерть – они одно. Ибо тело – это болезнь и сладострастие, и оно приводит к смерти, оба они чувственны, смерть и любовь, вот в чём их ужас и великое волшебство!»¹³ – вот слова, с которыми юный Ганс Касторп обращается к своей Венере, уроженке далекой «азиатской» России, Клавдии Шоша. Характерно, что их диалог ведётся то на французском, то на немецком. При чём именно Венера, как и в Вагнеровском «Тангейзере» свободно и более охотно, чем Ганс Касторп изъясняется на этом признанном языке любви (возможно, намёк на парижскую редакцию «Тангейзера»?). В опере «двойственность стремлений Тангейзера подчеркнута тем, что его партия насыщается то рыцарственными мотивами, то страстным тематизмом Венеры»¹⁴. Что касается Ганса Касторпа, то его рыцарственное отношение к бедной Карен, чахоточной девушке, для которой они с братом пытаются скрасить последние месяцы жизни и

12 История зарубежной музыки: Учебник для консерваторий: В 6 вып. М.: Музыка. Вып. 4: Вторая половина XIX века. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.classic-music.ru/4zm010.html>

13 Волшебная гора: [роман перевод с нем.] / Томас Манн. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 395 с.

14 История зарубежной музыки: Учебник для консерваторий: В 6 вып. М.: Музыка. Вып. 4: Вторая половина XIX века. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.classic-music.ru/4zm010.html>

совершенно иное – к мадам Шоша (в ночь карнавала он заявляет, что за долго до знакомства говорил ей *ты* и впредь так будет всегда) – напротив передают то, как разными путями он стремится к одной цели – соприкосновению с тайнами смерти. Это как раз тот случай, когда не параллельное, а контрастное построение помогает глубже понять значение эпизода. В ранней новелле «Тристан» такой приём можно разобрать гораздо нагляднее. В своей статье «Музыкальные мотивы в новелле Томаса Манна «Тристан» София Шнитман приходит к выводу, что именно музыкальная структура новеллы (изобилие тематических повторов, контрастов и вариаций, а так же формальное трехчастное деление) позволяет Манну создать смысл, не ограниченный рамками того, что написано в тексте. Когда влюбленные герои оказываются одни, Шпинель слушает игру Габриель (она исполняет музыку из оперы «Тристан и Изольда»). Всё более воодушевляясь, заражаясь духом произведения Вагнера, герой не замечает, как силы постепенно покидают молодую женщину. Однако читатель-то это понимает. Манн объясняет ему это, виртуозно используя технику контрапункта – то описывает звучащую в новелле музыку (описывает во всех нюансах ощущений и переходов, так, как он один умеет и любит её описать), то вводит краткие натуралистические детали (голубая жилка на лбу, учащённое дыхание Габриель), то цитирует те или иные слова из оперной арии (ведь исполнительница сопровождает игру пением). Примечательно, что Манн приводит последние фразы соло в финальной арии «Тристана и Изольды», но опускает заключительные фразы, которые поют оба. Вероятно, «потеря индивидуальной идентичности достигается через вовлечение героев в музыку и их духовное соединение вытекающее отсюда... Однако, для Габриель и Шпинеля, которым предстоит расстаться, любовь не будет бесконечной, и они

не станут единым сознанием»¹⁵. Габриэль целиком отдается чувственному восприятию музыки, восприятию доступному лишь исполнителю, в то время как Шпинель, всего лишь слушатель, осознает красоту мелодии, но не может быть ей сопричастным. Таким образом «Liebestod не может осуществиться ни для одного из них, а наступившая вскоре смерть Габриэль бессмысленна или, в лучшем случае, ее психическое соединение с духовным миром через музыку могло быть мгновенной «жизнью-в-смерти», по контрасту с последовавшим внутренней деградацией Шпинеля, или «смертью-в-жизни»¹⁶. Интересно, что один из любимых образов Манна и первых читаелей «Волшебной горы», образ Иоахима Цимсена, брата главного героя, так же осмысливается в духе «столь близкой Вагнеру христианско-романтической диалектики жертвы (погибнуть, чтобы стать)»¹⁷. При чём показано это совершенно буквально. На спиритическом сеансе умерший Иоахим, который всю жизнь мечтал служить в армии, является ошеломленным пациентам санатория в обобщенно-военном облике, с нашивками неизвестных полка, с саблей и в псевдо-античной каске.

И ещё раз: этот развернутый пример демонстрирует, как благодаря сложной музыкальной структуре, благодаря использованию контраста в новелле возникает новый смысл, не вычленимый только лишь из текста произведения. Здесь можно провести параллель с романтической музыкой вообще, которая, по справедливому замечанию К.В. Зенкина «так или иначе всегда

15 Sophia Schnitman Musical Motives in Thomas Mann's *Tristan* /MLN Vol. 86, No. 3, Apr., 1971 p. 408

16 Sophia Schnitman Musical Motives in Thomas Mann's *Tristan* /MLN Vol. 86, No. 3, Apr., 1971 p. 413

17 Зенкин К. В. «От музыкальной драмы Вагнера к «тотальному музыкальному театру современности» [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.vkarp.com/2013/07/14/зенкин-константин-от-музыкальной-дра/>

предполагала нечто вне себя, некую внемзыкальную идею»¹⁸.

В одном из интервью Манн назвал «Тонио Крёгера» и «Смерть в Венеции» работами, в которые верит больше всего, так как «замкнутая и четкая форма новеллы, долговечнее, чем рыхлая и растянутая форма романа»¹⁹. Только что мы убедились – для критического разбора новелла так же зачастую подходит куда больше. Но остановимся еще на нескольких смежных для «Тангейзера» и «Волшебной горы» моментах. Центральная сцена «Тангейзера» – это состязание певцов. Нечто похожее есть и в «Волшебной горе», только тут мы наблюдаем постоянное противопоставление «песен равнины» и той высокой музыки, которой упивается Ганс Касторп в главе «Избыток благозвучий». Вспомним, кстати, его любимые произведения. Это первая и вторая картины четвертого действия «Аиды» Верди, «Послеполуденный отдых Фавна» Дебюсси, сцена в испанском кабаке из «Кармен» Бизе, молитва из «Фауста» Гуно и «Липа» Шуберта – большинство композиторов романтики и самые яркие их романтические произведения. Впервые мы сталкиваемся с музыкой в данном аспекте в самом начале книги, когда влюблённый Ганс Касторп принялся насвистывать какую-то простенькую любовную песенку и вдруг понял, что она совершенно не подходит к его новому чувству, более того, даже оскорбляет его. Того же мнения придерживается и бергофская Венера: «Любовь – ничто, ели в ней нет безумия, безрассудства, если она не запретна, если она боится дурного, – заявляет она в ночь карнавала, – А иначе – она только сладенькая пошлость, годная служить темой для невинных песенок на

18 Зенкин К. В. «От музыкальной драмы Вагнера к «тотальному музыкальному театру современности» [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.vkarp.com/2013/07/14/зенкин-константин-от-музыкальной-дра/>

19 Томас Манн Письма. М.: Издательство «Наука», 1975. С. 50.

равнине»²⁰. Сами по себе эти сопоставления не особенно ценны, но надо помнить, мы не найдем правильного подхода к отдельному произведению Манна, если будем «рассматривать его особняком, не обращая внимания на то, как оно связано с творчеством писателя в целом»²¹. А потому обратимся к упомянутой уже выше новелле «Тонио Крёгер», возможно к наиболее значимым во всей новелле словам: «Вокруг было темно и тихо. И только снизу, приглушенная, убаюкивающая, доносилась до него сладостная и пошлая мелодия жизни»²². Возможно, здесь как раз и кроется разгадка эстетической диллемы, которая присутствует во всех без исключения произведениях Манна. В простой народной песенке, переработанной известным композитором-романтиком, напевая которую Ганс Касторп исчезает в катастрофе мировой войны.

Семь лет, проведенных «зачарованным» Гансом Касторпом в «сказочном» плену, (такие определения подбирает сам Манн в статье *The Making of the Magic mountain*²³) оказываются временем его становления и преодоления власти смерти. «В конце концов, Касторп находит в себе силы преодолеть это завораживающее влечение и вернуться вниз, на равнину. И хотя он, видимо, обречен погибнуть на фронте, финал романа оптимистичен – факт телесной смерти уже не страшен герою, обретшему смысл бытия, он станет для него лишь переходом к другой, высшей форме существования»²⁴.

20 Волшебная гора: [роман перевод с нем.] / Томас Манн. – М.: АСТ: Астрель, 2011, С. 393

21 Манн Т. Введение к «Волшебной горе»/ Путь на волшебную гору/ Мемуарная и публицистическая проза. / М.: Вагриус, 2008, С.387

22 Томас Манн. Тонио Крёгер. Печатается по Собранию сочинений в 10-ти томах. Перевод с немецкого Наталии Ман [Электронный ресурс]. URL: http://www.imwerden.de/http://imwerden.de/pdf/thomas_mann_tonio_kroeger.pdf 30

23 Манн Т. Введение к «Волшебной горе»/ Путь на волшебную гору/ Мемуарная и публицистическая проза. / М.: Вагриус, 2008, С.387

24 Белоусов_сюжет Тангейзера в немецкой литературе.

Сюжет о Тангейзере в контексте немецкой литературы XIII - XX веков :К проблеме «вечных героев» европейской литературы

Таким образом в конце романа герой ассоциируется уже не с Тангейзером, а скорее с рыцарем Парцифалем. На это указывает и Манн: «Взыскующего героя, говорит он, в особенности ищущего Грааль Парсифаля, в начале его странствий часто называют «простаком», «великим простецом», «безобидным простаком»²⁵. Это соответствует «простоте», простодушию и заурядности, которые постоянно приписываются герою романа Томаса Манна. Ганс Касторп — искатель Грааля! Если взглянуть на историю под этим углом зрения, вы найдете разгадку того, что такое Грааль: мудрость, приобщение к тайнам, та наивысшая цель, к которой стремится не только простодушный герой, но и сама книга. «В частности, вы найдете эту разгадку в главе под названием «Снег», где заблудившийся на гибельных горных кручах Ганс Касторп грезит о Человеке. Грааль наш герой, правда, так и не нашел, но незадолго до того, как разразившаяся в Европе катастрофа увлекает его с достигнутых им высот в свою пучину, Грааль все же предстает перед ним в грезах, которые он видит в своем глубоком, похожем на смерть сне; Грааль — это идея Человека, первое предчувствие новой, грядущей человечности, прошедшей через горнило глубочайшего познания болезни и смерти. Грааль — это тайна, но и человечность — это тоже тайна. Ведь и сам человек — это загадка, и в основе человечности всегда лежит преклонение перед этой загадкой»²⁶.

Представляется важным, что только в этих двух операх Вагнера, в «Тангейзере» и «Парсифале», драматическое действие построено на противопоставление двух миров, и аналогичное противопоставление стало основой романа Манна.

25 Манн Т. Введение к «Волшебной горе»/ Путь на волшебную гору/ Мемуарная и публицистическая проза. / М.: Вагриус, 2008, С.389

26 Манн Т. Введение к «Волшебной горе»/ Путь на волшебную гору/ Мемуарная и публицистическая проза. / М.: Вагриус, 2008, С.390

Так содержание «Волшебной горы» соотнесено в разных планах со множеством музыкальных произведений. Автор последнего классического романа XIX века, умел мастерски описать не только впечатление от музыки, но и выстроить повествование по законам музыкальной композиции, а так же путем скрытых отсылок и цитат вызвать у читателя эмоцию, воспоминание прежде появления образа.

Заключение

В начале статьи мы задались вопросом, как происходит коммуникация между нарративным и эмоциональным видами искусства.

Рассмотрев в этом аспекте роман Томаса Манна «Волшебная гора» мы пришли к выводу, что это достигается через дополнение образа (путём цитат и отсылок) и композиционный параллелизм. В первом случае реализуется схема, характерная для эмоциональных видов искусства (от зрителя/читателя к эмоции, минуя образ), во втором через адекватное музыкальному произведению построение. А так как в конечном счете нарратология утверждает повествовательную природу нетекстуальных объектов²⁷ наш вывод находится вполне в русле современных тенденций в этой области.

Список литературы:

27 Kreisworth M. Trusting the Tale: the Narrativist Turn in the Human Sciences // *New Literary History*. 1992. Vol. 23. с 3

1. Волшебная гора: [роман перевод с нем.] / Томас Манн. – М.: АСТ: Астрель, 2011
2. Томас Манн. Тонио Крёгер. Печатается по Собранию сочинений в 10-ти томах. Перевод с немецкого Наталии Ман [Электронный ресурс]. URL: <http://www.imwerden.de>
http://imwerden.de/pdf/thomas_mann_tonio_kroeger.pdf 30
3. Томас Манн Письма. М.: Издательство «Наука», 1975
4. Манн Т. Введение к «Волшебной горе»/ Путь на волшебную гору/ Мемуарная и публицистическая проза. / М.: Вагриус, 2008
5. Анна Борисевская Нарративный поворот и его проблемы НЛО 2010 № 103 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/bo31.html>
6. Брокмейер Й., Харре Р.
Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. – 2000. – №3 [Электронный ресурс]. URL: <http://refdb.ru/look/1000852.html>
7. Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Вагнера/ Рихард Вагнер Избранные работы. Сост. И коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Пер. С нем. М.,

«Искусство», 1978. 695 с. (История эстетики в памятниках и документах). [Электронный ресурс]. URL:

<http://www.wagner.su/node/110>

8. История зарубежной музыки: Учебник для консерваторий: В 6 вып. М.: Музыка. Вып. 4: Вторая половина XIX века. [Электронный ресурс]. URL:<http://www.classic-music.ru/4zm010.html>

9. Зенкин К. В. «От музыкальной драмы Вагнера к «тотальному музыкальному театру современности» [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.vkarp.com/2013/07/14/зенкин-константин-от-музыкальной-дра/>

10. Белоусов_сюжет Тангейзера в немецкой литературе. Сюжет о Тангейзере в контексте немецкой литературы XIII - XX веков :К проблеме "вечных героев" европейской литературы (автореферат диссертации)

11. Kreisworth M. Trusting the Tale: the Narrativist Turn in the Human Sciences // *New Literary History*. 1992.

12. Sophia Schnitman Musical Motives in Thomas Mann's *Tristan* /MLN Vol. 86, No. 3, Apr., 1971