DOI: 10.35852/2588-0144-2025-2-162-181
EDN KQREMM
УДК 782.1:792.54

А. Г. Колесников
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-5519-2850

«Кольцо нибелунга» Рихарда Вагнера в Мариинском театре и трансформация идейного наследия композитора на современной сцене

АННОТАЦИЯ
Автор анализирует обновленную версию тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга» Мариинского театра (Санкт-Петербург, 2023, сценография Г. Цыпина). Известная постановка претерпела изменения по сравнению с первым ее вариантом (2003). В сценографии использованы новые технологии, позволившие добиться ярких и убедительных образных решений. Пространство динамично передает смену мест действия и активно сопряжено со звучанием оркестра под управлением Валерия Гергиева. Достигнутый синтез звука и визуального образа — главное и неоспоримое достижение постановки — выражает ее идейную концепцию. События «Кольца нибелунга» отнесены во времена рождения цивилизации, когда одним из первых встает и вопрос о власти над миром.
Анализ постановки приводит автора к мысли об очевидной смене приоритетов в идейном осмыслении Вагнера современной сценой. Происходит ротация базовых авторских концептов. Какие-то из них теряют актуальность, выглядят утопическими и опровергнуты самим ходом эволюции человека и общества в XX–XXI веках. Вместе с тем динамика восприятия Вагнера в профессиональной и зрительской среде определяется также и растущими амбициями современной оперной режиссуры, значительно расширяющей — вплоть до вседозволенности — свои права на произведение. Констатируется, что многоуровневая вагнеровская проблематика не помешала самоопределению Мариинского театра — творение стало поистине кульминационным моментом в российском музыкальном театре и нашей общей духовной истории.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
Рихард Вагнер, Валерий Гергиев, Мариинский театр, «Кольцо нибелунга», оперная режиссура.

© Колесников А. Г., 2025

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-2-162-181
EDN KQREMM
УДК 782.1:792.54

Alexander G. Kolesnikov
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow Russia
ORCID: 0000-0002-5519-2850

Richard Wagner's *Der Ring des Nibelungen* at the Mariinsky Theatre and the Transformation of the Composer's Legacy on the Modern Stage

ABSTRACT
The author analyzes the updated version of Richard Wagner's tetralogy "*The Ring of the Nibelung*" at the Mariinsky Theatre in St. Petersburg. The famous production has undergone changes compared to its first version (2003). New technologies have been used in the set design, which have brought vivid and convincing imaginative solutions. The space dynamically conveys the change of locations and is actively associated with the sound of the orchestra conducted by Valery Gergiev. The achieved synthesis of sound and visual image is the main and indisputable achievement of the production, expresses its ideological concept. The events of the *The Ring of the Nibelung* are attributed to the time of the birth of civilization, when the question of power over the world was one of the first to be born.
The analysis of the production leads the author to the idea of an obvious change of the priorities in Wagner's ideological understanding of the modern stage. There is a rotation of the basic author's concepts. Some of them lose their relevance, seem utopian, and are refuted by the very course of human and social evolution in the twentieth and twenty-first centuries. At the same time, the dynamics of Wagner's perception in the professional and audience environment is also determined by the growing ambitions of modern opera directing, which significantly expands its rights to the work, even to the point of permissiveness.
It is stated that the multilevel Wagnerian problems did not prevent the self-determination of the Mariinsky Theatre, their creation became a truly culminating moment in the Russian musical theatre and our common spiritual history.

KEYWORDS
Richard Wagner, Valery Gergiev, Mariinsky Theatre, *The Ring of the Nibelung*, opera directing.

«Что знаем мы о Рихарде Вагнере точно», «о чем знаем, но сомневаемся», «а чего еще не знаем» — этими траекториями курсирует европейская и американская театральная мысль, — личность и музыка композитора задали бесконечное напряжение поиска. В 1910 году в Берлине Юлий Капп написал в предисловии к биографии композитора: «…при том прямо пугающем объеме, который приняла вагнеровская литература за последнее десятилетие, в ней найдется еще место и чувствуется даже нужда в биографии» [1, с. III]. Сказанное сто лет назад кажется даже наивным, ибо тот «пугающий объем» ни в какое сравнение не идет с накоплениями вагнерианы в XX веке и первой четверти нынешнего. Хотя и не так часто в наше время российские искусствоведы обращаются к оперной музыке романтической эпохи, отдавая предпочтение новой музыке и старинным операм [2, с. 145]. Прибавляется по экспоненте эмпирическая база — гигантский опыт реального театра, познающего Вагнера относительно самостоятельно от науки, а в последнее время даже автономно от идейно-теоретического и музыкального наследия композитора, оно лишь повод раскрепостить режиссерскую мысль, а точнее, воспарить амбициям интерпретаторов.

Ирония слышится и в вагнеровской самохарактеристике: «…мне — в качестве оперного композитора — выпала на долю в виде жизненного призвания самая тривиальная отрасль искусства, и именно здесь я хочу осуществить художественное произведение, превосходящее все другие отрасли искусства» [1, с. 1]. Сегодня оперный театр не «тривиальная отрасль искусства», а самая что ни на есть передовая, и оперы Вагнера идут в условиях совершенного технического и творческого обеспечения. Его театр действительно стал воплощением будущего, которое в нынешнем размахе возможностей он даже не предвидел, но оно все же осуществилось, в том числе благодаря его художественным установкам. Его замыслы не умалились в масштабе и по-прежнему поражают воображение широтой, протяженностью и бесконечностью смыслового континуума.

ХРОНОТОП ТЕТРАЛОГИИ

Сценические ремарки, невыполнимые при жизни автора, реализованы точно и изобретательно: громы и молнии, заоблачные выси, недоступные скалы, дикие леса с драконом в пещере, озаренные чудесным светом или пламенем всесожжения утесы, необитаемое речное дно с русалками, глубины земли с гномами, роющими сокровища. Вагнеровское пространственное мышление воссоздается в «Кольце нибелунга» Мариинского театра так захватывающе и адекватно, что, право, я согласен с «фоткающейся» в антракте юной зрительницей Большого театра, совершенно искренне выдавшей комментарий к увиденному: «Я как фильм смотрю». Да, такого в домашнем кинотеатре не увидишь: обе стороны сцены и задник решены гигантским трехсторонним экраном. На нем воспроизводятся действенные превращения всех четырех опер, он становится ретранслятором космогонического образа тетралогии.

Фото 1. «Золото Рейна». Фрейя — Ангелина Ахмедова, Фрика — Екатерина Семенчук, Вотан — Евгений Никитин. Фото Дамира Юсупова. Большой театр / Photo 1. Das Rheingold. Freya — Angelina Akhmedova, Fricka — Ekaterina Semenchuk, Wotan — Evgeny Nikitin. Photo by Damir Yusupov. Bolshoi Theatre

Это то привнесенное в известную (с 2003 года) постановку ее сценографом Георгием Цыпиным, что составило новейшую редакцию (2023) в Мариинском театре. Само по себе показательно: возвращение и модернизация замысла, родившегося на рубеже веков, имевшего ряд превращений в режиссуре разных приглашенных специалистов (Й. Шааф, В. Мирзоев, Ю. Певзнер) и, наконец, принявшего настоящий облик. Тетралогия дважды предстала в Москве в Большом театре, по сути, заново. В зале находились энтузиасты, помнившие первоначальный облик «Кольца» и констатировавшие динамику осмысления сочинения (фото 1).

Остались на местах каменные великаны, занимающие все пространство сцены. Немые свидетели из мегалита и працивилизаций неподвижно зависают в воздухе и до поры взирают на происходящее сверху вниз. Сложенные из необтесанного камня, они словно игра первичного разума, некой воли, у которой только зарождается отдаленная персонификация, нащупывается и проступает знак человекоподобного существа: голова, туловище, конечности. Вагнер называл экспозицию отношений в «Кольце» «первобытным состоянием», И. И. Соллертинский — «беспредельным, неразличимым веществом» [3, с. 211]. Из минерального субстрата выделяются первоэлементы жизни и смысла, из физических тел рождаются сущности, а значит, взаимоотношения между ними, быстро влекущие столкновения. Сценография Цыпина это наглядно

разворачивает: парящие над бездной истуканы в определенный момент начнут реагировать — задвигаются, согнутся, переменят положение, и внутри них, в области сердца, разгорится странное свечение, будто камень ожил и откликнулся на происходящее с богами и людьми. Как в замечательном эпизоде легендарного американского киношедевра Джеймса Кэмерона «Терминатор-2: Судный день»: совершенный робот, безотказно управляемый сотней функций, не мог понять, почему люди плачут, что за явление, не просчитанное компьютером последней модели, представляет собой стекающая по щеке мальчика Джона Коннора не предусмотренная искусственным интеллектом капля?

Неорганическая природа постепенно переходит от созерцания к действию или отмечает своими эволюциями его решительные повороты. Синхронно с ними разворачивается на трехстороннем экране захватывающее нечто — оживает вертикаль мироздания. Видеофильм сначала погружает смотрящего в толщу земли — мы, как на скоростном лифте, несемся вниз сквозь слоистые недра тысячелетий, обломки пород и плиты мелькают в хаотическом разбросе. Потом — кнопка «Наверх», и мы быстро скользим в обратном направлении, хаос земли остался далеко внизу, мы внедряемся в толщу вод и рассекаем ее до поверхности. Невидимый лифт пронзает и горные породы, добирается до их вершин, где возводится Валгалла, и уносит нас выше, в стратосферу; мы уже мчимся, как лермонтовский Демон, по облакам и оказываемся в невесомости — плавают рядом небесные тела, малые и большие планеты. «Картинка» самодостаточна и под бесконечную мелодию вагнеровского оркестра живет порой отдельно от происходящего на сцене. Создаются параллельные миры и контекст бесконечности мифологическому сюжету Вагнера. Как у Гете:

> В дощатом этом балагане
> Вы можете, как в мирозданье,
> Пройдя все ярусы подряд,
> Сойти с небес сквозь землю в ад.
> (И. В. Гете «Фауст», перевод Б. Л. Пастернака[1].)

Профиль мироздания, обеспечивающий хронотоп, создан по технологии интерьерного видеомэппинга (так это называется) Георгием Цыпиным, студией «Шоу Консалтинг», художником по свету и креативным видеопродюсером Глебом Фильштинским. Движение картин соотнесено по длительности с вагнеровскими инструментальными фрагментами между сценами, их готовит, им корреспондирует в образном и конкретно-ситуативном плане. Да и просто подводит к перемене мест действия, творимого богами, полубогами, людьми и нелюдями. Высокие технологии в данном случае — пример художественной адекватности. А «Кольцо нибелунга» в целом — пример не просто амбициозной репертуарной динамики, но устойчивого роста самосознания Мариинского театра и ведомого за ним зрителя. Уже не манифестация, не акционизм и стремление доказать всему миру, что и Мариинский достоин быть вагнеровским местом, но спокойная в том уверенность. Тогда, 20 лет назад, все вокруг их «Кольца» и в нем самом дышало восторженным чувством: смогли, мы полноценные оперные европейцы!

1 *Гете И. Фауст. // Гете И. Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1976. С. 14.*

Сегодня русский Вагнер «без придыхания». Результат «Кольца» как исторического события российской музыкальной сцены — не в подчеркивании героического порыва (выучили, выложившись к премьере), но в удержании всей постройки (хоть и с перерывами) в афише. И в этом значении протяженной данности нынешнее «Кольцо» производит не менее, а может, и более сильное впечатление. За два десятилетия ушли случайные решения, переобновилось и перезапустилось производство. Остались же постоянными ценности понимания Рихарда Вагнера как генератора острейших смыслов и подвижнического творческого акта Валерия Гергиева как генератора острейших эмоций.

Нельзя при этом сказать, что «Кольцо» обрело сегодня в их исполнении особую режиссуру — концептуальную, актуальную, вообще более или менее выраженную. Наоборот, видно ее демонстративное отсутствие (подобно минус-приему), и мы движемся по всем четырем спектаклям импульсами, задаваемыми сценографом и дирижером. Не странно ли это в век режиссерской оперы, когда европейские «Кольца» соревнуются чуть не наперегонки в своих концепциях?

А вот не странно! Такое в сценической истории «Кольца» ведь было. Много ли мы вспоминаем режиссерских имен, перебирая в уме трактовки дирижеров Фуртвенглера (1950, Ла Скала), Кнаппертсбуша (1951, 1962, Байройт), Крауса (1953, Байройт), Карла Бема (1967, Байройт) и т. д.? Режиссура стала узнаваемой и самостоятельно значимой во второй половине прошлого века и расцвела в его конце, ее экспансия длится и сейчас, хотя и кризисные черты давно заметны. И при этом тот, кто первым в послевоенной истории вагнерианы ополчился на старый монументально-иллюстративный байройтский стиль с его крылатыми и пернатыми девами-воительницами в кольчугах и рогатых шлемах, гомерически значительными богами и героями в рыцарских доспехах, — сам Виланд Вагнер, потомок, внук композитора, ставший в 1951-м (год возобновления вагнеровских фестивалей) перед проблемой нового театрального восприятия наследия деда. Он констатировал неумолимую власть дурных традиций, выросших на беспрецедентном авторитете Вагнера, но ставших абсолютной рутиной повсеместно и способных устоять даже в эпоху Пикассо и Шагала.«Как вязкий сироп, они [дурные традиции] прилипают к его творчеству и придают спектаклям музейный характер даже в авангардно настроенных мегаполисах, отталкивая молодежь и “успешно доказывая” якобы столь дурной вкус Вагнера». Так Виланд Вагнер писал в статье, закрывающей сборник под его же редакцией «Рихард Вагнер и новый Байройт» (“Richard Wagner und das neue Bayreuth”) [4, s. 233].

В еще более плотном постановочном контексте оказался Мариинский театр на рубеже веков. В нем возобладало не какое-то одно направление, но разные, однако обязательно интегрированные в политическое высказывание той или иной степени радикализма. И возразить, по сути, нечего — сам Вагнер понимал «Кольцо» с позиций современности. Известно его высказывание о биржевом портфеле (в статье «Познай самого себя»), который легко представляется в руках нибелунга Альбериха аналогом золотого кольца, вокруг него разворачивается титаническая борьба, и в ней все средства хороши. Закономерен вывод Н. С. Николаевой, обобщавшей опыт вагнерианы средины XX века: «Модернизация философского эпоса Вагнера пошла по линии превращения тетралогии в цикл драм из жизни буржуазного общества конца XIX века — с современными костюмами (фраки, смокинги, вечерние бальные туалеты), архитектурными сооружениями в духе индустриального города (Нибельхейм — гигантская современная фабрика) и т. д.» [5, с. 123].

Но и этот вывод оказался промежуточным. Подобную образность быстро освоил театр, и к концу XX века ее перекрыли следующие, более решительные подходы. Томас Манн говорил о Вагнере, стремившемся очистить своим искусством растленное общество: «…он был поборником катарсиса…» [6, с. 123]. Это XIX век — растленное общество? А XX тогда какой, а XXI? Вагнеровский театр реагировал на изменения реальности повышением градуса идейной и сценической раскрепощенности: нацисты, мафия, тоталитаризм, бизнес-структуры, гендерные перверсии широко вовлекались в оперные постановки, они, можно сказать, не жили без этих концептов. Причем их авторы напрямую выводили подобную актуальность якобы из вагнеровского музыкально-теоретического наследия, постановщики как бы логически продлевали идеи композитора в новое и новейшее время. Они упивались воссозданными на вагнеровской сцене картинами социального распада, выстраивали красноречивые ассоциативные ряды и рифмы, да еще и доказывали сценическим текстом (надстроенным над партитурой) историческую прозорливость композитора: вот, мол, что предвидел и отразил наш гений. Эти лукавые посылки, к сожалению, имели всегда одну цель: заявить собственный режиссерский индивидуализм на фоне и при поддержке музыкального гения. Так или иначе, к концу XX века ведущий российский оперный историк и теоретик М. Л. Мугинштейн констатировал очевидное: «Сегодня, когда мировой театр практикует полную свободу (в том числе и от оригинала), возможно все» [7, с. 102].

Мы тем самым подходим к следующим совершенно необходимым рассуждениям, предваряющим спектакль Мариинского театра (фото 2).

Во-первых. Мировой театр, горячо приверженный Вагнеру, представляет его уже давно не немецким композитором, а глобалистским. Сакраментальный политический термин «глобализм» вовремя подоспел — им можно описать и превращения вагнеровского театра. Он действительно глобалист,

Фото 2. «Валькирия». Зиглинда — Ирина Чурилова, Зигмунд — Михаил Векуа. Фото Дамира Юсупова. Большой театр / Photo 2. Die Walküre. Sieglinde — Irina Churilova, Siegmund — Mikhail Vekua. Photo by Damir Yusupov. Bolshoi Theatre

широко мыслил и опирался на крупные феномены человечества, — однако вовсе не в плане сближения всего со всем, вовсе не в понимании его метода, якобы открывающего простор каким угодно смыслам и рифмам из текущей политики. Универсальная фигура, выражающая сущностные, вневременные понятия жизни человечества, но все же не фигура, под которую следует подкладывать сиюминутные мотивы и мысли, чтобы потом сказать — смотрите, как современен! Это не есть декларируемая адекватность композитору. Тут другое: изживание собственных комплексов, ползучая зараза под названием «современная оперная режиссура».

Во-вторых. При той распространившейся практике его театрального осмысления Вагнер оказывается вовсе не революционен. Один из провозвестников и философов новаторского искусства, свободно обращавшегося к людям через свободное же обращение с мифом и легендой, сегодня он в этой своей ипостаси не так виден и не так нужен. Русские символисты (А. Блок, В. Иванов, А. Скрябин и др.) меряли революционным пафосом Вагнера ценности самой музыки и философии. И что же? Ныне Вагнер накрепко вписан как раз в поле легитимных театральных ожиданий, фестивальную зрелищную индустрию и ничего поворотного с собой не несет в плане ниспровержения неких рутинных и пагубных для прогресса традиций. Разве что звучит, скорее по привычке, его громкий призыв к уничтожению капитала и отвержению золота. Но этот

идеализм композитору как бы прощается всеми сторонами творческого процесса и зрительской массой — от неимущего меломана до власть имущего держателя дорогих билетов. То есть композитор может сегодня — через свою музыку и слово — призывать к чему угодно и толковаться как угодно. Но так ли уж революционна подобная манифестация души художника, страдавшего от несовершенств мира, избавителя от пороков и мечтателя-преобразователя, располагавшего для борьбы лишь собственным театром? Это часть его мировоззрения, которую, конечно, нельзя не уважать. А при каких-то постановочных концепциях можно и опускать как архаику.

Наконец, как отличить (при обилии трактовок на европейской сцене) подлинные намерения раскрыть содержание и эстетику композитора от тех, где Вагнер явно использован надежным прикрытием не очень добросовестных планов интерпретаторов? Такой критерий есть! Рождают ли эти «сильнодействующие препараты» искомый вагнеровский эффект оперной реформы. А он, как хорошо известно, заключен не в музыке и не в слове, взятых по отдельности, и даже не в их обязательном слиянии. Он — в их синтезе ради *рождения драмы на музыкальной сцене*. Нужна *драма* как результат сложения усилий участников спектакля. А не социальный репортаж, не памфлет, не шокирующая, моментально узнаваемая зарисовка нравов, резонирующая с той или иной острой политической ситуацией или историческим разоблачением. Нужна на основе всего этого *драма*. Простая вроде бы истина редко претворяется в явь спектаклей. Мы сталкиваемся в лучшем случае с чистым акционизмом на материале вагнеровской музыки и либретто, они использованы только для этого. Проблема носит общий характер и затрагивает современный театр. И новая волна в драматургии (какая по счету?), и вербатим, и постдраматический театр, и масса еще чего, шумно родившегося и, спустя короткое время, тихо отхлынувшего, дают образцы формального поиска. Сюжеты они не доигрывают, драматургию разбирают плохо, крепкого общего плана не имеют или не додумывают, их потолок — социальная типажность, сленг, речевая и пластическая манера, выхваченная наскоро из жизненного потока, поверхностные психофизические характеристики. Это, повторюсь, еще не драма как феномен театра. И никогда драмой не будет.

Но у Вагнера-то она прописана и запечатлена в замысле! «Я не пишу больше никаких “опер”… я называю их “драмами”» [8, с. 434]. Ради них вся грандиозная постройка сочинений, в подробном, неоднократном переговаривании некой проблемы или вязкого мучительного вопроса. И Вотан, и Зигфрид, и Брунгильда в своих монологах повторяют то, что мы, зрители, уже поняли и приняли, согласились с ними, забили в память. Зачем длинноты, в драме бы их отжали, действию следует быть лаконичным. Но у него так выражается течение мысли, идущей к развязке, возвращающейся к исходному пункту, заново переживаемой, может, тем самым проверяемой и закрепляемой. Современная режиссура культивирует искусственно созданные замыслы, но не обеспечивает их при этом ни согласием с автором, ни психологическим обоснованием действия да порой и ни собственным терпением на пути к большой цели. Гораздо легче задекларировать замысел в цветистом празднословии, ряде броских приемов и манких штрихов.

Мы, возможно, обостряем проблему интерпретации Вагнера, хотя не думаем, что сильно. Нам важно подчеркнуть, что история освоения оперных партитур шла параллельно развитию сценического языка и режиссерской техники и потому не могла быть иной. Режиссура активно заходила на любые авторские территории при поддержке новых технологий, пока не выделилась в самодостаточный род деятельности. Нам приходилось писать о стадиальности этого процесса, направляемого крепнущей идеей максимального высвобождения режиссерской воли из регламентов и обретения прав соавторства на любое произведение (партитуру, пьесу, прозу, хореографию) [9, с. 32].

ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ И КРИЗИС СОДЕРЖАНИЯ

Проблемой Станиславского и Немировича-Данченко была правдивая передача жизни человеческого духа в предлагаемых обстоятельствах, это сверхзадача театра их периода и последовавшей за ними режиссуры первой половины XX века. Ни полемических приемов осмеяния автора и спора с ним, ни активного собственного авторского присутствия в спектакле (наоборот, режиссер умирает в актере), ни выворачивания наизнанку сути произведения. Они не подкладывали под него собственные комплексы, тем самым пытаясь их изжить. Они не решали личные вопросы через музыку, хореографию и либретто. Но именно это и становится во главу угла в современном оперном театре после них: пересоздание сценической реальности вплоть до полного отторжения ее от автора, предлагаемые обстоятельства вымышлены, физическое действие перпендикулярно логике авторского образа, привнесение сторонних концептов, смысловая игра с текстом и ситуацией либретто, имплантирование в него собственных страхов и комплексов и т. д. Все это стало называться диалогом современного театра с классиком. Вагнер закономерно попал в этот процесс на западноевропейской сцене (у нас он практически не шел). Диалогическая модель не раз приводила к кризису содержания. Но она и много дала в познании Вагнера разными поколениями мастеров оперы, и теоретически нам близки сами идеи, как они высказаны нашими коллегами:

М. Губаренко: «Можно сказать, что сложился интенсивный диалог, в котором мастера XX века предлагали острые опыты-опровержения, парадоксальные повороты проблем, постулированных великим мессией искусства будущего» [10, с. 87].

М. Мугинштейн: «Цель свободного диалога с произведением — смена позиции, остранение, дающее познание (к пресловутому добыванию новых смыслов стремятся — даже если отрицают это — все) <…> Однако произведение — грозный противник, свидание с которым может обернуться опасной дуэлью. Не рассчитав дистанции, рискуешь пасть» [7, с. 102].

В. Стейнкен: тетралогия Вагнера «представляет собой драматизированный апокалипсис или, как выразился Вагнер в письме к Ференцу Листу, “Кольцо” содержит в себе как начало, так и конец мира. Эта тематика особенно созвучна многим гуманистическим проблемам сегодняшнего дня <…>. Современные постановки “Кольца” не только переносят действие в новые фантастические миры с помощью новых технологий и постановочных практик, но и оспаривают “Кольцо” как якобы фиксированный культурный продукт, изображая конец света таким, каким мы чаще всего представляем его себе сегодня» [11, p. 129].

Думается, на сегодня это самая актуальная модель, позволяющая если не редактировать вагнеровские идеи, то изящно обходить в его идеологии отреагированное самой эволюцией человечества и искусства. А. Ф. Лосев в своих знаменитых работах утверждал: «Вагнер — меньше всего история. Это — наша самая жгучая современность и, мы бы сказали, самая жуткая современность. Только теперь культурное человечество может во всей глубине оценить безумные пророчества Вагнера, о сущности которых раньше никто не догадывался» [12, с. 128]. Речь идет о предчувствии композитором гибели капитализма. Обманулся. Капитализм оказался сильной саморегулирующейся системой и не просто выжил, а зашел на новый виток развития. Ранее колебавшихся в сторону, противоположную от капитализма, убедил стать под его знамена, и они с радостью стали. Укрепление капитализма и империализма (как его высшей стадии) — вот изменившийся контекст вагнеровских постановок в XX–XXI веках. Вагнеровская «инстинктивная ненависть к богатым людям» — какая ирония! Именно богатые люди заполняют залы оперы сегодня, вряд ли зная, каково к ним отношение композитора. Они пришли слушать, заодно себя показать, и хорошо, что сюда пришли и принесли деньги, а не куда-то еще.

Или также у Лосева: «…эстетика “Кольца” строится, в конце концов, не на отрешенном музыкальном наслаждении, но на предощущении той будущности человека, которая, по мысли Вагнера, уже лишена всякого индивидуалистического эгоизма» [13, с. 12]. Да нет же, все, увы, наоборот. Цивилизация интегрировала революционность Вагнера (о которой мы говорили выше) в своем поступательном движении, она освоила (если не употребила) Вагнера и, я бы сказал, растворила, нейтрализовала в современном восприятии мучившие композитора социальные противоречия. Империализм победил по всему фронту, он не только не отменен историей, а стал ее двигателем. В империализме воплощена идея коллективной власти, борьбы за свои права, международное влияние, территории и ресурсы; золотой запас — мерило экономической устойчивости; индивидуализм — яркая краска «сильного лидера», без него сегодня никуда. Сверхзадача современной глобальной истории — власть и деньги. И ничто пока не отменило влияния этих демонов нашего времени.

Делает ли ограниченность социальных воззрений Вагнера, его наивная вера в победу над капиталом менее интересным его для нас? Нет, конечно. Он по-прежнему актуален иными сторонами личности и творческих устремлений. И мы жадно всматриваемся в каждое новое обращение к нему, а также прочитываем новые о нем исследования, как, например, тематическую трилогию М. К. Залесской «Вагнер» (2011, 2022) — «Ференц Лист» (2016) — «Людвиг II» (2018) [14; 15; 16], или западные исследования последних лет — монографии Р. Скрутона «Кольцо истины» (2017) [17], Р. Х. Белла «Теология “Кольца нибелунга” Вагнера» в двух томах (2020) [18; 19].

Вагнер востребован сегодня чем-то другим, не лежащим в плоскости реальной политики и международной экономики. И не в прямой аллюзивной стратегии режиссуры, ищущей быстрых путей к публике. И не в обрамлении его музыки идеологическими ортодоксальными максимами и манифестационным, так сказать, потенциалом его программы искусства и театра будущего. Хочется думать, что со спектаклем Мариинского театра мы приблизились к пониманию Вагнера как эстетического феномена — приблизились именно к его «музыкально-драматической мысли», как сформулировал на заре первого знакомства с Вагнером русский композитор и музыкальный критик А. Н. Серов (1820–1871), один из малочисленных тогда его защитников и поклонников [20, с. 437].

Действительно, с чем связано сегодня увлечение Вагнером или хотя бы фантомная тяга к нему в России? Ведь не с революцией в искусстве, лозунгами символистов и пр. Все это пережито и переплавлено в вагнеровском мифе. О политической ангажированности композитора в России в начале XX века выразительно написано в книге М. Раку «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи» [21]. Может ли вообще композитор, и этот особенно, в российском театральном восприятии быть лишь самим собой? Или, как в немецкой и мировой истории, может быть за что-то ответственен и продолжать нести груз метафизической вины, быть плотно опутанным вязью ассоциаций, контекстных примесей, политических совпадений и перекличек. И это его вечная доля — быть чем-то помимо композитора и театрального мыслителя. Универсализм Вагнера, о котором мы говорили, проявляет себя еще и в этой легкости, с какой его брали и берут в разработку идеологи и практики. Он годится для любого времени и тематического повода: похороны революционеров, партийные съезды, революция, социальная роль искусства, нация, народ, немецкость/русскость, опять-таки прекрасный объект туристической отрасли (фото 3).

Самоопределение Валерия Гергиева, если судить только по сценическому результату, состояло исключительно в раскрытии содержания вагнеровских партитур и понимании этого содержания как всемирного и вневременного. Вернее, из правремени, еще *до* рождения цивилизации. Однако ее главный вопрос *уже* был сформулирован — кому владеть миром? Этот вопрос рождается вместе с рождением самого мира, как и законы управления им.

Может ли им владеть человек просто — любимый Вагнером лучезарный Зигфрид, не знающий страха и цены золота, зависимостей и обязательств, «весноподобный», по выражению Томаса Манна? Или Вотан — мудрец и любвеобильный властитель с харизмой и могучим даром влияния? Или карлик-нибелунг Альберих, наоборот, не знающий любви и полагающийся только на власть золота? Осмысленное столь широко, «Кольцо нибелунга» в Мариинском театре

Фото 3. «Зигфрид». Мимe — Андрей Попов, Зигфрид — Михаил Векуа. Фото Дамира Юсупова. Большой театр / Photo 3. Siegfried. Mime — Andrey Popov, Siegfried — Mikhail Vekua. Photo by Damir Yusupov. Bolshoi Theatre

лишилось навязчивого политического контекста рубежа веков, высвободило собственно авторскую энергию и пылающий, беспрецедентный энтузиазм Гергиева, увлеченного Вагнером задолго до «Кольца». (В их репертуаре уже были «Летучий голландец», «Парсифаль» и «Лоэнгрин».) В Санкт-Петербурге родилось что-то близкое пониманию вагнеровской музыки Томасом Манном: «Эта музыка, которая кажется нам бьющей наподобие гейзера из древнейших, пракультных глубин мифа (и не только кажется, но и на самом деле такова), — к тому же пронизана мыслью, рассчитана, — свидетельствует о высокой интеллектуальности, изощренно умна, столь же продуманна литературно, как музыкально-продуманны ее тексты» [6, с. 122].

НА НОВОМ ВИТКЕ ДУХОВНОЙ ИСТОРИИ

История нынешней постановки начинается с 2000 года. Первый вариант «Золота Рейна» Йоханнеса Шаафа (2000), поставленный в современных костюмах, вскоре сняли с репертуара [22]. В 2003 году «Кольцо» вышло полностью, поставленное режиссерами Ю. Певзнер («Золото Рейна» и «Валькирия») и В. Мирзоевым («Зигфрид» и «Гибель богов») в едином оформлении Г. Цыпина. Следующий этап совершенства — недавний, в 2023 году, который мы увидели на гастролях в Москве. В сценографию добавлен активный вышеописанный нами видеоряд, а имена режиссеров редуцировались, их прежняя постановка отредактирована К. Лариной. Неоспоримое достоинство нынешней версии — единство звука и образа. Синтез слил усилия дирижера и художника. Создалась пространственно-временная среда с собственным драматическим наполнением, а именно: рождением законов и порядка из хаоса еще дымящейся материи. Вместе с ними возникают и базовые категории бытия: власть, любовь, расчет и коварство. И они начинают меж собой конкурировать через персонификации в богах, людях и иных существах, созданных как проводники тех или иных качеств.

Отсюда обобщенность образов: Вотана — Евгения Никитина, Фрики — Екатерины Семенчук, Альбериха — Ярослава Петряника, Зиглинды — Ирины Чуриловой, Зигмунда и Зигфрида — Михаила Векуа, Брунгильды — Татьяны Павловской. Их типизация традиционно вагнеровская, именно такими они предстают всегда почти на всех сценах, где идет «Кольцо» последние 60—70 лет. Свободного кроя костюмы Татьяны Ногиновой, а также их простая цветовая символика и атрибутика (копье, меч, щит) подчеркивают божественное (Вотан, Фрика, Доннер, Фро) и, наоборот, сниженное, характерное: Альберих в зеленовато-чешуйчатом фраке с волочащимися фалдами, Хаген — в некоем тотемно-ритуальном одеянии — юбке и с голым торсом (отсылка в африканскую или азиатскую культуру?), Логе — в огненных, развевающихся на нем сполохах.

Собственно, это единственное, что отличает их друг от друга. Традиционная для вагнеровских опер статуарность перемежается редкими и маловыразительными мизансценами. Правда, активно развиты эпизоды с русалками и гномами — ансамбль артистов миманса в светодиодных костюмах производит пластические эволюции, иллюстрируя стихии воды и огня. Фактура спектакля — преимущественно камень как субстрат, и жизненная среда, и физические тела в ней взаимодействуют. Великаны Фафнер и Фазольт в «Золоте Рейна» решены как подвижные глыбы горной породы, выезжающие на сцену и не без заминок ее покидающие.

При гигантских декорациях и видеодемонстрациях, буквально поглощающих пространство ввысь и вглубь, общий стиль постановки ближе минимализму. В том смысле, что выстраивание физического действия, отыгрывание событий, включая поворотные, сведены к нулю. Постановка передоверена подробным, почти кинематографическим вагнеровским ремаркам — вроде бы режиссерским. Но нет, современное восприятие, даже натренированное на вагнеровских и иных оперных интерпретациях, взывает к большей постановочной активности. Сложный, малопонятный даже в чтении сюжет, вызывающий по ходу вопросы и недоумения, полный условности и допущений, все же обязан внятно, в динамике визуализировать намерения героев, их конфронтацию и не заменять их самыми общими приемами. Странный отказ от этого сильно затрудняет понимание происходящего в реалиях сцены, самом формировании драмы.

Главное событие Пролога «Золота Рейна» — похищение золота у беспечных русалок, они просмотрели его, — как оно поставлено? Да никак, не вспомнить даже. А это ключевое событие — русалочья игра завязывает эпос. «Зигфрид», как считается, лишен активного действия. Ничего себе лишен — парень, рожденный в чаще лесной и воспитанный карликом Миме, узнает легенду о своем происхождении и, сковав волшебный меч Нотунг, устремляется на подвиги; поражает дракона Фафнера, завладевает проклятым кольцом нибелунга и волшебным шлемом, делающим его невидимым, упреждает собственного убийцу Миме; ведомый голосом птички, проникает на крутой утес, окруженный огнем, и пробуждает ото сна деву-воительницу Брунгильду. Попутно встречает своего божественного деда Вотана и, не зная, кто перед ним, крушит его копье с вырезанными на нем рунами-законами. Лес шелестит, гром гремит, дракон ревет, огонь бушует, злодеи идут за героем по следу — в партитуре. Где все это на сцене? Для чего нам дан театр — читать либретто перед началом каждой оперы?

Вот так и рождается миф о малодейственной природе вагнеровского театра. Даже если он отчасти таков, даже если «Кольцо» играть замедленно (как любимый Гергиевым Фуртвенглер), современный театр другой — научившийся управлять сценическим временем, сжимать и разряжать действие, искать всему неуклонный ритм развития. Оркестр Мариинского театра на высоте, дирижер в своей стихии, плетет лейтмотивы, живописует картины природы в интермеццо, управляет запутанной конфликтологией «Кольца». Музыкальная драматургия Вагнера отделана — вибрирует, кульминирует и пр., — реальная сценическая драматургия стоит на месте. Может, только в «Гибели богов» сцена преображается, медленно пробуждаются и вступают в игру силы Театра. Но это закономерно — сюжет божественного заката перенапряжен, дело движется к развязке, последним экстатическим звукам и всплескам мировой трагедии, наполняя нас безнадежностью (фото 4).

В «Гибели богов» само пространство приобретает особую, волнующую драматургию. Экран переносит нас в цивилизацию древнегерманских феодалов Гибихунгов эпохи их расцвета, и мы понимаем это исключительно через фантастическую архитектуру — в ней сам камень как первичная материя и среда жизни как бы высвободился из своей первобытной природы и обрел изощренную, буквально завораживающую форму. «Человек, творящий из природного материала» — название главы из работы Вагнера «Произведение искусства будущего». В этом преображенном пространстве явление первобытного Зигфрида кажется странным, он подплывает на лодке по Рейну не из соседней области, но как бы из мифа, отнесенного в далекое прошлое. Динамизм заговора против него ясен и прозрачен, он обречен, как существо неискушенное в интриге и коварстве борьбы за власть и золото. Он просто не знает им цену. Здесь властвует воля Хагена — Михаила Петренко, выразительно воплощающего в себе цивилизационную ступеньку жизни, на которой герой из дремучего леса не удержится. Его, Хагена, гибкий бас и сценическая пластика, подобная ритуальному танцу, слиты воедино в образ впечатляющей силы и театральности.

Фото 4. «Гибель богов». Сцена из спектакля. Фото Дамира Юсупова. Большой театр / Photo 4. Götterdämmerung. A scene from the play. Photo by Damir Yusupov. Bolshoi Theatre

Партия крепко впета, а само движение становится музыкой, — редкий случай слияния качеств во всем спектакле. Еще Фрика — Екатерина Семенчук («Гибель богов» и «Валькирия») совершенно блистательно заявляет свой образ богини семейного очага как богини мщения; ее действенное интонирование, органика, активное присутствие в любой из ее сцен накаляют ситуацию и подвигают развязку. В партии Вотана во всех трех первых частях «Кольца» выступил Евгений Никитин, хорошо нам известный в том числе по вагнеровским партиям. Он подтвердил свой высокий класс, абсолютную власть над ролью и ее свободное процессуальное проведение. Впечатляюще раскрывается Ирина Чурилова — Зиглинда («Валькирия»), демонстрируя всеохватный вокал, убедительное интонирование и собственно образ — трагический и чувственный. Михаил Векуа (Зигфрид во всех трех частях тетралогии) пел как мог, мужественно дойдя до финала. Как и Татьяна Павловская (Брунгильда, также в трех своих частях), которая порой «пропадала» из общего звучания и ансамбля. Волей режиссера им крайне неудобно поставлены мизансцены пробуждения Брунгильды (в «Зигфриде») и потом ее прощания с телом Зигфрида (в «Гибели богов») — на одной из каменных глыб, куда надо еще взобраться, потом удержаться, избежав риска выглядеть неуклюже, да еще петь и быть в образе.

Вокальная часть тетралогии в целом убедительна, если намеренно опустить некоторые оговорки, понимая, какая нагрузка ложится на вокалистов и сколько сил затрачено только на разучивание партий, а потом и удержание

их в активном репертуаре. Многолетняя художественная политика Гергиева свершила подвижки в область нового, практически блокированного для русской вокальной школы вагнеровского репертуара. Горизонты возможностей в Мариинском театре тем самым расширены многократно. Ими создана новая реальность российского оперного театра.

Часть этой реальности связана с вечным вагнеровским беспокойством в России. Начавшееся давно, оно периодически актуализируется в *живых спектаклях* — только они способны формировать наше *восприятие наследия*. В вагнеровской эстетической системе есть активное противопоставление «монументального» искусства, значит, осуществленного, завершенного, архивированного, сформировавшего человека, — и современного, только формирующего его сегодня здесь и сейчас. «Особенности всякого действительно художественного произведения в том и заключаются, что оно носит на себе явный отпечаток известного времени, известного места и известных внешних условий, что в своем живом воздействии на окружающих оно, как определенное явление, неотделимо от этих условий, что оно не заключает в себе ничего монументального» [8, с. 320].

Данную лейтмотивную разработку мы отыскали в вагнеровском огромном, пространном «Обращении к друзьям». 1851 год, уже написаны романтические оперы «Летучий голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин» и вот-вот начнет писаться «Кольцо нибелунга», уже обдуманное. Автор рассчитывает, конечно, на создание современного сочинения — ничего монументального. Время, протекшее с мировой премьеры «Кольца» в Байройте (1876), поработало над сочинением — совершилась ротация идей и способов их театрального высказывания. Что-то, если не уходит из оборота, кажется отреагированным, менее острым и революционным. Современность Вагнера давно, практически сразу стала монументальной. Такую театральную диалектику, но без негативной коннотации помогает понять «Кольцо нибелунга» в Мариинском театре. Их работа являет оригинальную позицию — расстаться без сожаления с прежними смыслами наследия и найти в нем иные. Так мы подключаемся к Рихарду Вагнеру на новом витке нашей духовной истории.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Капп Ю.* Рихард Вагнер. Биография (с сорока иллюстрациями) Авторизованный перевод Гр. Прокофьева. М.: Музыкальное издательство П. Юргенсона, 1912. — iii + 332 с.
2. *Сусидко И. П., Луцкер П. В., Пилипенко Н. В.* Опера в зеркале российской научной периодики последних пяти лет // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 142–164. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.142-164.
3. *Соллертинский И. И.* О «Кольце нибелунга» // Соллертинский И. И. Исторические этюды. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. С. 205–223.
4. Wagner W. Denkmalschutz für Wagner? // Richard Wagner und das neue Bayreuth / Herausgegeben von Wieland Wagner. München: Paul List Verlag, 1962. S. 231–235.
5. *Николаева Н. С.* «Кольцо нибелунга» // Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 3. М.: Композитор. 2003. С. 114–184.
6. *Манн Т.* Величие и страдание Рихарда Вагнера // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. М.: Художественная литература, 1961. С. 102–173.
7. *Борисова М., Мугинштейн М.* Европейская оперная сцена представляет // Музыкальная академия. 1998. № 2. С. 92–104.
8. *Вагнер Р.* Обращение к друзьям // Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники: в 4 т. Т. 4. СПб: Грядущий день, 1911. С. 313–435.
9. *Колесников А. Г.* Теоретическое наследие К. С. Станиславского и российский музыкальный театр XX–XXI вв. // К. С. Станиславский и музыкальный театр: коллективная монография / под ред. Е. В. Шахматовой. М.: ГИТИС, 2024. С. 23–33.
10. *Губаренко М.* Рихард Вагнер — тот же и вечно новый // Музыкальная академия. 1998. № 2. С. 86–91.
11. Steinken W. Apocalipse encenado: Tema, Gênero e O Anel de Wagner no Antropoceno // Dramaturgias. 2023. Vol. 24. P. 127–142. DOI: 10.26512/dramaturgias24.52126.
12. *Лосев А.* Проблема Вагнера в прошлом и настоящем: (В связи с анализом его тетралогии «Кольцо нибелунга») // Вопросы эстетики. Вып. 8: Кризис западноевропейского искусства и современная зарубежная эстетика. М: Искусство, 1968. С. 67–196.
13. *Лосев А.* Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 7–48.
14. *Залесская М. К.* Вагнер. М.: Молодая гвардия, 2022. — 398 с.
15. *Залесская М. К.* Людвиг II: Калейдоскоп отраженного света. М.: Молодая гвардия. 2018. — 303 с.
16. *Залесская М. К.* Ференц Лист. М.: Молодая гвардия. 2016. — 496 с.
17. Scruton R. The Ring of Truth: The Wisdom of Wagner's Ring of the Nibelung. New York: The Overlook Press, 2017. — vii, 400 p.
18. Bell R. H. Theology of Wagner's Ring Cycle: in 2 vols. Vol. 1: The Genesis and Development of the Tetralogy and the Appropriation of Sources, Artists, Philosophers, and Theologians. London: The Lutterworth Press, 2020. — 342 p. DOI: 10.2307/j.ctv1trhssh.
19. Bell R. H. Theology of Wagner's Ring Cycle: in 2 vols. Vol. 2: Theological and Ethical Issues. 1st ed. London: The Lutterworth Press, 2020. — 362 p. DOI: 10.2307/j.ctv2057qk2.
20. *Серов А. Н.* «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера на русской оперной сцене // Серов А. Н. Избранные статьи: в 2 т. Т. 1. М.: Гос. муз. изд., 1957. С. 435–449.
21. *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 720 с.
22. *Садых-Заде Г.* Кроткие гиганты наблюдают... // Петербургский театральный журнал. 2003. № 3 (33). URL: https://ptj.spb.ru/archive/33/music-theatre-33/krotkie-giganty-nablyudayut/ (дата обращения: 01.03.2025).

REFERENCES

1. Kapp J. *Richard Wagner. Biografiya* [Richard Wagner. Biography]. Transl. by Gr. Prokofiev. Moscow: Muzikal'noe izdatel'stvo P. Jurgensona, 1912. iii + 332 p.
2. Susidko I. P., Lutsker P. V., Pilipenko N. V. Opera as Reflected in Russian Academic Periodicals of the Last Five Years. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023, no. 4, pp. 142–164. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.4.142-164.
3. Sollertinsky I. I. *O "Kol'tse nibelunga"* [About "The Ring of the Nibelung"]. In: Sollertinsky I. I. *Istoricheskie etiudy* [Historical sketches]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzikal'noe izdatelstvo, 1963, pp. 205–223.
4. Wagner W. Denkmalschutz für Wagner? In: *Richard Wagner und das neue Bayreuth. Herausgegeben von Wieland Wagner.* München: Paul List Verlag, 1962, pp. 231–235.
5. Nikolaeva N. S. *"Kol'tso nibelunga"* ["The Ring of the Nibelung"]. In: *Musyka Avstrii i Germanii XIX veka. Kniga 3* [Music of Austria and Germany in the 19th Century. Book 3]. Moscow: Kompozitor, 2003, pp. 114–184.
6. Mann T. *Velichie i stradanie Richarda Wagnera* [The Greatness and Suffering of Richard Wagner]. In: Mann T. *Sobranie sochinenij: v 10 t. T. 10* [Collected Works: in 10 vols. Vol. 10]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1961, pp. 102–173.

7. Borisova M., Muginshtein M. *Evropejskaja opernaja stsena predstavliaet* [The European Opera Scene Presents]. *Muzikal'naya akademia* [Music Academy]. 1998, no. 2, pp. 92–104.
8. Wagner R. *Obrashchenie k druziam* [Appeal to Friends]. In: Wagner R. *Moja zhizn: Memuary. Pis'ma. Dnevniki: v 4 t. T. 4.* [Wagner R. My Life: Memoirs. Letters. Diaries: in 4 vols. Vol. 4]. Saint Petersburg: Gryadushchiy den', 1911, pp. 313–435.
9. Kolesnikov A. G. *Teoreticheskoe nasledie K. S. Stanislavskogo i rossijskij muzikalnyj teatr XX–XXI vv.* [Theoretical Heritage of K. S. Stanislavsky and Russian Musical Theatre of the 20th — 21st Centuries]. In: *K. S. Stanislavski i muzikal'nyj teatr* [K. S. Stanislavsky and Musical Theatre], ed. by E. V. Shakhmatova. Moscow: GITIS, 2024, pp. 23–33.
10. Gubarenko M. *Richard Wagner — tot zhe i vechno novyj* [Richard Wagner — the Same and Forever New]. *Muzikal'naya akademia* [Music Academy]. 1998, no. 2, pp. 86–91.
11. Steinken W. Apocalipse encenado: Tema, Gênero e O Anel de Wagner no Antropoceno. Dramaturgias. 2023, vol. 24, pp. 127–142. DOI: 10.26512/dramaturgias24.52126.
12. Losev A. *Problema Vagnera v proshlom i nastojashchem: (V svjazi s analizom ego tetralogii "Kol'tso nibelunga")* [The Issue of Wagner in the Past and Present: (In Relation with the Analysis of his Tetralogy "The Ring of the Nibelung")]. In: *Voprosy estetiki. Vyp. 8* [Questions of Aesthetics. Issue 8]. Moscow: Iskusstvo, 1968, pp. 67–196.
13. Losev A. *Istoricheskij smysl esteticheskogo mirovozzrenija Richarda Wagnera* [The Historical Meaning of Richard Wagner's Aesthetic Worldview]. In: Wagner R. *Izbrannye raboty* [Selected Works]. Moscow: Iskusstvo. 1978, pp. 7–48.
14. Zalesskaya M. K. Wagner. Moscow: Molodaya gvardia. 2022. 398 p.
15. Zalesskaya M. K. Ludwig II: Kaleidoskop otrazhennogo sveta [Ludwig II: Kaleidoscope of Reflected Light]. Moscow: Molodaya gvardia. 2018. 303 p.
16. Zalesskaya M. K. Franz Liszt. Moscow: Molodaya gvardia. 2016. 496 p.
17. Scruton R. The Ring of Truth: The Wisdom of Wagner's Ring of the Nibelung. New York: The Overlook Press, 2017. vii, 400 p.
18. Bell R. H. Theology of Wagner's Ring Cycle: in 2 vols. Vol. 1: The Genesis and Development of the Tetralogy and the Appropriation of Sources, Artists, Philosophers, and Theologians. London: The Lutterworth Press, 2020. 342 p. DOI: 10.2307/j.ctv1trhssh.
19. Bell R. H. Theology of Wagner's Ring Cycle: in 2 vols. Vol. 2: Theological and Ethical Issues. London: The Lutterworth Press, 2020. 362 p. DOI: 10.2307/j.ctv2057qk2.
20. Serov A. N. *"Lohengrin" Richarda Wagnera na russkoj opernoj stsene* ["Lohengrin" by Richard Wagner at the Russian Opera House]. In: Serov A. N. *Izbrannye stat'i: v 2 t. T. 1.* [Selected Works: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow: Gosudarstvennoye muzykalnoye izdatelstvo, 1957, pp. 435–449.
21. Raku M. *Muzikal'naja klassika v mifotvorchestve sovetskoj epohi* [Classical Music in the Myth-Making of the Soviet Era]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 720 p.
22. Sadih-Zade G. *Krotkie giganti nabliudaiut...* [Gentle Giants Watch...]. *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal* [Petersburg Theatre Journal]. 2003, no. 3 (33). URL: https://ptj.spb.ru/archive/33/music-theatre-33/krotkie-giganty-nablyudayut/ (date of access: 01.03.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ
Колесников Александр Геннадьевич — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник научного отдела Российского института театрального искусства — ГИТИС.
E-mail: edvin8@list.ru
ORCID: 0000-0002-5519-2850

ABOUT THE AUTHOR
Alexander G. Kolesnikov — Dr. Sc. in Art Studies, Leading Researcher of the Scientific Department at Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).
E-mail: edvin8@list.ru
ORCID: 0000-0002-5519-2850

Статья поступила в редакцию: 13.03.2025
Отредактирована: 08.05.2025
Принята к публикации: 13.05.2025
Received: 13.03.2025
Revised: 08.05.2025
Accepted: 13.05.2025

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ
Колесников А. Г. «Кольцо нибелунга» Рихарда Вагнера в Мариинском театре и трансформация идейного наследия композитора на современной сцене // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 2. С. 162–181.
DOI: 10.35852/2588-0144-2025-2-162-181
EDN KQREMM

FOR CITATION
Kolesnikov A. G. Richard Wagner's *Der Ring des Nibelungen* at the Mariinsky Theatre and the Transformation of the Composer's Legacy on the Modern Stage. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2025, no. 2, pp. 162–181.
DOI: 10.35852/2588-0144-2025-2-162-181
EDN KQREMM