



ОПЕРА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ:

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Материалы Международной
научной конференции
12–14 октября 2015 г.

К ТЕОЛОГИИ БЕДЕР ВЕНЕРЫ: О «ТАНГЕЙЗЕРЕ», РЕЛИГИИ ВАРТБУРГА И ВАРТБУРГСКОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ

«...Подлинная религия самого Вагнера имеет мало общего с какой бы то ни было исторически известной религией. У него была собственная религия, непонятная буржуазному миру, да и эту религию при известной точке зрения можно даже и не именовать религией».

А.Ф. Лосев¹

Многострадальное дитя Рихарда Вагнера – опера «Тангейзер» – с первых исполнений приносила своему создателю огорчения. Кажется, буквально все – и публика, и музыкальные критики – были склонны трактовать это творение мастера превратно². Нам же остается лишь строить предположения о том, обладал ли «верным пониманием» своего шедевра сам Вагнер и в чем таковое понимание могло состоять.

Отдельной неприятностью для автора стала необходимость разъяснять современникам религиозный смысл оперы. Любопытно, что идеологи XIX столетия сочли возможным толковать произведение как попытку апологии католической церкви: «И вот нашли, что своим “Тангейзером” я самым вызывающим образом играю на руку реакции, что в то время как Мейербер в своих “Гугенотах” прославляет протестантизм, я своей

¹ Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Рихард. Избранные работы / сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова. С. 20.

² См. воспоминания Вагнера о первом, неудачном представлении оперы в Дрездене: Вагнер Р. Моя жизнь / пер. с нем. Г.А. Ефрона, В.М. Невежиной, А.Я. Острогорской. М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2003. С. 378–380.

новой оперой служу католицизму. Долгое время самым серьезным образом повторяли, что я подкуплен католической партией»³. В «Обращении к друзьям» (1851) Вагнер также досадует на неких «прославленных критиков», приписавших опере «специфически-христианскую, импотентно-божественную тенденцию! Измышления собственного бессилия, – продолжает композитор, – они смешивают с созданиями фантазии, которых не в силах понять»⁴.

Не доверять словам композитора не менее рискованно, чем быть к ним излишне доверчивым. Но есть в этих уверениях нечто странное, побуждающее к размышлению. Сам ход используемого Вагнером сюжета располагает к восприятию оперы как истории раскаявшегося грешника, получившего благодаря заступничеству святой Елизаветы прощение от небес. Йозеф Тихачек, к досаде композитора изображавший главного героя «слабым» – а в третьем акте, к тому же, исполненным «кроткой покорности», – вероятно, был не так уж и неправ. Возможно, если Вагнер хотел представить публике «сильного» героя, ему следовало бы взяться за иной сюжет?

Среди множества дуализмов, традиционно отмечаемых исследователями «Тангейзера»⁵, обращает на себя внимание и двойственность мотиваций поступков мятежного певца. С именем Девы Марии на устах покидает он Герзельберг, но в объяснениях его странного поведения – Тангейзер одно-

³ Там же. С. 381. Следующее далее описание Вагнером его контактов с театральным критиком «Всеобщей прусской государственной газеты» Иоганном Баптистом Руссо свидетельствует о том, что композитор был не против заключить политический союз хотя бы и со сторонниками католицизма, лишь бы это способствовало распространению и популяризации его искусства.

⁴ Вагнер Р. Обращение к друзьям // Вагнер Р. Мемуары: в 4 т. Т. IV: Письма. Дневники. Обращение к друзьям / пер. с нем. Г.А. Ефрона, А. Л. Волынского, М.Ф. Славинской и Е.М. Браудо; под ред. А.Л. Волынского. [СПб.]: Грядущий день, 1911. С. 376.

⁵ «Вся концепция сводится к следующему: два мира противопоставлены друг другу – мир духовного благочестия, строгого нравственного долга и мир чувственных плотских наслаждений. Эта борьба двух начал – небесного и земного, христианского и языческого, духовного и светского – характерная тема романтического искусства, особенно на позднем его этапе. <...> В “Тангейзере” Вагнера воплощением чувственного, “греховного мира” является богиня Венера, воплощением же идеального, мира чистой беззаветной любви – невеста Тангейзера Елизавета» (Левик Б.В. Рихард Вагнер. М.: Музыка, 1978. (Классики мировой музыкальной культуры). С. 120.

временно воспеваает Венеру и бежит от нее – звучат и иные мотивы: герой оперы жаждет свободы, хочет сразиться с врагами и готов погибнуть, защищая перед всем миром честь Венеры.

Возможно, подобные противоречия были отчасти унаследованы Вагнером из литературных источников, на которые он опирался. Как отмечает Стивен Серф, в мемуарах великий композитор в силу неких причин, которые нам остается лишь предполагать, умолчал о некоторых публикациях, с большой долей вероятности оказавших существенное влияние на сюжет и идейный замысел оперы. Разнообразный вклад Людвиг Бехштейна, автора «Сокровища легенд и циклов легенд Тюрингии» (1835), – объединение мифа о пребывании Тангейзера в гроте Венеры с рассказом о состязании певцов в Вартбурге в единый сюжет, возвышение роли вартбургского замка, воспеваемого Бехштейном как украшение немецкой земли и образ древней истории германской нации, – включает в себя и такую деталь, как обращение героя к Богородице, имя которой вынуждает богиню любви отпустить своего пленника⁶. С другой стороны, мотив неудовлетворенности героя оперы его сладостным пленом мог быть подсказан балладой Генриха Гейне «Тангейзер» (1836), вошедшей в сборник «Новые стихотворения» (1844): легендарный певец пресытился любовным блаженством и хочет «горечи», желает променять розы на терновый венец⁷.

Если воспринимать оперу в свете тех комментариев, которыми снабдил ее автор в «Обращении к друзьям» и в пояснении к увертюре (1853), то остается лишь констатировать, что попытка синтеза духовного и чувственного начал в поисках «любви настоящей, выросшей на почве полной чувственности, но чувственности, отшатнувшейся от скверных выражений чувственности современной»⁸, получилась неудачной. И если запечатленные в сюжете события неумолимо движутся к апофеозу христианской веры, то герой запоминается скорее раздвоенным, колеблющимся между языческими страстями Венеры и искупительной любовью Елизаветы (святость

⁶ Cerf, Steven R. Revelation and Obfuscation: Wagner's Reading in Romanticism for *Tannhäuser* // Wagner Outside the Ring. Essays on the Operas, Their Performance and Their Connections with Other Arts / ed. by J.L. Di Gaetani. Jefferson (NC) and London: McFarland, 2009. P. 45, 47, 48.

⁷ Ibid. P. 52–53.

⁸ Вагнер. С. 376.

которой отсылает нас к образу Богородицы)⁹. А коль скоро примирить два начала невозможно, не представляет ли собой воплощенный замысел оперы что-то вроде спортивного состязания между «язычеством» и «христианством», призом в котором является душа романтического певца?..

Возвращаясь к энергичным протестам Вагнера против трактовки фигуры Тангейзера как «слабого» и, в конечном итоге, «покорного» героя, возникает желание найти иную концепцию оперы – отталкивающуюся не столько от теоретизирований композитора, сколько непосредственно от его художественских интуиций, выраженных словесно. И, прежде всего, необходимо отметить, что «католичество» в устах Вагнера – не обозначение крупнейшей среди христианских церквей, а культурно-историческая категория, относящаяся к средневековому христианству, а еще точнее – к своеобразным представлениям о нем, сложившемся у романтиков. Позволю себе обширную цитату из одного классического текста, не привлекавшегося, насколько мне известно, до сих пор к истолкованию творчества Вагнера:

«Я говорю о той религии, в основных догматах которой заключается осуждение всякой плоти и которая не только признает главенство духа над плотью, но стремится к ее умерщвлению ради возвеличения духа; я говорю о той религии, противоестественные устремления которой и внедрили в мир грех и лицемерие, так как именно осуждение плоти сделало невиннейшие чувственные удовольствия грехом, а то обстоятельство, что человек не может стать исключительно духом, не могло не породить лицемерия; я го-

⁹ «И если Тангейзеру свойственна романтическая неудовлетворенность, если он ни в царстве Венеры, ни в мире сурового самоотречения и религиозного смирения не может “найти” себя, то сюжетный ход развития имеет все же известную целенаправленность, а именно: от завлекающего, сбивающего с правильного пути волшебного царства, столь широко показанного в первой сцене оперы, – к раскаянию героя, к искупляющей смерти кроткой Елизаветы, к прославлению божественного милосердия. В итоге герой прощен, но его пребывание в царстве Венеры этим нисколько не оправдывается. Короче, оперный сюжет не дает слияния противоположных начал, но подчеркивает необходимость господства одного из них» (Крауклис Г.В. Опера «Тангейзер, или Состязание певцов в Вартбурге» / Оперы 40-х годов и подготовка оперной реформы / Рихард Вагнер // Музыка Австрии и Германии XIX века: в 3 кн. Кн. 3. М.: Композитор, 2003. С. 67.

ворю о той религии, которая, провозгласив учение о пагубности всех земных благ, о собачьей покорности и ангельском терпении, сделалась испытаннейшей опорой деспотизма. Люди осознали теперь сущность этой религии, их нельзя уже успокоить ссылками на небо, они знают, что и материя не вся от дьявола, что и в ней есть нечто хорошее, и они требуют теперь права на наслаждения, которые дает земля, этот прекрасный божий сад, наше неотъемлемое наследственное достояние. Именно достигнутое нами теперь полное понимание всех следствий этого абсолютного спиритуализма дает нам уверенность, что христианско-католическому мировоззрению пришел конец. Ибо всякая эпоха есть сфинкс, низвергающийся в бездну, как только разгадана его загадка»¹⁰.

Яркая, суггестивная критика, которой Гейне подвергает средневековое христианское мировоззрение, примечательна для нашего истолкования оперы в том отношении, что обращение к ней открывает возможность выйти за пределы малоплодотворного противопоставления «язычества» и «христианства», рассмотрев «Тангейзера» в широкой перспективе духовной истории Европы, как она представлялась знаменитому литератору. И здесь особенно важно, что спустя всего несколько страниц после своеобразной характеристики католичества Гейне предлагает читателю еще более спорную, возможно даже откровенно провокационную, характеристику Реформации:

«Любовь к Греции и стремление подражать ей распространились у нас отнюдь не исключительно благодаря греческим ученым, переселившимся к нам после падения Византии; одновременно с этим уже зашевелился дух протеста как в области искусства, так и в жизни. Лев X, пышный Медичи, был таким же ревностным протестантом, как и Лютер; и, как в Виттенберге протестовали латинской прозой, так в Риме языком протеста были камень, краска и ottaverime. Разве могучие мраморные изваяния

¹⁰ Гейне Г. Романтическая школа / пер. с нем. А. Горнфельда // Гейне Г. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 6. [Б. м.]: Государственное издательство художественной литературы, 1958. С. 146.

Микеланджело, смеющиеся лица нимф Джулио Романо и упоенное жизнью веселье в стихах маэстро Лодовико не являются протестующей противоположностью старчески угрюмому, изможденному католицизму? Итальянские художники полемизировали с поповством, пожалуй, гораздо успешнее, чем саксонские теологи. Цветущее тело на картинах Тициана – ведь это сплошное протестантство. Бедра его Венеры – это тезисы, гораздо более убедительные, чем те, которые были прибиты немецким монахом на дверях виттенбергской церкви. Казалось, люди почувствовали себя вдруг освобожденными от тысячелетних оков»¹¹.

Автор «Романтической школы» (1833) едва ли обошелся в этом фрагменте без романтической иронии. Можно представить себе то особого рода удовольствие, которое испытывал великий литератор, ставя в ряд «главных реформаторов» непримиримых врагов – Мартина Лютера и папу Льва X¹². А бедра тициановской Венеры не призывают ли нас, помимо всего прочего, по-новому взглянуть на сюжет оперы Вагнера?

«Сильный» вагнеровский Тангейзер идет гораздо дальше, чем его прототип из упомянутой баллады Гейне; последний – не более чем извращенный и пресыщенный сластолюбец, среди пиршества наслаждений плоти возжелавший испытать горечи страданий (возвращение его в конце стихотворения в грот Венеры не удивляет и не вызывает сострадания)¹³. Опер-

¹¹ Там же. С. 154.

¹² Нелишним будет напомнить, что именно булла Льва X об отпущении грехов и продаже индульгенций в целях «Оказания содействия построению храма св. Петра и спасения душ христианского мира» (18 октября 1517 года) побудила виттенбергского профессора теологии 31 октября того же года вывесить знаменитые 95 тезисов на двери Замковой церкви.

¹³ Балладу Гейне не стоит, однако, недооценивать. Вполне возможно, что к знаменитому сюжету поэт обратился для того, чтобы проиллюстрировать, не без иронии, свои представления о духовной истории Европы, столь ясно изложенные в «Романтической школе»: конец языческой античности (Тангейзер покидает гору Венеры) – христианство (покаяние Тангейзера) – Возрождение/Реформация (возвращение Тангейзера к Венере). Ср. «гипотезу» Гейне о причинах возникновения христианства: «А может быть, подобно тому как старые развратники розгами возбуждают в своей обессиленной плоти способность к новым наслаждениям, дряхлеющий Рим подвергал себя монашеским бичеваниям с той целью, чтобы обрести утонченные наслаждения в боли и сладострастие в страданиях?» (там же. С. 147).

ный герой – в своем роде пророк, несущий миру одному лишь ему ведомую весть – откровение, способное кардинальным образом изменить жизнь людей¹⁴. Он принимает настоящий (а не мазохистский, как у поэта) терновый венец, оказывается отвергнут всеми, кроме Елизаветы, которая, по понятным причинам, хоть и не может осознать учение Тангейзера о священности Венераиной любви, единственная сочувствует герою и не считает его пропащим грешником. Помимо очевидной функции заступницы, которую она делит с Богородицею (функции, естественной для католицизма и других традиционных церквей, но не для лютеранства, где единственным заступником за человечество признается Сам Христос), Елизавета берет на себя и собственно протестантские обязанности Девы Марии – первой ученицы Равви, Той, что в молчаливой преданности следует за Учителем, откладывая в сердце Его слова. Конечно, все эти параллели своеобразны, заведомо неточны и чреваты гротеском, и последняя в их ряду носит уже откровенно гротесковый характер: Тангейзер послан в мир не в абсолютной гармонии с тем, чье имя и учение он провозглашает, а в результате безобразного скандала между любовниками, разрывающими длительную греховную связь.

Пародия на христианского пророка (если не на Самого Христа) в опере Вагнера – очевидно, невольный эффект в опере, целиком и полностью являющейся продуктом богоискательствующей культуры XIX века. Я бы не стал делиться с публикой этими курьезными наблюдениями, если бы история «Тангейзера» не получила в творчестве Вагнера продолжения – пусть и не оформившегося в виде оперного шедевра, но задним числом проливающего свет на идейный замысел скандального произведения. Но, прежде чем обратиться к этому малоизвестному фрагменту творчества великого композитора, необходимо дать справку о месте действия – замке Вартбург – и о тех коннотациях, которое оно могло иметь у Вагнера и у его современников. Автор «Тангейзера» умалчивает (да и с чего ему было бы обращать на это внимание?) о том особом значении, которое приобрел Вартбург в истории лютеранства. Тем не менее, нам надо иметь в виду, что именно в Вартбурге в течение почти целого года (с мая 1521 года по март 1522) под именем

¹⁴ Проклиная Тангейзера, Урбан IV, возможно, весьма тонко разобрался в его казусе: в лице кающегося певца ему предстал не обычный грешник с естественными (и потому простительными) человеческими слабостями, а жрец иной, конкурирующей религии.

юнкера Георга скрывался после событий на Вормсском рейхстаге Мартин Лютер. И именно в этот период он перевел с древнегреческого на немецкий язык книги Нового Завета.

Приведенные сведения не были для немцев первой половины XIX века фактами далекой старины. Центральным событием празднования 300-летия Реформации в Германии стал Вартбургский фестиваль 1817 года, на который собрались представители ряда либерально и патриотически настроенных студенческих братств (во главе с братством Йенского университета). Там же было развернуто трехцветное, черно-красно-золотистое полотнище, то самое, что в настоящее время является государственным флагом ФРГ: выбор цветов определялся окраской обмундирования немецкого Добровольческого корпуса, участвовавшего в войне с наполеоновской Францией¹⁵. В подражание Лютеру, сжегшему папскую буллу об отлучении его от церкви, вечером 18 октября, после факельного шествия, в костер были отправлены сочинения консервативных авторов и кодекс Наполеона. В июне 1848 года (через два с половиной года после премьеры «Тангейзера»), в разгар революционных волнений, состоялся Второй Вартбургский фестиваль.

Двадцать лет спустя, в 1868 году, в Германии продолжались празднования нового, 350-летнего юбилея Реформации. В жизни признанного метра музыкального искусства, Рихарда Вагнера, тем временем происходили важные, до сих пор неоднозначно воспринимающиеся перемены; своеобразное их преломление мы находим в таком шедевре композитора, как опера «Нюрнбергские мейстерзингеры». В свете бурно развивавшихся отношений между Рихардом и Козимой не кажется неожиданным и литературный набросок, сделанный Вагнером 19 и 22 августа. Этот текст включен в указатель сочинений композитора (WWV 99) и озаглавлен «Свадьба Лютера»¹⁶. Позволю себе привести, пусть и не по первоисточнику, краткое содержание первой сцены того, что могло стать вагнеровской оперой:

¹⁵ *Cerf*. P. 47.

¹⁶ Бывшие монахи, Мартин Лютер и Катарина фон Бора, вступили в брак в Виттенберге 13 июня 1525 года. Этому событию предшествовал побег Катаринины вместе с одиннадцатью другими монахинями из женского монастыря Престола Девы Марии в Нимбшене на Пасху 1523 года. В Виттенберге Катарина жила поначалу в доме Лукаса Крайна Старшего в надежде с помощью Лютера найти мужа из порядочной семьи. После нескольких неудачных попыток сватовства и состоялась знаменитая свадьба.

В сильнейшем волнении, переживая один из решающих моментов своей жизни, Лютер подходит к окну, и благоуханный воздух, зеленеющий сельский пейзаж, пение птиц и глоток айнбекского пива приносят мир его душе. И тогда в его памяти неожиданно всплывает загадочный взгляд женщины; в нем – покой невинности, приветливая доброта, уверенность и сдержанность. Но не будет ли в том унижения, если человек, вызвавший волнения во всем свете, подчинит себя женщине? Не дьявольские ли это козни? Ведь это не то же самое, что утешение, которое дарит природа. Слова, которые он должен сейчас произнести себе в ответ, вместо него говорят руки, подающие ему напиток, и губы, этот напиток благословляющие: «Брат, забудься и помни!»

Но светлые косы Катарины, что расprostерты во сне на подушке, не будут ли возлежать и на его церковной кафедре? «Точно! Надо попробовать... Именно здесь, в поповской гордыне, заключены козни дьявола: я должен изгнать его! Я женюсь, и моей женой станет Катарина»¹⁷.

Неосуществленный замысел «Свадьбы Лютера» образует интересные параллели с поздними операми Вагнера. Как и в «Нюрнбергских мейстерзингерах», одной из центральных в произведении должна была стать фигура немецкого национального художника, ревностного лютеранина Лукаса Кранаха Старшего. Но если Ганс Сакс отказывается от притязаний на брак с Евой Погнер, то Лютер счастливо женится на Катарине (и разница в возрасте у них хоть и существенная, но все же в полтора раза меньше, чем у Рихарда с Козимой). Более того, известно, что летом 1878 года, в разгар работы над «Парсифалем», Вагнер вновь был воодушевлен идеей «Свадьбы Лютера»¹⁸. Это дает основание Курту фон Вестернхагену, а вслед за ним и прочим жизнеописателям Вагнера, находить эти два замысла взаимодополняющими: «...он хотел противопоставить образу Парсифаля, отталки-

¹⁷ Цит. по: *Westernhagen, C. von. Wagner: A Biography: in 2 vols. / transl. by M. Whittall. Vol. 2. Cambridge University Press, 1978. P. 403.*

¹⁸ *Ibid.* P. 542.

вающего Кундри из-за опасности забыть в ее объятиях свою миссию, образу Лютера, берущего Катарину себе в жены, поскольку ее взгляд несет мир и чувство уверенности “безудержному воображению мужского сердца, полного стремлений и желаний”. Они (“Парсифаль” и “Свадьба Лютера” — *Р.Н.*) представляют собой две вариации на тему мужского и женского, и только располагаясь рядом, они способны охватить проблему во всем ее масштабе»¹⁹. И не волшебство ли Страстной Пятницы творится в мире в тот момент, когда Лютер, потягивая старое доброе немецкое пиво, выглядывает из окна, наслаждаясь типичным для центральной Германии пейзажем?

Однако довольно с нас очевидных и в меру значительных параллелей. Признаюсь, я до сих умалчивал об одной мелкой, но о многом говорящей детали: события первой сцены «Свадьбы Лютера» происходят в Вартбурге! В Вартбурге, то есть там, где они происходить никак не могли. Вагнер сознательно фальсифицирует историю, и вряд ли решается на это только потому, что вартбургская природа представлялась ему лучшей декорацией для картины пробуждения любви, чем виттенбергская. Похоже, что Вартбург в его представлении, как и в представлении многих националистически настроенных немцев XIX столетия, — подлинная родина Реформации. И косы блондинки Катарины — тезисы гораздо более убедительные, чем те, что были когда-то измышлены Лютером и прибиты на церковные двери. Преследуемый согласно указаниям Вормсского эдикта, запрещающим предоставлять Лютеру убежище²⁰, великий реформатор вместо того, чтобы терять время за переводом Священного писания с одного языка на другой, совершает главное дело своей жизни: отказываясь от «поповской гордыни», он открывает свое сердце для любви.

Свадьба Лютера — это и есть Реформация; великий композитор намеревался отпраздновать ее 350-летие, обратившись не к побочному, как могло бы показаться, сюжету, а к тому, что представлялось ему подлинной сутью события. И состязание певцов в Вартбурге имеет к нему самое непосредственное отношение. Свой решительный шаг Лютер предпринимает в «намоленном» месте — намоленном поколениями германских рыцарей-

¹⁹ Ibid.

²⁰ Уверенный и добрый взгляд Катарины внушает, однако, гонимому смутьяну чувство покоя и защищенности.

миннезингеров, воспевавших любовь, и прежде всего, такими бунтарями, как Тангейзер, воспевавший любовь во всей ее чувственной полноте. В «Тангейзере» впервые у Вагнера заявляет о себе конфликт между немецким рыцарством и Римом – важнейшая для композитора тема, основанная на реальных, но крайне идеологизированно преподносимых фактах.

В результате такой фальсификации истории в Священной империи образуются два конкурирующих религиозных центра: аскетический папский Рим с его монахами – и бунтарски стремящийся к полноте бытия Вартбург с его жрецами-поэтами. И если Реформация – это свадьба Лютера, то актом своей женитьбы сорокаоднолетний профессор теологии, получается, не столько создал новое направление в христианской религии, сколько перешел из подпавшего под влияние дьявола католицизма в истинную веру Тангейзера и его братьев-германцев.

Соглашаясь с Алексеем Федоровичем Лосевым в том, что у Вагнера была собственная религия (которую и религией можно не именовать), и не вполне понимая, как именно трактовал эту «собственную религию» Вагнера выдающийся русский философ, я полагаю, что немецкий композитор-романтик, по меньшей мере, позиционировал место своего учения в духовной истории Европы (как она ему представлялась). И фигура Тангейзера – пророка, а не кающегося грешника – не появилась бы в его творчестве, не обладай Вагнер претензиями нового великого реформатора в вещах духовных – подобного Лютеру, но радикального, как Тангейзер или... как «исторический» Христос.

В «Обращении к друзьям» Вагнер довольно ясно излагает результаты своей попытки понять образ Иисуса из Назарета «в перспективе современной мысли», то есть, фактически, в духе тех представлений, что изложены в «Романтической школе» Гейне:

«Когда я представлял себе ту эпоху и те общие условия жизни, в которых развернулась любящая и ищущая любви душа Иисуса, мне казалось чрезвычайно естественным, что одинокая личность, которая не могла уничтожить бесчестно пустой и жалкой чувственности тогдашнего Рима и, еще более, подвластных ему областей, которая не могла создать из нее новой чувствен-

ности, соответствующей новым тяготениям духа, что такая личность должна была стремиться вон из этого мира, из мира вообще, в мир потусторонний – к смерти. <...> самопожертвование Иисуса есть лишь несовершенное выражение того человеческого инстинкта, который толкает личность на бунт против безжалостного общего уклада жизни, для абсолютно изолированного человека неизбежно завершающийся актом самоуничтожения. Но и в самом акте саморазрушения бунт этот проявляет свою настоящую природу, свою тенденцию не к смерти, а только к отрицанию жестокой действительности»²¹.

Как хорошо известно, в заключении сцены с Венерой, пытаясь освободиться от пут этой богини, Тангейзер настойчиво и неоднократно провозглашает, что его стремлением возвратиться в мир людей движет жажда умереть (*Hin zum Tod, den ich suche, zum Tode drängt es mich!*). Подобно вагнеровскому Иисусу из Назарета, Тангейзер трагически одинок в окружающем враждебном мире и охвачен стремлением к саморазрушению и смерти²².

Всех причин, по которым Вагнер так и не создал музыкальную драму об Иисусе из Назарета, мы никогда не узнаем. Но мотивы, изложенные в «Обращении к друзьям», представляются вполне убедительными. Чтобы изобразить Христа «в перспективе современной мысли», композитору пришлось бы пойти вразрез как с религиозными воззрениями народа, так и с церковными догматами. Вообразить себе подобную постановку Вагнер мог лишь «за гранью данной реальной жизни», однако по прошествии примерно столетия в литературе и искусстве западных стран появилось немало продукции, вольно трактующей образ Спасителя, его жизнь и смысл принесенной им жертвы. Непозволительное во времена Вагнера стало вполне возможным, хотя нередко и скандальным, в условиях современной культуры.

Не обошли подобные истории и нашу страну, однако специфика, с которой проявляются в современной России некоторые общемировые тенденции, побуждая к размышлению, прежде всего вызывает сожаление. Будучи

²¹ Вагнер. С. 420, 421.

²² Борис Вениаминович Левик проводит в данном отношении параллель Иисуса из Назарета с Лоэнгрином, однако, на мой взгляд, пересечение с Тангейзером оказывается более существенным; ср.: Левик. С. 92.

одним из сравнительно немногих, кому довелось посмотреть постановку оперы Вагнера «Тангейзер» в Новосибирском театре оперы и балета целиком, я не стану вдаваться сейчас в подробный критический разбор ее достоинств и недостатков. Слава богу, в России за годы относительной свободы сложилась высокопрофессиональная среда музыкальных критиков. К отзывам лучших из них, откликнувшихся на премьерный показ «Тангейзера» в декабре 2014 года, я бы только присоединился²³.

Не стану пытаться перечислять все удачные находки Тимофея Кулябина и его соавторов. Отмечу лишь, что осовремененный спектакль воспринимается в художественном отношении, пожалуй, более цельно, чем вагнеровский оригинал, и не изменяет при этом его глубинной сути²⁴. Этому способствуют такие решения, как превращение сцены в гроте Венеры в съемки скандального кинофильма в первом действии оперы, переосмысление образа Елизаветы из возлюбленной в мать Тангейзера – во втором (при этом богородичные черты этого образа становятся более выпуклыми), безумие кинорежиссера в последнем из действий. Трагедия человека, в силу твор-

²³ Бирюкова Е. Невозвращение блудного сына. Новосибирский «Тангейзер» – о разрушительном искушении творчеством [Электронный ресурс] // портал COLTA.RU. 23.12.2014. URL://http://www.colta.ru/articles/music_classic/5786; Гордеева А. Сибирь, опера, кино и немцы. В Новосибирской опере показали вагнеровского «Тангейзера» [Электронный ресурс] // Газета.Ру. 24.12.2014. URL://http://www.gazeta.ru/culture/2014/12/24/a_6357137.shtml; Должанский Р., Ренанский Дм. Вагнер по-человечески. «Тангейзер» в Новосибирском театре оперы и балета [Электронный ресурс] // Газета Коммерсантъ. 24.12.2014. URL://<http://www.kommersant.ru/doc/2639543>; Гайкович М. Почти как Ларс фон Триер. Премьера оперы Вагнера «Тангейзер» в Новосибирске [Электронный ресурс] // Независимая газета. 25.12.2014. URL://http://www.ng.ru/culture/2014-12-25/8_lars.html; [Б. а.] Тангейзер – режиссер. В Новосибирске поставлен «Тангейзер» о драме современного художника [Электронный ресурс] // Музыкальное обозрение. 2015. №1–2 (378–379, январь-февраль). URL://<http://muzobozrenie.ru/tangejzer-rezhisser/>.

²⁴ Попутно замечу, что говорить об окончательной авторской, «дефинитивной» версии оперы Вагнера затруднительно. Помимо наличия дрезденской и парижской редакций, стоит напомнить о постоянном, заметном на всем протяжении жизни, недовольстве композитора художественными деталями своего детища. До самых последних дней Вагнера не покидали мысли о переделке «Тангейзера». Наиболее полную подборку высказываний композитора об опере см. в специальном издании: *Dr. Erwin Lindner* (hrsg.). *Richard Wagner über "Tannhäuser". Aussprüche des Meisters über sein Werk aus seinen Briefen und Schriften sowie anderen Werken zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen.* Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1914.

ческой потребности и внутренней убежденности преступившего границы общественной морали, и трагедия его матери глубоко волнуют и держат зрителя в напряжении до самого конца представления, финал которого – присуждение брату Тангейзера, Вольфраму, главного приза Вартбургского кинофестиваля (участники которого едва ли желают помнить о своей родословной: факельных шествиях немецкой националистической молодежи XIX века и сожжении книг политических оппонентов) за фильм, чья идея была заимствована у покойного отверженного безумца, – по-современному жесток и не несет ни религиозного, ни просто человеческого утешения.

Характерно, что первые рецензии на спектакль не содержат ни малейшего намека на вероятность скандала на религиозной почве. Скорее, все авторы сходятся в том (и здесь к ним также можно лишь присоединиться), что в постановке Тимофея Кулябина речь идет о вещах актуальных, но чисто человеческих: «...скользкие взаимоотношения религии и искусства, то бишь тема ранимости “чувств верующих”, режиссера на самом деле вряд ли волнуют. А волнуют его судьба художника и проблемы свободы творчества»²⁵. И, действительно, кинорежиссер Генрих Тангейзер, в отличие от Тангейзера-певца Венеры, не претендует в опере на роль пророка, несущего людям свет религиозного откровения. Новосибирский спектакль, по иронии судьбы, дает гораздо меньше оснований для обвинений в кощунстве, чем сама опера великого немецкого композитора.

Обстоятельства общественной дискуссии с участием суда и правоохранительных органов, развернувшейся весной 2015 года, помнятся еще достаточно хорошо. Примечательно, что на защиту постановки встали российские театральные деятели разных направлений и политических взглядов; думается, это не было проявлением одной лишь профессиональной солидарности. Упомянутое сожаление вызывает в данном случае, собственно говоря, даже не сама политизация искусства, вредная всегда, а тот уровень, на котором она была осуществлена. Спектакль Тимофея Кулябина вполне можно было истолковать как благочестивое предостережение художникам, покушающимся на святое, о неизбежной расплате – о том внутреннем опустошении, которое влекут за собой подобные эксперименты. Это было бы примитивизированным, искаженным, но все же более или менее адекват-

²⁵ Должанский Р., Ренанский Дм. Там же.

ным отражением художественной сути этого спектакля. Мысль противников постановки не воспарила, однако, выше самых простых рефлексов: нервной реакции на зрелище похожего на Спасителя актера в окружении полуобнаженных дам²⁶. Досадно, что одно из немногих по-настоящему талантливых осмыслений оперной классики «в перспективе современной мысли» – немногих не только в нашей стране, но и во всей мировой постановочной практике – было не просто подвергнуто обструкции, но и варварски уничтожено. И уничтожено, как это часто бывает, не запрещенными в России террористическими организациями, но ревнителями русской культуры. Уничтожено то, чем Россия, по уму, могла бы гордиться.

Довольно, однако, пафоса. Новосибирский «Тангейзер» заслуживает нашего внимания не только из-за прискорбных событий недавнего прошлого, но прежде всего потому, что дает новый, неожиданный – и, вероятно, непредусмотренный предусмотрительными создателями – поворот заявленной мною темы женских бедер. Не секрет, что скандальный постер фильма режиссера Генриха Тангейзера, оконфузивший чопорных гостей Вартбургского кинофестиваля и присоединившихся к ним обидчивых россиян, представляет собой римейк афиши к не менее скандальному фильму Милоша Формана «Народ против Ларри Флинта» (1996). Отсылки к данному произведению киноискусства – антивоенному, антиимпериалистическому и антифундаменталистскому – представляются мне более масштабными и содержательными, чем заимствование отдельного образа и художественного приема. В одной из сцен фильма гонимый создатель порнографического журнала «Hustler» произносит пародийную (но в каждой шутке есть лишь доля шутки), выдержанную в стиле попсовых протестантских проповедников США, речь, в которой доказывает, что Бог создал человека не для убийства, а для наслаждения свободной любовью²⁷. В качестве впечатляющего подтверждения этого тезиса на экране за спиной киногероя чередуются кадры хроники: с одной стороны, мы видим марширующих солдат

²⁶ Подробный анализ аргументов противников постановки см. в публикации: *Фаликов Б.* Народ против Тангейзера [Электронный ресурс] // Портал информационно-аналитического центра «Сова». 12.03.2015. URL://<http://www.sova-center.ru/religion/publications/2015/03/d31483/>.

²⁷ Благодарю студента факультета журналистики МГУ Ивана Свирина, обратившего мое внимание на эту сцену.

и трупы жертв насилия, с другой – обнаженные тела современных легкомысленных венер, потрясающих ягодицами. Изобретенный некогда Гейне остроумный полемический аргумент работает и сегодня – в столкновениях чреватой саморазрушением вседозволенности (которую и олицетворяет у Формана Ларри Флинт) и утверждающим себя посредством насилия запретительством.

Предвижу вопрос, обращенный к автору данного экскурса в историю и современное бытие вагнеровского шедевра: не досадно ли мне, что нынешние театральные постановщики игнорируют те сложные религиозные подтексты, которые видятся мне в опере великого композитора? Не стоит ли призвать их, наконец, к тому, чтобы вывести на сцену подлинного, а не осовремененного Тангейзера – сильную, пророческую, пусть и полную противоречий, личность? Не стану никого к этому призывать, и более того, не уверен в том, что подобная попытка сегодня непременно даст убедительный художественный результат. Подлинный Вагнер принадлежит целиком своему времени, острые проблемы которого уж очень далеки от того культурного горизонта, в котором существует публика наших дней (позволю себе, не претендуя на первенство в своеобразном творческом состязании острословов, вариацию на тему Ницше: Бог не умер – умерло богоискательство). Тот, кто хочет размышлять и переживать вместе с «подлинным Вагнером», – пусть задумается, читая эту статью. Если же такое чтение даст кому-то импульс к творчеству (традиционалистскому или осовремененному – важны не средства, а верность художественной сути), буду только рад.