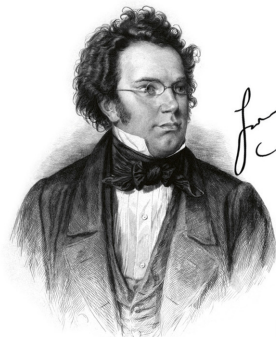


Иэн Бостридж

«ЗИМНИЙ ПУТЬ» ШУБЕРТА: АНАТОМИЯ ОДЕРЖИМОСТИ



Блистательно!
The New Yorker

Иэн Бостридж
«Зимний путь» Шуберта:
анатомия одержимости
Серия «Музыка времени.
Иллюстрированные биографии»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=42551330

«Зимний путь» Шуберта: анатомия одержимости: АСТ; Москва; 2019

ISBN 978-5-17-113625-3

Аннотация

«Зимний путь» – это двадцать четыре песни для голоса и фортепьяно, сочинённые Францем Шубертом в конце его недолгой жизни. Цикл этот, бесспорно, великое произведение, которое вправе занять место в общечеловеческом наследии рядом с поэзией Шекспира и Данте, живописью Ван Гога и Пабло Пикассо, романами сестёр Бронте и Марселя Пруста. Он исполняется и производит сильное впечатление в концертных залах по всему миру, как бы далека ни была родная культура слушателей от венской музыкальной среды 1820-х годов. Автор книги Иэн Бостридж – известный британский тенор, исполняющий этот цикл, рассказывает о своих собственных странствованиях по «Зимнему пути». Его легкие, изящные,

воздушные зарисовки помогут прояснить и углубить наши впечатления от музыки, обогатить восприятие тех, кто уже знаком с этим произведением, и заинтересовать тех, кто не слышал его или даже о нем.

Содержание

Вступление	6
Спокойно спи	19
Конец ознакомительного фрагмента.	48

Иэн Бостридж

«Зимний путь» Шуберта:

анатомия одержимости

Издание книги на русском языке подготовлено при поддержке Отдела культуры и образования Посольства Великобритании в Москве в рамках Года Музыки Великобритании и России 2019

© Ian Bostridge, 2015

© А.Н. Мурашов, перевод, 2019

© ООО «Издательство АСТ», 2019

* * *

Вступление

С сердцем, полным бесконечной любви к тем, кто пренебрег мною, я... отправился в дальний путь. Много лет я пел песни. Когда бы ни пытался я петь о любви, любовь превращалась в боль. А когда я пытался петь о боли, она превращалась в любовь.
Шуберт «Мой сон», рукопись.
3 июля 1822 года

Winterreise, «Зимний путь» – цикл из двадцати четырёх песен для голоса и фортепьяно, сочинённый Францем Шубертом в конце его недолгой жизни. Он умер в 1828 году в возрасте всего лишь тридцати одного года.

Шуберт пользовался признанием ещё при жизни, как необыкновенно плодовитый автор песен и как мастер завораживающих мелодий. «Зимний путь», по-видимому, привёл в замешательство его друзей. Один из ближайших из них, Йозеф фон Шпаун, вспоминал тридцать лет спустя о том, как цикл был принят в шубертовском кругу: «Некоторое время Шуберт казался очень расстроенным, погруженным в меланхолию. Когда я спросил, что его печалит, он ответил лишь одно: “Скоро вы услышите и поймете”. Однажды он сказал мне: “Приходи сегодня к Шоберу, я спою цикл страшных песен. Меня беспокоит, что ты скажешь о них. Они стоили мне больших усилий, чем какие-либо еще”. То-

гда он пропел нам весь “Зимний путь” полным чувства голо- сом. Мы были ошарашены скорбным, мрачным тоном этих песен, и Шобер сказал, что только одна из них, «Липа», при- шлась ему по душе. На это Шуберт ответил: “Мне эти песни нравятся больше, чем все остальное, и когда-нибудь они по- нравятся и вам”».

Другим близким другом, с которым Шуберт за несколько лет до этого делил квартиру, был Иоганн Майрхофер, прави- тельственный чиновник и поэт. Шуберт положил на музыку 47 его стихотворений. По мнению Майрхофера, в «Зимнем пути» нашла выражение личная травма Шуберта: «Он долго был тяжело болен [сифилисом, которым он заразился в кон- це 1822], прошёл через изнурительные испытания, и жизнь стала казаться мрачной, для него наступила зима. Его при- влекла ирония поэта, имевшая истоком отчаяние, и он вы- разил её в резких звуках».

Шпаун с еще большим драматизмом смешал личное и эс- тетическое в своём рассказе о создании песенного цикла: «Я совершенно не сомневаюсь в том, что возбужденное состоя- ние, в котором он писал прекраснейшие песни и, особенно, «Зимний путь», стало одной из причин его ранней смерти».

Эти сообщения дают простор для мифотворчества, у Шпауна звучат даже мотивы Христа в Гефсиманском саду: уныние, непонимание друзей, ощущение тайны, разгадан- ной только после смерти творца. Но этой устойчивой леген- де о «бедном Шуберте» – неоцененном, нелюбимом, не до-

бывшемся прижизненного успеха – стоит противопоставить тот факт, что композитор хорошо зарабатывал музыкой, которую сочинял, был принят в салонах влиятельных людей, получал как одобрительные, так и неодобрительные отзывы критики. Шуберт был, вероятно, первым великим композитором, работавшим как свободный художник, без гарантий, но и без ограничений, которые накладывали на других творцов церковь или знатные меценаты. Несмотря на некоторую юношескую безответственность, ему многое удавалось. По популярности в Вене его сочинения уступали только сочинениям Россини, их исполняли лучшие музыканты того времени, а плата, которую он получал, была немалой. И «Зимний путь», выйдя из печати, не остался незамеченным. Вот отклик одного современника, из *Theaterzeitung* за 29 марта 1828 года:

«Дух Шуберта смело простирает своё могущество повсюду, поэтому он увлекает за собой каждого, кто бы ни приблизился к нему, и ведёт их через неизмеримые глубины человеческого сердца в ту даль, где преддверие бесконечности пылко озаряет их розовыми лучами. Но там же повергающее в трепет блаженство невыразимых предчувствий умеряется болью от пут, накладываемых настоящим, которыми ограничено человеческое существование».

Несмотря на несколько многословную романтическую риторику, видно, что автор ясно понимал и с восхищением

принял всеми позднее признанный возвышенный характер цикла; непостижимое качество, которое преобразует то, что слишком легко могло бы показаться самоупоенной лирикой разбитого сердца.

Для человека искушенного «Зимний путь» – торжественное событие в истории музыки. Цикл отличается строгостью и одновременно трогает невыразимой сердечностью. После финальной песни «Шарманщик» наступает почти осязаемая тишина, примерно такая же, как после исполнения баховских «Страстей».

Но само упоминание об искушенном слушателе звучит тревожным сигналом. И поэтому еще одна книга, посвящённая «Зимнему пути», не кажется мне лишней: хочется многое объяснить, развеять недоумения, подкрепить впечатления разбором контекста. Песня под аккомпанемент фортепьяно больше не звучит в домах, сдала она свои позиции и в концертных залах. Классическая песня, или, как говорят немцы *Lieder*, – целевой продукт, предназначенный для любителей классической музыки. Однако «Зимний путь» – бесспорно, великое произведение, которое вправе занять место в общечеловеческом наследии рядом с поэзией Шекспира и Данте, живописью Ван Гога и Пабло Пикассо, романами сестёр Бронте и Марселя Пруста. Достоинно внимания то, что цикл исполняется и производит сильное впечатление в концертных залах по всему миру, как бы далека ни была родная культура слушателей от венской музыкальной среды 1820-х

годов.

Я пишу это вступление в Токио, где публика понимает «Зимний путь» не хуже, чем в Берлине, Лондоне или Нью-Йорке.

В этой книге я намерен использовать каждую песню цикла в качестве основы для исследования тех обстоятельств в Вене 1820-х, что сопровождали создание этого произведения Шубертом, и поместить цикл в историко-культурный контекст, стараясь отыскивать новые и, может быть, неожиданные переклички между «Зимним путем» и тогдашней эпохой, а также современностью, переклички в областях литературы, живописи, психологии, науки и политики. В этом, конечно, неизбежно сыграет роль и анализ самой музыки, и тем не менее, книга вовсе не систематическое введение в «Зимний путь», каковых и так много.

Мой недостаток в том, что я не обладаю технической подготовкой для традиционного музыковедческого анализа, ведь я никогда не изучал теорию музыки в университете или специальном колледже, но тут есть, может быть, и свои преимущества. Я ободрен исследованием «расхождений между слушательским опытом и описанием музыки в теоретических понятиях», осуществленным Николасом Куком в блестящей книге «Музыка, воображение и культура». Было экспериментально показано, что даже хорошо подготовленные музыканты не склонны воспринимать музыку как чистую форму, с точки зрения техники. Потому что для каждого из

нас, если только мы не прилагаем особых целенаправленных усилий, занимаясь именно анализом, встреча с музыкой имеет случайный, непринужденный, нетеоретический характер, даже если мы слушаем великое произведение, представляющее собой развернутое музыкальное высказывание – будь то бетховенская симфония или фуга Баха.

Могут потребовать отдельного разговора некоторые повторяющиеся мелодические узоры и гармонические решения в столь разнообразной композиции «Зимнего пути», – последовательности двадцати четырёх песен. Однако я намерен прибегнуть в таких случаях к феноменологическому методу изложения, прочерчивая субъективные и культурно-обусловленные траектории восприятия или исполнения, а не перечислять модуляции, каденции и корневые позиции.

Я надеюсь, что собранный мной разнородный материал поможет прояснить и углубить наши впечатления от музыки, обогатить восприятие тех, кто уже знаком с этим произведением, и заинтересовать тех, кто не слышал его или даже о нем. В центре внимания всегда сам песенный цикл – как мы исполняем его? И как его следует слушать? Но при помещении «Зимнего пути» в более широкий контекст должны открыться новые, прежде неизвестные перспективы, обладающие, как я надеюсь, своим очарованием.

Моему собственному странствию по «Зимнему пути» поспособствовали великолепные наставники и личная увле-

ченность. Я впервые столкнулся с музыкой Франца Шуберта и поэзией Вильгельма Мюллера, на чьи слова написаны эти песни, в школе, когда мне было двенадцать или тринадцать лет. Наш потрясающий школьный учитель Майкл Спенсер постоянно поощрял наши самые амбициозные до абсурда музыкальные проекты. Будучи певцом, а не музыкантом-инструменталистом, я всегда испытывал ощущение, что нахожусь за пределом волшебного круга, хотя мы и исполняли немало фантастической вокальной музыки – Бриттена, Баха, Таллиса и Ричарда Родни Беннета для новичков. Когда Майкл Спенсер предложил одному из моих одноклассников Эдварду Осмонду, кларнетисту, исполнить вместе с ним самим, пианистом, нечто под название «Пастух на скале», я и не знал, насколько смелое это предприятие! Придя в субботу утром к Спенсеру и участвуя в репетиции вместе с другими, я испытал восторг, какой позже нечасто испытывал в моей жизни. «Пастух на скале», *Der Hirt auf dem Felsen*, одно из самых последних произведений Шуберта, написанное по просьбе великой оперной дивы Анны Мильдер-Гауптман, голос которой признавался чудом тогдашней сцены: «храм», как писал один, «чистый металл», по выражению другого. Слова в начале и конце пьесы принадлежат Вильгельму Мюллеру, поэту «Зимнего пути», но великолепная виртуозная пастораль для Мильдер-Гауптман очень далека от этого цикла. Пастух стоит на скале и обращает песню к растиляющемуся перед ним альпийскому пейзажу. Эхо отве-

чает его голосу, когда он вспоминает свою далекую возлюбленную. Печальная средняя часть сменяется восторженным призывом весны. Весна придёт, пастух двинется в путь и соединится с любимой девушкой. Это прямая противоположность «Зимнему пути».

В одной из коробок на моем чердаке хранится плёнка с записью того нашего школьного выступления. Я давно её не слушал, но помню, что мой дрожащий дискант мало соответствовал сложным вокальным задачам «Пастуха». Однако было что-то милое в исполнении песни, написанной для трагедии, настоящим мальчишеским голосом. Как бы то ни было, я влюбился в шубертовское произведение, но потом забыл о нем и об этой первой встрече с традицией *Lieder*.

Затем был другой замечательный учитель, на этот раз преподаватель немецкого в старших классах, Ричард Стоукс, чья горячая и глубокая любовь к песням высказывалась если не на большей части наших уроков, то на многих из них. Представьте только двадцать подростков четырнадцати-пятнадцати лет, с совершенно разными вокальными способностями, ревуших шубертовского «Лесного царя» или «Куда пропали все цветы?» Марлен Дитрих в лингафонном классе. Именно с «Лесного царя» началась моя любовь к немецкой песне, страсть, охватившая меня в подростковом возрасте. Моё воображение и мой разум пленила конкретная запись этой песни – исполнение Дитрихом Фишер-Дискау, королём

немецких баритонов, и английским пианистом Джеральдом Муром. Я не знал еще языка, но звук и драматизм, передаваемые фортепьяно и голосом – иногда вкрадчиво, иногда тревожно, иногда горестно – обладали для меня полной новизной.

Я нашёл все доступные записи песен в исполнении Фишер-Дискау, и подпевал им, именно когда мой голос менялся с дисканта на тенор, что вряд ли было идеальным выбором с точки зрения азов вокальной техники, поскольку Фишер-Дискау – несомненный баритон.

Личная вовлечённость тоже имела тут место, потому что я прибегал к музыке и стихам немецких песен, преодолевая трудности подросткового возраста. Другой цикл на стихи Вильгельма Мюллера, «Прекрасная мельничиха», *Die schöne Müllerin*, прекрасно подходил моим романтическим настроениям. Я решил, что влюблен в девушку с моей улицы, неуклюжие знаки внимания с моей стороны поначалу оставались незамеченными, а затем были отвергнуты, и я сообразил (или так на самом деле и было), что у нее отношения со спортивным парнем из местного теннисного клуба. Казалось вполне естественным блуждать по улицам Южного Лондона, тихонько напевая песни Шуберта о восторгах любви и отверженности. Ведь прекрасная дочь мельника избирает мужественного охотника, а не чувствительного мальчика-подмастерье.

С «Зимним путём» я познакомился немного позже, и ока-

зался хорошо подготовленным к такому знакомству. Я слышал цикл в исполнении двух великих немецких певцов, выступавших в Лондоне, Петера Шрайера и Германа Прая, но при этом умудрился не использовать единственный шанс услышать вживую Фишер-Дискау, певшего «Зимний путь» в Королевском оперном театре Ковент-гарден. Впервые я сам выступал с «Зимним путём» в январе 1985 года перед тридцатью друзьями, соучениками и преподавателями в Президентском доме колледжа Сент-Джон в Оксфорде.

Меня часто спрашивают, как мне удаётся помнить слова всех песен. Ответ один – начать запоминать пораньше. Когда эта книга попадёт в печать, будет тридцать лет, как я пою «Зимний путь».

Книга появилась на свет после двух годов писательских усилий и разысканий, но она еще и плод тридцатилетней одержимости «Зимним путём», исполнения его, похоже, более частого, чем чего-либо еще в моём репертуаре, и попыток найти новые способы петь эти песни, организовывать сами концерты и, конечно, новые способы понимать их. В результате, я многим обязан друзьям и коллегам, число которых слишком велико, чтобы назвать каждого из них. Я уже упомянул двух учителей, пробудивших во мне любовь к немецким песням, Майкла Спенсера и Ричарда Стоукса. Очень важным для написания книги стал вклад всех пианистов, вместе с которыми я исполнял шубертовский цикл.

Сам Шуберт, находясь с гастролями в Зальцбурге, писал брату, что посредством создания песен и выступления с ними он создал новую форму искусства, требовавшую особого сотрудничества между певцом и музыкантом: «Манера, в которой Фогль поёт, а я играю, как если бы мы были единым существом в такие моменты, есть нечто совершенно новое и неслыханное».

Джулиус Дрейк, вместе с которым мы снимались в фильме по «Зимнему пути» и выступали несчетное число раз до съёмок и после, – самый лучший спутник в этом странствии странствий, мудрее других, необыкновенный музыкант. Грэм Джонсон поделился со мной впечатлениями от концерта и, в разговоре, глубинами своих несравненных познаний учёного, занимающегося Шубертом. Лейф Оле Андснес, чудесный пианист и человек, нашёл время для гастролей и записи цикла со мной в качестве вокалиста, благодаря Мицуко Учида я также смог исполнить «Зимний путь» на особенных площадках. Вервен Ду, молодой, но отнюдь не наивной исполнительнице, её свежему подходу я в недавнее время стал обязан новым взглядом на знакомую музыку. Завершая эту книгу, я готовлюсь к туру с «Зимним путём» вместе с композитором Томасом Адесом, уже успевшим высказать неожиданные идеи касательно цикла. Репетиции и выступления вместе с Адесом в то время, когда книга достигла стадии правки, напомнили мне спасительным, но и болезненным образом, что мои описания этой многосторонней

музыки, в лучшем случае, довольно случайны, а в худшем – совершенно неадекватны. Заслуживает отдельной благодарности Ин Чанг, первый пианист, с которым я работал над исполнением «Зимнего пути», прекрасный историк и музыкант-любитель. В *Faber & Faber* и в *Knopf* у меня было два замечательных редактора, Белинда Мэтьюз и Кэрол Джейн-вэй, чьи уверенность и ободрение поддерживали меня в этой затее с книгой. Их первоклассная команда нуждается в большем, чем следующее простое алфавитное перечисление: Питер Андерсен, Лайза Бейкер, Кейт Бертон, Лиззи Бишоп, Кевин Бурк, Брона Вудс, Джозефин Кэлз, Элинор Кроу, Джошуа Ламорэ, Питер Мендельзунд, Педро Нельсон, Кейт Уорд, Мэгги Хайндерс, Энди Хьюз, Ромео Энрикес.

Питер Блор, Филиппа Коул, Адам Гопник, Лисль Кундерт, Роберт Рэттрей, Тамсин Шоу, Кэролайн Вудфилд – благодарю вас всех! И хочу признать ошибки перед дорогим другом Александром Бердом, который оказался прав: Шуберт и впрямь – лучший. Наконец, я благодарен своей семье: матери, которая первая дала мне книгу с шубертовскими песнями, покойному отцу, которому доводилось во время долгих автомобильных поездок петь вместе со мной, а в особенности моим детям, Оливеру и Оттили за то, что прощают мне длительные отлучки и спасают от отчуждения, которым проникнут «Зимний путь». Я посвящаю книгу любимой жене и лучшему из всех друзей, Лукасте Миллер. Ей принадлежит идея композиции этой книги, а её неисчерпа-

мое знание 1820-х годов подразумевает, что многие из самых удачных находок и мыслей в этой книге принадлежат ей. Все стало возможным благодаря ее любви и участию.

ПРИМЕЧАНИЕ О ПЕРЕВОДАХ

Я переводил стихотворения Мюллера по мере того, как писал книгу, и сам процесс перевода служил импульсом при написании каждой главы. Плод моих усилий в этом отношении кажется мне слегка грубоватым, у меня не было единого подхода к достижению равновесия между точностью и поэтичностью. Каждая глава и каждое стихотворение требовали особенного соотношения того и другого. Подобным образом, я иногда в составе самих глав даю несколько иные варианты перевода отдельных строк, чтобы подчеркнуть тот или иной смысловой нюанс в словах Мюллера. Когда я писал книгу, во мне росло восхищение Мюллером как умелым, одаренным поэтом, сложность и красоту чьих стихов трудно вполне передать.

Спокойно спи

Gute Nacht



Fremd bin ich eingezogen,
Чужак, сюда пришёл я,
Fremd zieh ich wieder aus.

Чужак, и ухожу.

Der Mai war mir gewogen
Был добрым май ко мне,
Mit manchem Blumenstrauß.

И много – цветочных венков
Das Mädchen sprach von Liebe,
Девушка – та говорила о любви,

Die Mutter gar von Eh' –
Мать – даже о женитьбе,
Nun ist die Welt so trübe,

А ныне мир так тёмн,
Der Weg gehüllt in Schnee.
Путь снегом занесен.

Ich kann zu meiner Reisen
Мне не приходится час выбирать
Nicht wählen mit der Zeit:
Для отправления в путь,
Muß selbst den Weg mir weisen
Должен я найти себе дорогу
In dieser Dunkelheit.
В темноте.

Es zieht ein Mondenschatten
Двигается лунный луч,
Als mein Gefährte mit,
Как мой попутчик,
Und auf den weißen Matten
И на белых лугах
Such' ich des Wildes Tritt.
Я ищу следы зверей.

Чужим пришёл сюда я,
Чужим покинул край;
Из роз венки сплетая,
Был весел щедрый май.
Любовь сулила счастье,
Уж речь о свадьбе шла.
Теперь кругом ненастье,
От снега даль бела.

Нельзя мне медлить доле,
Я должен в путь идти,
Дорогу в тёмном поле
Я должен сам найти.
За мною вслед тоскливо
Лишь тень бредёт моя.
В снегу ищу пытливо
Следов звериных я.

Was soll ich länger weilen,
Зачем мне медлить дальше,
Daß man mich trieb' hinaus?
Пока меня не вышвырнут вон?
Laß irre Hunde heulen
Пусть воют приبلудные псы
Vor ihres Herren Haus!
Перед домом господ.
Die Liebe liebt das Wandern, –
Любовь скитаться любит,
Gott hat sie so gemacht –
Такой её создал Бог,
Von einem zu dem andern,
От одного дома к другому,
Fein Liebchen, gute Nacht!
Доброй ночи, любимая!

Will dich im Traum nicht stören,
Я не потревожу твой сон –

Wär' schad' um deine Ruh',

Стыдно было бы мешать твоему покою.

Sollst meinen Tritt nicht hören –

Не нужно слышать тебе моих шагов,

Sacht, sacht die Türe zu!

Тихо-тихо закрывается дверь!

Schreib' im Vorübergehen

Я напишу на воротах,

An's Tor dir gute Nacht,

Проходя их, «доброй ночи»,

Damit du mögest sehen,

И ты увидишь:

An dich hab' ich gedacht.

Я думал о тебе.

Здесь больше ждать не стоит,

Не то прогонят прочь,

Пуškai собаки воют

У входа в дом всю ночь.

Кто любит, тот блуждает,

Таков закон судьбы;

Приюта он не знает,

Таков закон судьбы.

Кто любит, тот блуждает,

А ты спокойно спи!

Приюта он не знает,

А ты спокойно спи!

К чему мешать покою,

Будить тебя к чему?
Я тихо дверь закрою,
Уйду в ночную тьму.
Пишу тебе над дверью:
«Мой друг, спокойно спи», —
То знак, о чём теперь я
Грущу, бродя в степи.

«Доброй ночи, спокойно спи» — похоже на конец истории, верно? Так говорят ребёнку, когда сказка на ночь уже рассказана. В этих словах звучит нежность, и песня Шуберта нежная. На репетициях и концертах мне казалось, что «Спокойно спи» — одновременно и завершение чего-то, и прелюдия ко всему циклу «Зимний путь». У песни замедленный темп, она приглушенная, как если бы скиталец тихо переступил порог дома, где когда-то любил и что-то утратил. Тут лишь намеки отчужденности и сильных эмоций, которые последуют в других песнях. И все же эти намеки слышатся вполне отчетливо.

Мне случалось испытывать страх перед исполнением этой песни, когда я только начинал путешествие по «Зимнему пути», точнее сказать, я чувствовал большое облегчение, когда доводил «Спокойно спи» до конца. Я боялся, что из-за неопытности, из-за недостатка эмоциональной вовлечённости и доверия к замыслу композитора я только утомлюсь сам и, что намного хуже, наскучу публике.

Gute Nacht длиннее, чем любая другая песня Шуберта,

особенно если учесть, что у неё размеренный, хотя и не медленный темп. Её основное качество – повторы, и, возможно, в идеале она должна звучать совершенно ровно. Когда мы слышим в третьем куплете о лае приبلудных собак, появляется искушение как-то динамически выделить эти строки: петь громче, подчеркивать слова, подражая лаю, о котором идет речь. Но такому искушению нужно противостоять, хотя напряжение, возникающее при противостоянии, без сомнения, должно ощущаться.

Изобилующая повторами спокойная мелодия, тщательно выстроенная Шубертом, необходима здесь для важнейшего шубертовского приёма: в последней строфе происходит магическая смена минорного ключа на мажорный. У Шуберта мажор часто звучит печальнее минора, что противоречит общему представлению, мифологизированному Коулом Портером в *Ev'ry Time We Say Goodbye* («и странна эта смена мажора минором»). Грусть мажора здесь, в *Gute Nacht*, отчасти объясняется его зыбкостью: светлая мысль о девушке, спящей и видящей сны, – сама по себе лишь сон. Грёзы о счастье, выраженные в мажорном ключе и оттого ещё более щемящие, – характерная черта этого песенного цикла.

Это такая песня, что с самых первых звуков кажется, будто ты слушаешь ее уже целую вечность. Возвращающиеся, сдержанные вибрации голоса следуют друг за другом на нотной странице и через всю песню безостановочно, сперва в сочетании с противонаправленными меланхолическими спа-

дами, которые прерываются одиночными аккордами, а такие одиночные аккорды у Шуберта всегда означают боль.

В той же рукописи Шуберт обозначил темп песни как *mässig, in gehender Bewegung*, то есть «сдержанно, прогулочным шагом», буквально «идущим», и такое движение, будто зарядил дождь, – главная тема песни.

Зимнее путешествие – нечто большее, чем путь с несколькими остановками. Это прежде всего попытка убежать от себя, стремление удалиться, странствовать в одиночестве. Прием не нов: скитающийся во времени Вечный Жид, несущийся в пространстве «Летучий голландец» из XIX века передают эстафету дорогам Керуака и 61-му шоссе Дерекы в веке двадцатом.

Шуберт уже использовал этот прием в довольно мрачном произведении – одной из песен арфиста «Кто одиноким хочет быть» на стихи Гёте; он мог держать в голове и 26-ю фортепьянную сонату Бетховена, так называемую «Прощальную» (*Les Adieux*). Музыкальный мотив ее первой части Бетховен обозначил словом *Lebenwohl*, «сердечное прощание». А средняя часть называется *Abwesenheit* («Отсутствие») с темпом *andante espressivo (in gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck)* – «идущее» движение, «но с большой выразительностью».

Почему герой песенного цикла «Зимний путь» отправляется в путь в полном одиночестве? Традиционно считается, что его отвергла возлюбленная, и он в тоске отправляется

в бесцельное странствие. Нам сообщается – давайте вспомним, что девушка говорила о любви, а мать – даже о свадьбе. На этих словах мелодия поднимается, усиливается, нагнетая ожидания, а затем падает как в пропасть, возникает гнетущая пауза, знаменующая конец надежд, поворот от домашнего тепла в прошлом к унылому пейзажу, где мы находимся сейчас: «А ныне мир так темен, путь снегом занесен». Так и неясно, что погнало его в дорогу. Он ее бросил? Она его отвергла? Была ли свадьба, о которой говорила мать, вселявшим надежду миражом или кошмарным видением странника, не желающего никаких обязательств? Поступал ли он так всю жизнь? Почему он здесь, в этом доме, в этом городе? Он остановился здесь по пути куда-то, приехал к кому-то в гости, забрел случайно?

Однако время позднее, все уснули.

Отчасти ключ к пониманию всего этого лежит в глубоком интересе поэта Вильгельма Мюллера к творчеству Байрона (в 1820-е годы он опубликовал на немецком большие эссе, посвященные «Чайльд Гарольду» и «Дон Жуану») и к тому, что можно назвать байроновской манерой отрешения, в свою очередь позаимствованной у Вальтера Скотта, автора поэмы «Мармион» и множества исторических романов.

Персонаж Мюллера, как байронический герой, окутан тайной («Чужим сюда пришел я, чужим и ухожу» – так он говорит о себе); причина трудной ситуации, в которую попал герой цикла, до конца не ясна. Позднее, когда поэтическая

неопределенность уже передана слушателю, он говорит, как будто насмехаясь над байроновской моделью: *Habe ja doch nichts begangen, daß ich Menschen sollte scheu'n*. – «Я не сделал ничего такого, чтобы избегать общества людей». Это как бы вопрос: «Сделал ли? Ответьте мне...»

Загадка была в самой сути культа Байрона, культа, питавшего поэзию. «Он понимал людей такого типа, – писала в 1814 году одна из читательниц, Аннабелла Милбэнк, через год ставшая женой Байрона, – благодаря лишь собственным рефлексиям». Байрон претворял в жизнь мифологию собственной поэзии. Как и герой «Зимнего пути» он был изгнанником, скитальцем, отщепенцем из-за какого-то темного, окутанного тайной преступления (десятилетия спустя выяснилось, что это был инцест со сводной сестрой).

Но в «Зимнем пути» нет и намек на какое-то жуткое преступление: наш странник не Манфред и не старый мореход¹. И нет оснований думать, что Вильгельм Мюллер, который был счастлив в браке, когда писал цикл, разделял опыт своего героя, хотя более раннее увлечение в Брюсселе в конце войны с Наполеоном и могло дать ему нужный материал.

Ранние годы Мюллера, впрочем, как и самого Шуберта, – совершенно другая история. А стихи этого цикла, возможно, всего лишь своеобразная аллегория политического отчуждения в постнаполеоновскую эпоху, во время правления Мет-

¹ «Манфред» – поэма Д. Байрона, «Сказание о старом мореходе» – поэма С. Кольриджа. (Прим. ред.)

терниха, и толчок к ним был дан обстоятельствами жизни Мюллера. Эта версия едва ли правдоподобна как основное объяснение, почему были написаны стихотворения «Зимнего путешествия», но мы рассмотрим ее ниже.

На самом деле речь идет о внутренних метаниях личности, переживающей экзистенциальную тревогу, которые нашли отражение в бидермейеровской эпохе, уже далекой от мелодрамы «Мармиона» или байроновского «Манфреда». Вот почему стихи Мюллера нравились великому противнику романтических гипербола Генриху Гейне. Приземленность, вне всяких сомнений, источник оригинальности цикла и его художественной силы. Навеянное Байроном отсутствие четкого сюжета в песнях «Зимнего пути», скудость какой бы то ни было точной информации – важнейшие характеристики поэтического строя. Судьба главного героя, движения его души, стремящейся выговориться, за которыми мы наблюдаем, сродни ментальному эксгибиционизму, но при этом детали от нас скрыты. Но тогда имеет смысл вспомнить обстоятельства нашей собственной жизни – и протагонист становится нашим зеркалом. В то же время у довлеющей субъектности в стихах Мюллера нет никакого подспорья, ей не задают рамок ни сюжет, ни характер персонажа (в обывательском смысле мы слишком мало знаем об этом человеке), она бездонна – вот почему из всех современников Шуберта именно Мюллер так стремился к тому, чтобы его стихи были положены на музыку: «Я не умею ни петь, ни играть на музыкальных

инструментах, но когда я пишу стихи, я все же пою и играю. Если бы я мог создавать музыку, мои песни встретили бы лучший прием, чем теперь. Но ободрись! Возможно, где-то есть родственная душа, которая услышит мелодии под покровом слов и вернет их мне». Он записал это в дневнике в 1815 году, на свой двадцать первый день рождения. Когда в 1822-м композитор Бернхард Йозеф Клейн опубликовал песни на шесть стихотворений Мюллера, тот поблагодарил его и добавил: «Ведь мои стихи лишь наполовину существуют, оставаясь на бумаге в черно-белом цвете, пока музыка не вдохнет в них жизнь или, по крайней мере, не окликнет и не пробудит ее, если она спит в них».

Ирония заключается в том, что Мюллер никогда не слышал шубертовских произведений на тексты своего раннего поэтического цикла, равно как «Прекрасную мельничиху» и «Зимний путь», хотя знал, что его стихи кладут на музыку другие, не столь знаменитые композиторы.

Первые шедевры Шуберта в песенном жанре написаны за четырнадцать лет до «Зимнего пути» на стихи величайшего немецкого автора тех, а, может быть, и любых времен, Иоганна Вольфганга Гете. «Лесной царь» (*Erlkönig*) и «Гретхен за прялкой», или «Маргарита за прялкой» (*Gretchen am Spinnrade*), на первый взгляд, в эмоциональном плане совершенно другие, чем произведения на тексты Мюллера. Но метод, которым пользовался Шуберт – абсолютно новый при создании песен, – в «Лесном царе» и «Гретхен», по суще-

ству, тот же, что он использовал и потом. В первом из этих стихотворений Гете отец везет на коне через лес мальчика, и того пугают демонические нашептывания волшебного Лесного царя. Отец пытается успокоить и отвлечь ребенка, но в последней строке, как и в финале песни, оказывается, что ребенок мертв. Гете написал это стихотворение, как балладу для открытия придворного музыкального спектакля о рыбаках, *Singspiel*, в Веймаре в 1782 году. Текст стремится, хотя бы внешне, к своеобразной безыскусности фольклора. Молодого Шуберта интриговала задача вытащить на свет психологическую глубину баллады. «Гретхен за прялкой», напротив, явный триумф реалистического психологизма и эротической напряженности, это часть самого знаменитого стихотворного произведения Гете – «Фауста». Сидя у вращающегося колеса прялки, Гретхен раскрывает свое влечение к Фаусту, описывая этого персонажа и собственные чувства, которые охватывают ее все сильнее, конец им может положить только смерть, желанная для нее: двойная смерть, как мы понимаем, – сексуальный экстаз и гибель.

«Лесной царь» и «Гретхен за прялкой» были и остаются известнейшими произведениями в немецком литературном каноне. Шуберт изобрел для них – и это вышло у него настолько естественно, что кажется скорее находкой в прямом смысле слова, чем изобретением, – музыкальный язык, с такой мощью подхватывающий стихи и пронизывающий их, что, если мы хоть раз слышали шубертовские версии, уже

трудно отделить от них стихотворения Гете.

В обеих песнях мелодический узор выполнен как аналогия центральному образу, избранному Шубертом для каждого стихотворения. В «Лесном царе» это повтор октав, которые стучат как молоток (убийственно для правой руки пианиста, играющего на современном инструменте), в «Гретхен» – возобновляющаяся арабеска вибрирующего трепета. Техника столь знакомая, столь легко принимаемая как должное, что стоит ее немножко проанализировать (особенно потому, что это базовый прием во многих, если не всех песнях *Winterreise*). Мало проку от описания реализма мелодий, как если бы музыкальные звуки могли напрямую соответствовать чему-то в материальном мире или хотя бы напоминать о чем-то таком. Стучащие октавы в «Лесном царе» *и есть* удары подков, арабеска в «Гретхен» *и есть* движение колеса прялки (но также и многое другое: и биение сердца всадника, и навязчивость мыслей пряжи). И, разумеется, ударные октавы никак – ни абстрактно, ни натуралистично – не могут быть жужжанием прялки, а вибрация трепета – конем, который несется во весь опор. Мелодические образы работают ассоциативно, усиливая друг друга и создавая целостный поэтический мир звуков. В обоих случаях они одушевляют всю песню целиком, а легкие изменения служат тому, чтобы сместить ракурс (от отца к сыну, от сына к Лесному царю) или варьировать эмоциональный тон (в «Гретхен» изменения темпа и ключа создают ощущение истерики). Му-

зыка и текст сливаются, и нас увлекает движение по большой дуге: Гретхен разворачивается на пике подъема, когда мысль о поцелуе Фауста заставляет ее остановить колесо прялки и постепенно опять вернуться к работе; в финале «Лесного царя» отец добирается до дому. Отчетливо ощущение психологической глубины, достигнутое такой богатой и непрерывной разработкой – а Шуберт последовательно придерживается музыкальной и поэтической логики, поэтому трудно вернуться к отдельно взятому тексту стихотворения без музыки и не почувствовать, что ты чего-то лишен.

Такой творческий подход вряд ли мог бы внушить поэту большую приязнь к композитору. Существует долгая история жалоб писателей, что они ограблены представителями других видов искусства: достаточно вспомнить об отношении Йейтса к произведениям на его стихи или о том, что с песнями из пьес Шекспира обычно ассоциируется музыка, мало напоминающая сложность и магию сочинений Джона Доуленда, современника поэта-драматурга. Похоже, интерпретации Шуберта раздражали Гете, несмотря на его относительную искушенность в музыке и отважные попытки найти путь к слиянию слова и звука в обновленном *Singspiel*'е (как по-немецки называли оперу с вкраплениями произносимого текста, в духе моцартовской «Волшебной флейты»). Любимыми композиторами Гете были те, кто походил на его друга Иоанна Фридриха Рейнхардта, если говорить о переложении его лирики на музыку, – не стоит забывать, что са-

ма лирическая поэзия – это песни, расставшиеся с музыкой в собственном смысле слова и, возможно, нуждающиеся в ней. Песни Рейнхардта сильно отличались от шубертовских. Его притязания были скромнее, средства которые он использовал, – просты, свой первый долг он видел в аккомпанировании стиху, а не в терзании его без приличествовавшего почтения и забот о пристойности. Шуберт ясно высветил сексуальный подтекст песни Гретхен, эдипальную подоплеку «Лесного царя» и распространил их в том направлении, которое Гете, классицист по натуре, возможно, счел романтической истерией, болезнью, вызывавшей у него страх. Для самого Шуберта стихотворение «Гретхен за прялкой» оставалось важной вехой в жизни, текстом, с которым он идентифицировал себя, несмотря на то, что это женский монолог или, может быть, именно потому, что он женский. Погруженный в отчаяние после того, как в 1823 году ему был поставлен диагноз сифилис, он повторяет слова Маргариты в письме другу: *Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer* («Покоя нет, душа скорбит»²). Это часто прочитывают в контексте споров о сексуальной ориентации Шуберта, как будто его способность перевоплощаться в песне в Гретхен и затем цитировать её слова в обычной жизни – показатель отклонения от расхожих стандартов мужской идентичности. Я предпочитаю думать, что тут, по меньшей мере, видна степень понимания Шуберта, что «Гретхен за прялкой» означает рево-

² Перевод Н. Холодковского. Гете И.-В. Фауст. М., 1977.

люцию в песенном творчестве, которую он совершил в самом начале композиторского поприща. Не каждая песня, написанная после «Гретхен», следует её образцу, Шуберт владел и менее изощренной магией. Но песня Маргариты стала своего рода талисманом в творческой жизни Шуберта, а дар, создавший эту песню, узнаваемо тот же, что и в переложении поэтического цикла Мюллера *Die Winterreise* в собственный *Winterreise* Шуберта.

Отметим прежде всего принципиальное сокращение названий. Шуберт преспокойно пользовался литературным материалом для собственных надобностей, и пример тому – отказ от названия по первой строке «Покоя нет, душа скорбит» и замена ее на краткое «Гретхен за прялкой». Удалив определенный артикль *die* из названия поэтического цикла Мюллера, он достиг двух целей. Во-первых, сделал стихи чем-то принадлежащим ему самому, отличным от исходного материала, и потом он снял с себя обязанность точно следовать им без нужды, таким образом композитор мог приспособлять их к своим целям. Во-вторых, убрав определенный артикль, Шуберт вывел цикл на другой уровень абстракции, сделал его более широким по смыслу и более открытым, а с нашей точки зрения – и более современным. *Winterreise* обладает обнаженной простотой и завершенностью, что в высшей степени соответствует произведению – *Die Winterreise* не могло бы так ему соответствовать. Кто угодно может со-

вершить это путешествие.

Стихотворения Мюллера привлекли Шуберта по разным причинам, некоторые из них – сугубо личные, специфические (например, цикл заканчивается стихотворением о музыканте), другие – более общие (тема изгоя, несущего проклятье неразделенной любви, была созвучна Шуберту, страдавшему от первых проявлений сифилиса). Моя книга отчасти и посвящена исследованию причин, побудивших Шуберта выбрать мюллеровский цикл. Однако перевешивающая все эстетическая, формальная привлекательность наверняка была в том, что «Зимний путь» просто требовал переложения на музыку, что признавал и сам Мюллер. То, что Гете сопротивлялся музыкальной трансформации своих стихов, не помешало Шуберту написать песни на слова многих его произведений – больше, чем на чьи бы то ни было еще. И сопротивление Гете не помешало Шуберту успешно переложить на музыку его стихи. Примечательно, что лирика Гете куда легче поддается таким экспериментам, чем стихи его друга и современника Шиллера, на которые Шуберт написал почти столько же песен, но часто – с менее впечатляющей удачей. Загадочная субъективность мюллеровского «Зимнего пути», наоборот, прямо взывала к тому, чтобы быть положенной на музыку Шубертом. Благодаря мелодии психология скитальца предстает перед нами более отчетливо. То же происходит и с обстоятельствами, в которых пребывает скиталец, настолько изобилующей метафорами, что композитор

использовал сложный метод аналогий между мотивами и физическими явлениями (уверенная походка *Gute Nacht*, к примеру; цикл содержит и очень много других), метод дальнейшего подчинения таких мотивов музыкальным требованиям меняющихся эмоций. Интенсивность внутренних переживаний обретает внешние черты, получает характерное выражение, даже инсценируется. Ведь песни пишутся для того, чтобы их пели, песня – это голос, данный стихам. Нельзя забывать, занимаясь анализом, что эти шубертовские песни созданы, чтобы исполняться – в кругу друзей, на публике.

За несколько лет до того, как Шуберт открыл для себя «Зимний путь», он единственный раз попробовал писать художественную прозу (он считается автором нескольких стихотворений и, конечно, немалого числа писем). Прозаический фрагмент называется «Мой сон» (*Mein Traum*), и из текста непонятно, то ли это запись сна, то ли выдумка, сказка. Зато можно с уверенностью утверждать, что здесь Шуберт воображает себя героем именно такого типа – хотя слово «герой» едва ли уместно, – как и странник «Зимнего путешествия» у Мюллера:

«С сердцем, полным бесконечной любви к тем, кто пренебрег мною, я... отправился в дальний путь. Много лет я пел песни. Когда бы ни пытался я петь о любви, любовь превращалась в боль. А когда я пытался петь о боли, она превращалась в любовь».

Неудивительно, что, наткнувшись на двенадцать стихо-

творений в альманахе «Уrania» где-то в середине 1820-х, Шуберт мгновенно ощутил их притягательность, они словно вынудили его создать песни на их слова. Позднее друзья композитора писали, что он обещал исполнить им новые песни, а когда, несмотря на договоренность, не смог этого сделать, объяснил, что все еще погружен в их сочинение. Шла ли речь о «Зимнем путешествии»? Когда он спел друзьям весь цикл, сам себе аккомпанируя, песни им не понравились. Шпаун вспоминал: «Шобер сказал, что только одна песня, «Липа», пришлась ему по душе. На это Шуберт ответил: "Мне эти песни нравятся больше, чем все остальное, и когда-нибудь они понравятся и вам"». Он был занят тем, что сам считал революционным в области песенного жанра.

Выбрав стихотворный цикл Мюллера и работая над ним, Шуберт осознал возможности, которые предоставил ему поэт. Поэтический метод Мюллера близок к музыкальному шубертовскому. Использование Мюллером байроновской самоотрешенности было даже усугублено Шубертом, какой бы случайной ни казалась его встреча с этими стихотворениями. Сперва он нашел дюжину в «Урании» и сочинил цикл из двенадцати песен, начинавшийся и завершавшийся, как законченное целое, в одной и той же тональности D минор (я часто исполнял на концерте первый вариант «Зимнего путешествия» как полноправный цикл). Когда Мюллер впоследствии опубликовал полную версию из двадцати четырех текстов во втором томе «Стихотворений из бу-

маг, оставшихся от странствующего валторниста» (*Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*) с подзаголовком «Песни любви и жизни», он существенно изменил порядок, новые песни перемежались со старыми. Но Шуберт, когда ему в руки попала новая версия цикла, тут не последовал за поэтом. Он оставил двенадцать песен в прежней последовательности, как первую часть собственного песенного цикла, и, взяв новые стихотворения, расположил их в том порядке, в каком они следовали в книге Мюллера – можно сказать, наоборот.

Композитор сделал эстетический выбор: он решил создать собственный цикл, перерабатывая поэтический материал для своих целей, как поступал и раньше, раз за разом. Он изменил тональность двенадцатой песни «Одиночество» (*Einsamkeit*), которой завершался опус в первой версии, но которая теперь оказалась в середине. Она уже не совпала по тональности с первой песней «Доброй ночи», благодаря чему первоначальный вариант цикла имел замкнутую структуру. Еще два текста из числа новых, добавленных Мюллером, он поменял местами, по всей видимости, чтобы создать особый эффект развития к финалу цикла, избежав трех медленных песен подряд: это «Путевой столб» (*Der Wegweiser*), «Постоялый двор» (*Das Wirtshaus*) и «Мнимые солнца» (*Die Nebensonnen*). Таким образом Шуберт ушел от мюллеровской темы отваги, как доминирующей эмоции, перед встречей с шарманщиком из последней песни. За счет

этого композиционного приема во второй половине «Зимнего пути» Шуберт решительно устранил какой бы то ни было повествовательный порядок, призрачное присутствие которого было присуще мюллеровскому циклу: намеки на сюжет, временную и пространственную последовательность, логика последней привела некоторых исследователей к тому, что, говоря о шубертовском цикле, они ошибочно рассматривали последовательность текстов, которую задал Мюллер. Результатом шубертовской перестановки стала возросшая разрозненность целого, начиная с двенадцатой песни. Как все великие авторы, он извлек все, что только возможно, из случайности, интуитивно усугубив байроновскую стилистику внезапной перемены, поворота винта. «Зимний путь» одновременно интимное и загадочное произведение композитора, и в этом сочетании – один из секретов огромной силы, которой оно обладает.

24 ПЕСНИ МЮЛЛЕРА В ОКОНЧАТЕЛЬНОМ ВАРИАНТЕ ПОЭТА

Gute Nacht – Спокойно спи

Die Wetterfahne – Флюгер

Gefrorne Tränen – Застывшие слезы

Erstarrung – Оцепенение

Der Lindenbaum – Липа

Die Post – Почта

Wasserflut – Поток

Auf dem Flusse – У ручья

Rückblick – Воспоминание

Der greise Kopf – Седины

Die Krähe – Ворон

Letzte Hoffnung – Последняя надежда

Im Dorfe – В деревне

Der stürmische Morgen – Ненастное утро

Täuschung – Обман

Der Wegweiser – Путевой столб

Das Wirtshaus – Постоялый двор

Irrlicht – Блуждающий огонек

Rast – Отдых

Die Nebensonnen – Ложные солнца

Frühlingstraum – Весенний сон

Einsamkeit – Одиночество

Mut – Мужайся

Der Leiermann – Шарманщик

Цикл Шуберта. Первая часть – начальный вариант мюллеровского цикла

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

Gute Nacht – Спокойно спи

Die Wetterfahne – Флюгер

Gefrorne Thränen – Застывшие слёзы
Erstarrung – Оцепенение
Der Lindenbaum – Липа
Wasserflut – Поток
Auf dem Flusse – У ручья
Rückblick – Воспоминание
Irrlicht – Блуждающий огонёк
Rast – Отдых
Frühlingstraum – Весенний сон
Einsamkeit – Одиночество

ВТОРАЯ ЧАСТЬ

Die Post – Почта
Der greise Kopf – Седины
Die Krähe – Ворон
Letzte Hoffnung – Последняя надежда
Im Dorfe – В деревне
Der stürmische Morgen – Ненастное утро
Täuschung – Обман
Der Wegweiser – Путевой столб
Das Wirtshaus – Постоялый двор
Muth – Мужайся
Die Nebensonnen – Ложные солнца
Der Leiermann – Шарманщик.

Есть, безусловно, что-то очень современное – модернистское или постмодернистское? – в устранении повествовательности из шубертовского «Зимнего пути». В книге «Жажда реальности», коллаже из анонимных цитат и автоцитат, американский автор Дэвид Шилдс, говоря о неадекватности классических литературных форм перед лицом современной фрагментированной реальности, пишет, что «отсутствие сюжета дает читателю возможность подумать о посторонних вещах». Шилдс утверждает: «Динамика возникает не из нарратива, а из тонкой надстройки резонансов от темы». Многие из литературных отрывков, которые он собрал, вполне могли бы стать эпиграфом к «Зимнему пути», книге о «Зимнем пути» или как-то связанной с ним:

«У меня есть сюжет, но вам придется его найти.

Мне неинтересен коллаж, как прибежище для тех, кому не дается композиция. Сказать по правде, мне интересен коллаж, как развитие помимо повествования.

Сюжет рушится, как воздвигнутый эшафот, на месте остается сама суть.

Сколько можно убрать, сохранив при этом ясную композицию? Знание и незнание ответа на этот вопрос отделяет тех, кто может писать, от тех, кто действительно может писать. Чехов убрал сюжет, Пинтер затем исключил сам рассказ, повествование; Беккет – характеристику персонажей. В любом случае отсутствие бросается в глаза. Изъятие – это форма

творчества».

Беккет был поклонником Шуберта, в особенности – «Зимнего пути». И в этом произведении есть что-то глубоко беккетовское. То, что Шилдс берет отрывки из столь разных источников XX–XXI веков (модернистская романистка Джуна Барнс, драматург Дэвид Мэмет, сам Дэвид Шилдс) показывает, как актуален в новейшее время запрос на фрагментарность. Оглядываясь, в свою очередь, на «Зимний путь», мы вынуждены признать, что эта потребность несколько не нова: она стара, как Мюллер и Байрон, как Шуберт и даже намного древнее. Реальность всегда была фрагментарной не в меньшей степени, чем сейчас. Соответственно, мы должны понимать, что «Зимний путь» ни в коем случае не старье.

Давайте вернемся к первому тексту, к его важнейшим компонентам, на которых держится вся драма. Мы слышим: *Fremd bin ich eingezogen*, – со словом *Fremd*, немецким прилагательным, которое чаще переводят как существительное: «Чужаком пришел я, чужаком ушел». Но это расхожее немецкое прилагательное несет на себе богатый спектр оттенков, историю, множество дополнительных смыслов – коннотаций. В современном английском словаре мы находим попытки охватить сложный смысл слова:

*Кто-то другой
иной
отличающийся*

иностранный
чужой
находящийся вне.

Оказывается, что это и английское слово, хотя нераспространенное. Мы обнаруживаем его у Чосера в значении «чужеземный», «странный», «неприятный». Этимология, общая у английского и немецкого слова, а также у многих других слов в других языках, к примеру, шведском (*främmande*), голландском (*vreemd*), западнофризском (*frjemd*), восходит, считается, к праиндоевропейскому *perəm-*, *prom* («вперед», «впереди»), а оно к *por-* («вперед», «через»). Это удачная находка, если иметь в виду ощущение утомленного, затрудненного продвижения, которое передает шубертовская музыка в «Зимнем пути». Еще одно значение устаревшего английского слова – «враждебный», а, кроме того, «не состоящий в каком-либо отношении к кому-то», «другого рода», что родственно протогерманскому *framapiz*, «не свой собственный», и эти смыслы удивительно созвучны разорванному на части рассказу о воспрещенном или разрушенном браке. Поиск по словарям – не просто праздный сбор фактов; такое изыскание дает нам поэтические указания на судьбу героя. Слово *fremd* стоит в самом начале поэтического цикла, как и песенного, оно повторяется. И является наиважнейшим.

Fremd может также отсылать к одной песне Шуберта, которая в XIX веке была не менее популярна, чем «Лесной

царь» или «Гретхен за прялкой». Центральная мелодия этой песни стала у Шуберта основой мотивов титанической фортепьянной работы, так называемой Фантазии «Скиталец». Сама песня «Скиталец» на стихи Георга Филиппа Шмидта фон Любека (1766–1849) была написана в 1816 году и опубликована в 1821-м. Эта основная мелодия в середине песни, исполненная меланхолии и тоски по дому, сопровождает картину мира, лишившегося смысла и чувств:

Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
Die Blüte welk, das Leben alt,
Und was sie reden, leerer Schall,
Ich bin ein Fremdling überall.

Здесь кажется холодным солнце,
Увядшими цветы, жизнь – старой,
Все сказанное – звук пустой,
Повсюду я...

Повсюду кто? Поэт говорит – *Fremdling*. Изгой? Странник? Чужеземец?

Образ скитающегося изгнанника – общее место европейской романтической культуры, а скитания, что широко известно, характерная тема шубертовских песен. Другой цикл песен Шуберта на стихи Мюллера, «Прекрасная мельничиха» (*Die schöne Müllerin*), начинается с песни «Скитания», *Das Wandern*; в ней с показной беспечностью и благодушным

юмором говорится, что странствия – для мельника наслаждение. Путешественники, о которых идет речь, вынуждены скитаться, конечно, чтобы найти работу, поэтому они названы бродячими работниками. Ничего мрачно-экзистенциального здесь нет, по крайней мере – на поверхности. Скиталец Шмидта, наоборот, странствует, потому что опустошен или, в буквальном смысле, не находит себе места. Песня завершается словами *dort wo du nicht bist, dort ist das Glück* – счастье там, где нас нет. Похоже, у него депрессия, однако есть и особый исторический подтекст, который стоит раскрыть.

Fremdling – это чужак у себя на родине. Образ имел немалую значимость для таких людей, как Георг Шмидт, Вильгельм Мюллер или Франц Шуберт, – живших в государствах, ранее входивших в состав Священной Римской империи немецкой нации, упраздненной Наполеоном в 1806 году. Ее восстановили лишь наполовину по договорам о реставрации 1815 года, которые наложили суровые путы на немецкий национализм, поскольку предусматривали сохранение в ее территориальной целостности габсбургской империи – многонационального объединения земель со столицей в Вене, отчасти лишь маскарадно игравшего роль современного государства. Немецкой нации не существовало. За пределами габсбургских наследных владений германские государства включали в себя и маленькие монархии (как Ангальт-Дессау, где жил и работал герцогским библиотекарем Мюллер), и свободные города (как ганзейский Любек Шмид-

та), и крупные европейские державы, как Пруссия.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.