

Иэн Бостридж

«ЗИМНИЙ ПУТЬ» ШУБЕРТА: АНАТОМИЯ ОДЕРЖИМОСТИ



Franz Schubert



Блистательно!
The New Yorker

Музыка времени. Иллюстрированные биографии

Иэн Бостридж

**«Зимний путь» Шуберта:
анатомия одержимости**

«Издательство АСТ»

2015

УДК 78.071.1
ББК 85.316(3)-8

Бостридж И.

«Зимний путь» Шуберта: анатомия одержимости /
И. Бостридж — «Издательство АСТ», 2015 — (Музыка времени.
Иллюстрированные биографии)

«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.

УДК 78.071.1
ББК 85.316(3)-8

© Бостридж И., 2015
© Издательство АСТ, 2015

Содержание

Вступление	6
Спокойно спи	11
Флюгер	27
Застывшие слёзы	38
Оцепенение	47
Конец ознакомительного фрагмента.	50

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

Другим близким другом, с которым Шуберт за несколько лет до этого делил квартиру, был Иоганн Майрхофер, правительственный 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 конце 1822], прошёл через изнурительные испытания, и жизнь стала казаться мрачной, для него наступила зима. Его привлекла ирония поэта, имевшая истоком отчаяние, и он выразил её в резких звуках».

Шпаун с еще большим драматизмом смешал личное и эстетическое в своём рассказе о создании песенного цикла: «Я совершенно не сомневаюсь в том, что возбужденное состояние, 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, разгаданной только после смерти творца. Но этой устойчивой легенде о «бедном Шуберте» – неоцененном, нелюбимом, не добившемся 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 переключки между «Зимним путем» и тогдашней эпохой, а также современностью, переключки 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 fuga Баха.

Могут потребовать отдельного разговора некоторые повторяющиеся мелодические узоры и гармонические решения в столь разнообразной композиции «Зимнего пути», – последова-

тельности 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 увлеченность. 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 расстилающемуся перед ним альпийскому пейзажу. Эхо отвечает 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 травести, настоящим мальчишеским голосом. Как бы то ни было, я влюбился в шубертовское произведение, но потом позабыл 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, ревущих 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 фор-

тепьяно 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 оказался 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 живую 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 гастрольями 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, напом-

нили 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 Джейнвэй, 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, Кэралайн 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 неисчерпаемое 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 потребовали 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,
Пускай 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 спадами, 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 нов: скитающийся во времени Вечный Жид, несущийся в пространстве «Летучий голландец» из XIX века передают эстафету дорогам Керуака и 61-му шоссе Дерека 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 беспечное 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, ски-

тальцем, 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 намека 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 Меттерниха, 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 гиперболов Генриху Гейне. Приземленность, вне всяких сомнений, источник оригинальности цикла и его художественной силы. Навечное 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 существу, 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,

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

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 пряхи). 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). Музыка 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 сама 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 революцию 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 приспосабливать 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 совершить 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

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

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 стихотворений в альманахе «Урания» 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 бумаг, 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, избегав

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 нисколько 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 *perǵm-*, *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 воспреещенном 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 Шмидта), и крупные европейские державы, как Пруссия.

Юрисдикции правителей были запутаны и пересекались, накладываясь друг на друга. Для немцев в этих государствах и в Австрии наступил период, известный как «бидермейер» (*Biedermeier*), художественный стиль, распространенный в промежутке между национальным подъемом во время войны с Наполеоном в 1814–1815 годах, в которой Мюллер участвовал, как солдат, а Шуберт откликался на нее в песенном творчестве, – и национальными буржуазными революциями 1848 года. Хотя в 1848 году революции потерпели неудачу, через двадцать три года в Версале была провозглашена новая Германская империя во главе с Пруссией, созданная железом и кровью. Благодаря усилиям великого прусского политика Отто фон Бисмарка Габсбурги не играли никакой роли в формировании немецкого национального государства. Важно помнить, что все эти события не были предопределены, и решение вопроса о немецкой нации вполне могло зависеть от Австрии, как и надеялись многие немецкие ораторы.

Быть немцем в Дессау, Вене или Любеке в 1820-е годы означало вести жизнь *Fremdling*'а – с ощущением государственных границ, не совпадающих с лингвистическими реалиями или культурными ожиданиями. Жить с ощущением того, что быть немецким националистом – значит быть в оппозиции к установленному порядку и не в ладу с властями. Это было опытом отчуждения (*Entfremdung*). Либерализм и национализм шли рука об руку, габсбургское правительство Меттерниха и его союзники в Германской конфедерации преследовали и тот, и другой. В эпоху бидермейер подавлялась восторженность революционных и наполеоновских лет. В ход шли те же метафоры, что и сейчас. Если в памяти еще оставалась весна – реформы императора Иосифа в габсбургских землях в 1780-е годы, национальный подъем в 1814–15 годах по всей Германии, то теперь настала зима. Для Шуберта, родившегося в 1787 году, и

Мюллера, родившегося в 1794-м, «Зимний путь» стал метафорой их эпохи. Публикуя в 1844 году поэму-сатиру на немецкую политическую ситуацию, Генрих Гейне, поклонник творчества Вильгельма Мюллера, назвал ее «Германия. Зимняя сказка» (*Deutschland, ein Wintermärchen*). Так он высветил политический подтекст, скрытый под внешними признаками стиля бидермейер в «Зимнем пути». А в работах Карла Маркса, почитателя и корреспондента Гейне, центральноевропейское политическое отчуждение разрослось в картину судьбы всего человечества в период экономических перемен, тот период, который продолжается и поныне. Мы вернемся к этим темам позднее, когда будем говорить о песне *Im Dorfe* («В деревне»).

Ощущение отчужденности пронизывает все песни «Зимнего пути». У «отчуждения» есть простой личный смысл – с отрешенности, которая следует за любовными переживаниями, начинается цикл. Но есть тут также отчуждение и такого рода, что «Зимний путь» стал предвестником многих явлений в философии и литературе XX века. Уже в самом первом слове – *Fremd* – проступает связь с абсурдизмом, экзистенциализмом и потоком других «измов» двадцатого века, с персонажами Беккета, Камю и Пола Остера. В шубертовскую эпоху человек, как таковой, ощущал – возможно, впервые, – своё одиночество в метафизическом отношении. Пустая вселенная, лишённая смысла, первые намеки зарождающейся геологии (Джеймс Хаттон опубликовал «Теорию Земли» в 1795 г.) на то, что история Земли и ее огромная протяженность во времени не уместятся в рамки воображения обычного человека. Природа уже не казалась дружелюбной, она не была даже враждебной: предстояло примириться с тем, что она, по всей вероятности, попросту равнодушна. *Schöne Welt, wo bist du?* («Где ты, мир прекрасный?») – написал Фридрих Шиллер в стихотворении, которое в 1819 году Шуберт положил на музыку пронзительной силы: стихотворение – это плач по миру, потерявшему смысл и значение, по утерянной целостности, мистически воплощенной в античной культуре. «Зимний путь» Шиллера ведет от этой новообретенной, расколотой современности к ещё более мрачным дальнейшим временам. Динамическое единство слов и музыки создает образ самой первой поры эпохи модерна, в момент ее исторического начала, образ странной красоты.

Летом 2012 года я исполнял «Зимний путь» на Международном Беккетовском фестивале в Эннискиллене. Стоя в маленькой церкви перед рядами скамей – обстановку нетрудно вообразить, – я пел перед английской аудиторией без перевода текста, публика была смешанная, одни знали произведение, другие, и их было больше, были совершенно не знакомы с самим жанром песенной передачи стихов. Все это казалось немного театральным, *Theaterstück*, как говорят немцы, беккетовской пьесой в духе «Счастливых дней», «Не я» или «Последней записи Краппа». «Чужим сюда пришёл я, чужим и ухожу», рождение и смерть, «между могилой и трудным рождением». Исполнению предшествовало чтение беккетовской прозы – «Тексты ни для чего, № 12» – в исполнении актера Лена Фентона. Оно началось со слов:

«Это зимняя ночь, там, где я был, там, куда я иду, вспоминал,
представлял себе, неважно, веря в себя, веря, что это я, нет, не нужно...»

Что делает герой, тихонько выходя из дому ночью? Проявляя некоторую беспечность, я не раздумывал над этим вопросом, пока не взялся за эту книгу. Полагаю, мало кто из нас задумывается об этом, когда поет, исполняет или слушает «Зимний путь». Байроновская тайна – законная составляющая произведения, но я считаю, что нелишне иметь в виду то, как реально проходила жизнь людей в Европе 1820-х. С чего это вдруг молодой человек без средств проживает в одном доме с молодой девушкой и её семьёй? Как вышло, что он там оказался?

Самым влиятельным из европейских авторов середины XVIII века был вне всякой конкуренции Жан-Жак Руссо. Его политические трактаты, особенно «Общественный договор» (1762), послужили источником вдохновения Французской революции, а его социальные и педагогические теории определили повестку дня на несколько поколений вперёд. «Исповедь», напечатанная посмертно в 1782 году, в равной мере шокировала и искушала. Он больше всех

повлиял на дух времени, и часто писатели и мыслители, пришедшие ему на смену, в дальнейшем сознательно или бессознательно соглашались с мудрецом из Женевы либо возражали ему.

Одним из самых влиятельных последователей Руссо в области образования был Бернхард Базедов, почерпнув педагогические теории из его «Эмиля» (1762), он опубликовал «Идею благотворителей для школ наряду с планом элементарной книги человеческого знания» в 1766. В 1774 году за этой работой последовало изложение практической системы начального образования – «Элементарная книга». В том же году при поддержке принца Ангальт-Дессау он основал новую школу «Филантропинум» в Дессау. В этом городе родился и вырос Вильгельм Мюллер, хотя и не был учеником «Филантропинума», который закрылся в 1793 году. Мюллер был женат на внучке Базедова. Но в «Зимнем пути» он намекал не на педагогический роман-трактат Руссо, а на профессию Базедова, который начинал как домашний учитель в дворянской семье (1749–53 годы).

А кроме того – и на центральную сюжетную линию романа Руссо, вышедшего за год до «Эмиля» и «Общественного договора», «Юлия», больше известного по подзаголовку «Новая Элоиза». Мысль о преподавании в аристократической или просто состоятельной семье часто возникала в умах немецкой интеллигенции конца XVIII – начала XIX века. Август Вильгельм Шлегель, Фихте, Гегель, Шеллинг и Гельдерлин и многие другие – все служили домашними учителями, что нередко приводило к сложностям в области чувств. «Новая Элоиза» была руководством для гувернеров и их подопечных в любовных перипетиях. Этот роман в письмах, занимающий три тома, мало читают сегодня, но в то время и еще долго потом, он был сенсацией. Роберт Дарнтон, выдающийся исследователь эпохи Просвещения и конкретно этого романа, назвал его «вероятно, величайшим бестселлером столетия», выдержавшим по меньшей мере 70 изданий до 1800 года, – «кажется, больше, чем любая другая книга до него». Спрос настолько превышал предложение, что издатели предоставляли книгу за плату на день или даже на час. Она вывела Руссо в ряд первых знаменитостей. Читатели, захваченные интенсивностью чувств, описанных в романе, засыпали его письмами: «Я не могу выразить, как он подействовал на меня. Нет, я не плакала. Я содрогалась от острой боли. Мое сердце разрывалось. Умиравшая Юлия уже не была для меня незнакомкой. Мне казалось, что я ее сестра, ее друг, ее Клэр. Потрясение было настолько велико, что, не отложив книгу, я бы заболела от горя так же, как те, кто был рядом с этой добродетельной женщиной в ее последние минуты».

Сюжет «Юлии» довольно сложен, но, что касается нашей темы, все предельно просто. Сен-Пре, молодой человек скромного происхождения, – домашний учитель девушки из благородного швейцарского семейства. Он пытается бороться с растущей привязанностью, но в итоге сдается. Социальные условности требуют, чтобы любовники хранили свои отношения в секрете. Сен-Пре бежит от неразрешимой проблемы в Париж, потом в Лондон, поддерживая переписку, которая и составляет большую часть книги. Семья девушки узнает тайну и вынуждает ее к браку с другим, более приемлемым с точки зрения общественного положения, но уже немолодым человеком. Сен-Пре пишет Юлии: «...семья, чьим украшением вы являетесь, весь город, почитающий за честь, что вы в нем родились, – все это занимает место в вашем сердце, всему вы должны уделить что-то из ваших чувств. Любви достается лишь меньшая часть, остальное похищают кровное родство и дружба. У меня же, Юлия, – увы! скитальца, лишенного семьи и чуть ли даже не родины, – нет никого в мире, кроме вас, и любовь мне заменяет все»³.

³ Перевод Н. Немчиновой и А. Худадовой. Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза. М., 1968.



«Новая Элоиза»: первый поцелуй

Скиталец, лишенный семьи и чуть ли даже не родины... Если мы хотим чуть лучше представить культурный фон «Зимнего пути», вот актёр, готовящийся к исполнению непростой роли, а если мы хотим окружить стихи Мюллера бытовой обстановкой, дополнить их отсут-

ствующими действующими лицами, вот, к примеру, сцена из «Новой Элоизы», которая поможет представить себе отца девушки: «Сначала он обрушился в общих словах на тех матерей, которые легкомысленно приглашают к себе в дом юнцов без роду и племени, знакомство с коими лишь позорит и бесчестит». Он обвинял жену в том, что она ввела в дом «этого лжеученого, этого болтуна, способного лишь повредить благонравию девицы, а не внушить ей что-либо полезное».

Разумеется, мы не можем продолжать в том же духе, разбирая другие литературные тексты, чтобы выстроить детализированный сюжет для «Зимнего пути». И это обернулось бы против нас, если вспомнить, что мы говорили о тайне, созданной недосказанностью истории, увеличивающей художественный эффект шубертовского цикла. Но если мы хотим поместить персонажа, этого человека в чужом доме, в достоверный социально-исторический контекст, лучше всего начать с «Новой Элоизы». И в следующей главе мы обсудим некоторые эпизоды собственной карьеры Шуберта, что сделает предложенные детали инсценировки более содержательными.

Флюгер Die Wetterfahne



Der Wind spielt mit der Wetterfahne
С флюгером играет ветер
Auf meines schönen Liebchens Haus.
На доме моей прекрасной любимой,
Da dacht' ich schon in meinem Wahne,
И кажется мне в бреду,
Sie pfiff' den armen Flüchtling aus.
Что он гонит свистом беглеца прочь.

Er hätt' es eher bemerken sollen,
Он раньше должен бы был заметить
Des Hauses aufgestecktes Schild,
Щит, водружённый на дом,
So hätt' er nimmer suchen wollen
Тогда бы он не стал искать
Im Haus ein treues Frauenbild.
Верной женщины в этом доме.

Der Wind spielt drinnen mit den Herzen,
Ветер играет с сердцем в груди,
Wie auf dem Dach, nur nicht so laut.
Как на крыше, но не так громко.
Was fragen sie nach meinen Schmerzen?
Что им спрашивать меня о горестях?
Ihr Kind ist eine reiche Braut.
Их дочь богатая невеста.

На доме милой флюгер вьется,
Вертится по ветру кругом.
А я уж думал, что смеется,
Свистя, она над беглецом.

О, если б раньше я заметил
Тот флюгер лёгкий на трубе,

Не заблуждался б я, что встретил
В нем верность и любовь к себе.

Играет ветер так же смело
Сердцами в нас, но лишь больней.
До мук моих им нет и дела,
Ведь есть приданое у ней.

Большинство опубликованных песен зрелого Шуберта начинается с фортепьянного вступления. На то есть важная эстетическая причина, которая возвращает нас к обсуждению «Гретхен за прялкой» в предыдущей главе. Во вступлении дается мелодический образ, который здесь воспринимается пока только как музыка. Затем начинает звучать голос, и слова объясняют, как расшифровывается этот образ, концентрируют наше внимание на предметном и эмоциональном значении. Так и во «Флюгере» сперва мы слышим вихрь фортепьянного арпеджио (слово «арпеджио» происходит от «арфа» и означает, что струны звучат одна за другой, а не все вместе сразу). Вихрь поднимается и стихает, но не обрывается, а тем временем музыка продолжается с повтором нот и трелью. Кажется, что песня началась с прилива энергии, за которым следует отлив, нервное, дрожащее ослабление импульса. Такова структура начала песни, она возобновляется на всем ее протяжении, а также в финале, когда пение уже закончено.

Мое описание, конечно, не чисто музыкальное, оно даже не вполне честное, поскольку продиктовано моей осведомленностью о том, какова песня в дальнейшем. Но часть описанной эмоциональной траектории схватывается и при первом прослушивании, особенно после возвратно-поступательного движения в *Gute Nacht*. И разумеется, нам известен предметный аналог музыкальной фразы, поскольку у песни есть название – «Флюгер». Мы слышим его скрип и дребезжание, порывы ветра. В оркестровой версии «Зимнего пути» (1993) немецкий композитор Ханс Цендер дает еще более буквальное толкование аналогии с высоким свистом флейты пикколо, низким звуком медных духовых инструментов, звоном тарелок и элиофоном – ветряной машиной. Стихи, которые следуют за вступлением, ясно говорят о том, что в фортепьянной прелюдии мы имели дело с типично шубертовским приемом, не просто изображением чего-то во внешнем мире, но одновременно и передачей внутреннего состояния сердца и ума героя – возможно, также и слушателя. Таким образом, слова предвосхищаются музыкой. Ветер играет с флюгером на доме возлюбленной, и герой в безумии воображает, что его насмешливо освистывают, что бы это ни значило. Эти образы не оставляют нас, соревнуясь за первенство: стук флюгера – и сумасшедшая мысль об освистывающей семье, которая гонит героя прочь: в конце концов, ЕМУ ТУТ НЕ МЕСТО.

Первое и главное: флюгер – символ семейных амбиций, это установленный на крыше щит, *Schild*, часть герба, знак высокого статуса обитающей здесь семьи. Подобная семья слишком хороша для нашего поэта-беглеца. Но, если не считать его мучительных переживаний, здесь, как и в первой песне, остается неясным, что же именно случилось. Они выгоняют его вон, или он сам добровольно покидает их? У нас нет ответа.

Скрежещащее металлическое устройство, само по себе мало достойное внимания, превращается в образ семьи, которая свистом гонит героя прочь. Возможно, тут намек на какой-то обряд или фольклорное действо – на народную «грубую музыку», *Katzenmusik*, кошачий концерт, который устраивают изгой или нарушитель законов и обычаев, как бывало в старину в европейских деревнях. Или он слышит скверную игру на дудках и сковородках? Или – подобной мысли не избежать певцу, выступающему за плату, – персонажа песни свистом сгоняют со сцены? Предложение публике такого цикла, как «Зимний путь», часто кажется чем-то неприличным, вызывает смущение: тут чувства исполнителя и чувства, заложенные в исполняемых песнях, могут продуктивно совпасть.

Но тогда на что в действительности указывает материальный символ? *Wetterfahne* – буквально «флаг погоды», обычно – металлический петушок, например, на кровле церкви, петух, чей крик напоминает о непостоянстве апостола Петра, который успел трижды отречься от Христа, прежде чем раздался крик этой птицы. Сама непредсказуемость флюгера, вращающегося по прихоти ветра, уже достаточно ясно дает понять, что ничего постоянного, никакой верной женщины, *Frauenbild*, в этом доме нет. Использование архаичного слова *Frauenbild* – буквально: «изображение женщины» – вносит оттенок иронии и ощущение оторванности от жизни, как если бы персонаж ожидал, что в доме с флюгером обитает прекрасная дама. Музыка Шуберта в этой песне передает непредсказуемость – и много лет исполняя «Зимний путь», я старался решить эту задачу. Очень часто я предлагал аккомпанирующему мне пианисту играть вступление к «Флюгеру» в беспорядочном ритме, что казалось мне наилучшим способом подчеркнуть смысл песни. Но композитор уже сделал работу за меня, как мы увидим, разбирая «Последнюю надежду» – песню, венчающую развитие темы непредсказуемости в цикле. Чрезмерная игра с ритмикой только портит ощущение непостоянства, созданное мозаикой коротких и долгих нот в сочетании с последовательностью нот высоких и низких, мелодическим узором, построенном на чередовании нарастания и спада, – и этого как раз достаточно.

В последних четырёх строках Шуберт видит главный содержательный момент и повторяет их, чтобы подчеркнуть смысл – мы должны обратить на него внимание, – и придать музыке нарастающую напряженность, выражающую уверенность скитальца, что ему нет места в уютной обстановке дома. Сам того не ведая, Вильгельм Мюллер описал в одной строфе метод, который Шуберт использовал в стилистике «Лесного царя» или «Гретхен за прялкой»: ветер дует в сердце так же, как играет с флюгером на кровле, но только тише. Так он открыто говорит нам, что музыка может одновременно указывать и на физическую реальность, и на субъективный опыт. Неудивительно, что Шуберту захотелось повторить строфу, во второй раз с небольшим усилением, с тем же музыкальным контуром, но столь же спокойно (в партитуре написано *leise* – «мягко»), для контраста с неистовством последних двух строк, обозначенных *laut*, «жёстко» или «громко». Последние строки – важнейшие для понимания мыслей скитальца, его переживаний и для понимания самого путешествия. «Зачем меня спрашивать о печалях? Их дитя – богатая невеста». Строчка «Зачем меня спрашивать о печалях?» звучит требовательно, а «Их дитя – богатая невеста» – триумф сарказма. Первая фраза повторяется уже как резкое утверждение, с пронзительной настойчивостью и повышением тона, а следующий, последний стих – срывающимся голосом, истерически, и все это завершается блистательным мелодическим завитком, когда мы словно слышим звук монет, рассыпающихся из фортепьяно. Подъем из двенадцати искрящихся шестнадцатых долей возвращает нас к вступительным аккордам, чтобы замереть в финальном, затихающем содрогании. Движение флюгера прекратилось, семья внутри дома пребывает в покое, изгнанник дрожит от холода.

Упоминание о свадьбе встречалось нам в первой песне: девушка говорила о любви, а мать – даже о свадьбе. Конечно, подразумевается, что отец возражал против этого. Мы слышим указание на возможный, идеализированный союз в переплетающихся звуковых рядах верхнего и среднего фортепьянных регистров, которые сопровождают эти слова о девушке и матери: звуковые ряды нежно отвечают один другому. К концу же второй песни, напротив, очевидно неистовство чувств отвергнутого или разочарованного влюбленного, мирный ход первой песни оборван.

В Вене 1820-х годов женитьба была непростым делом. Вот собственная дневниковая запись Шуберта от 8 сентября 1816 года:

«Человек напоминает мяч, которым играют судьба и страсть.
Это высказывание кажется мне необыкновенно верным...
Счастлив, кто обрел истинного друга-мужчину. Счастливей тот, кто
обрёл истинного друга в своей жене.

Для свободного человека брак – пугающая мысль в наши дни. Он заменяет его либо меланхолией, либо грубой чувственностью. Нынешние монархи, вы видите это и молчите. Да и видите ли?»

В предыдущем году 12 января репрессивный режим эпохи после наполеоновских войн, возглавляемый князем Меттернихом, ввёл в действие новый закон о браке, он был опубликован 18 марта: Акт о согласии на брак (*Ehe-Consens Gesetz*). Шуберт, в то время помощник преподавателя в венской высшей школе, где работал его отец, оказался среди австрийских подданных, которым по новому закону требовалось разрешение на брак. Разрешение давалось, только «если человек, желающий жениться, мог доказать, что он располагает достаточными средствами, чтобы содержать семью». Когда старший брат Шуберта Фердинанд женился в январе 1816 года, он не подлежал действию этого закона, потому что он был штатный учитель в имперском образовательном учреждении. Чтобы жениться в ноябре 1823 года, его младшему брату-художнику Карлу пришлось добиваться разрешения властей, и от него потребовали представить свидетельства о профессиональной занятости и доходах, или о его *Erwerbsfähigkeit* (буквально «способности к заработку»).

В апреле 1816 года Шуберт подал прошение о поступлении на должность учителя музыки в Лайбахе, подкрепленное свидетельством его учителя Сальери, легендарного соперника Моцарта. Возможно, он пытался улучшить свое материальное положение или стать капельмейстером в училище для преподавателей, чтобы не подпадать под действие габсбургских законов о браке. Какова бы ни была причина, 7 сентября, за день до приведенной выше записи в дневнике, он получил известие об отказе.

Шуберта явно беспокоило, что он может не получить права заключить брак, быть приговоренным к «меланхолии или грубой чувственности». То, что, оставшись холостяком, он в итоге заразился сифилисом, вероятно, в ноябре 1822 года, печальное, но логичное следствие. Холостая жизнь была характерна для Австрии эпохи бидермейер. Если взять круг знакомых Шиллера, пятеро вели холостую жизнь (Шуберт, Йенгер, Бауэрнфельд, Кастелли и Грильпарцер), большинство вступило в брак после тридцати – художник Купельвизер, певец Фогль, поэт-дилетант Шюбер (в тридцать, пятьдесят восемь и шестьдесят, соответственно). Старший брат Шуберта Игнац не женился до пятидесяти одного года – до того, как в 1836 году унаследовал от отца пост директора школы и перестал подпадать под действие ограничительных габсбургских законов. Имел ли Шуберт в виду конкретную женщину, на которой он, возможно, хотел жениться в 1816 году? Он переписал набело семнадцать песен в тот год, чтобы подарить соседке, обладательнице прекрасного голоса, некоей Терезе Гроб, дочери умеренно преуспевающих буржуа, владевших фабрикой по изготовлению шелка в венском лихтентальском приходе. Последние изыскания показали, что на самом деле альбом был подарен ее брату Хейнриху, но предположительно для того, чтобы он передал его ей. Однако беловики в итоге оказались у его наследников. Три из семнадцати песен Шуберт, вероятно, написал с мыслью о Терезе. Последнюю из них он переписал набело в ноябре или декабре 1816 года. Тереза пела сольную партию сопрано в шубертовской Мессе в фа-мажор, когда та исполнялась в приходской церкви Лихтентал в сентябре 1814 года. Друг Шуберта Артур Хюттенбреннер рассказывал Францу Листу в 1854 году:

«Во время нашей с Шубертом прогулки за городом я спросил его, был ли он когда-нибудь влюблен. Поскольку он вел себя холодно и замкнуто по отношению к прекрасному полу на званых вечерах, я склонялся к тому, чтобы думать, что он испытывает отвращение к женщинам. «О да! – сказал он. – Я очень сильно любил однажды. Она была дочерью школьного учителя, несколько младше меня и в мессе, которую я сочинил, она прекрасно и с большим чувством пела сольные партии сопрано. Она не была, в строгом

смысле слова, красавицей, у неё на лице остались следы оспы. Но у нее было сердце, золотое сердце. На протяжении трёх лет она надеялась, что я женюсь на ней. Но я не мог найти должности, которая обеспечивала бы нас обоих. Тогда она подчинилась желаниям родителей и вышла за другого, из-за чего я терпел жестокие мучения, терзавшие меня каждую ночь, я продолжал любить её, и с тех пор я не встречал никого, кто бы привлекал меня так же или больше, чем она. Она просто не была предназначена мне»».

В 1810-е годы дело не столь ясно для молодого богемного композитора Франца Шуберта, чей отец (учитель, в отличие от отца Терезы, тут небольшое смещение у Хюттенбреннера) успешно руководил школой. Если бы в приоритете у сына были буржуазные обеспеченность и стабильность, он, конечно, мог бы на долгий срок связать себя с той же школой. Мог бы дожидаться Терезы, или его планы могли бы измениться. Но у Шуберта в этом отношении, как и в музыке, было сознание аутсайдера, изгоя. Жизненные разочарования он перевоплощал в искусство. В «Прекрасной мельничихе», *Die schöne Müllerin*, более раннем цикле Шуберта на стихи Мюллера, композитор идентифицировал себя с подмастерьем мельника, несчастным в любви. Существует семейное предание, что на Франце было бледно-голубое пальто, когда в сентябре 1808 года он прибыл на первое прослушивание в школу-пансион, где было вакантное место хориста, поэтому другие мальчики дразнили его: «Это сын мельника, его точно возьмут». И странствующий подмастерье в *Die schöne Müllerin* отвергнут девушкой, чей социальный статус выше его собственного: она богатая невеста, дочь хозяина-мельника. Продолжая брачную тему, добавим, что Тереза Гроб вышла замуж за владельца пекарни. Акт о согласии на брак в этом случае не стал препятствием, и документ о помолвке с подписями и печатями, хранящийся в местной приходской церкви, это доказывает. Отказала ли Тереза Шуберту ради более обеспеченного человека, или Шуберт не потрудился соответствовать буржуазным стандартам, чтобы добиться её, – столь же неясно, сколь и начальная ситуация «Зимнего пути». Возможно, как часто бывает, это было неясно и самим Шуберту и Терезе. Поразительно, что среди песен в альбоме для Терезы нет несравненной «Гретхен за прялкой», которая была написана в то время. Может, она была для Терезы чересчур сексуально опасной? И необузданная чувственность песни её пугала? Или Шуберт даже не показал ей «Гретхен»? Вполне можно допустить, что Тереза была одним из источников вдохновения при создании этой песни, как вокалистка, а, может быть, и в более личном смысле.

У Шуберта была ещё одна сердечная привязанность, опять же не встретившая взаимности, что может помочь нам в понимании «Зимнего пути». В 1868 году друг композитора Мориц фон Швинд сделал рисунок сепией «Шубертовский вечер у Йозефа фон Шпауна». «Среди прочих проектов, – писал он Фердинанду фон Майерхоферу, который принадлежал к шубертовскому кругу и которого не следует путать с Иоганном Майрхофером, близким другом композитора, – я взялся за шубертиану, изобразив всю компанию вместе. Выглядит не так прекрасно, как было на самом деле, скорее что-то в духе болтовни старика о событиях, свидетелем которых он был в молодости и которые всё ещё дороги его сердцу».

Над этой вымышленной, идеализированной сценой в центре задней стены гостиной Шпауна, прямо над фортепьяно, на котором играет Шуберт, аккомпанируя певцу Иоганну Михаэлю Фоглю, помещен портрет дамы в овальной раме. Эта дама – графиня Каролина фон Эстерхази фон Галанта (1805–1851), портрет написан по несохранившейся акварели, выполненной ещё одним знакомым Шуберта, Йозефом Тельтшером. Отец Каролины, граф Иоанн Карл Эстерхази фон Галанта, в 1818 году нанял Шуберта давать уроки музыки Каролине и её сестре Марии в летней родовой резиденции в Желизе (Венгрия). Обе девушки были превосходными пианистками. Они продолжали брать уроки у Шуберта и после возвращения в Вену. Он посвятил графу песни, составившие опус 8.

Похоже, у Шуберта возникло сильное чувство к молодой графине Каролине, чувство, которое тоже питало его музыку. Он вновь приехал в Желиз в 1825 году и провёл там четыре с половиной месяца. Тем летом он писал Швинду из Зелица: «Я часто испытываю проклятую тоску по Вене, несмотря на одну влекущую звезду». В феврале 1828-го друг Шуберта, драматург Эдуард фон Бауэрнфельд, записал в дневнике: «Шуберт, кажется, и впрямь влюблен в Каролину Э. Мне это в нем нравится. Он даёт ей уроки». В воспоминаниях, написанных в 1863 году, Бауэрнфельд сообщает больше подробностей, сопровождая их тонким анализом:

«Он на самом деле был безумно влюблен в одну из своих учениц, молодую графиню Эстерхази, которой он посвятил одно из самых прекрасных своих произведений для фортепьяно, Фантазию F-минор, фортепьянный дуэт. Помимо уроков здесь он посещал время от времени дом графа под эгидой своего покровителя, певца Фогля... В таких случаях Шуберту доставляло удовольствие сидеть позади и хранить молчание рядом с обожаемой ученицей, вонзая стрелу любви все глубже в своё сердце. Для лирического поэта, как и для композитора, несчастная любовь может иметь свои выгоды, поскольку усиливает личные чувства и окрашивает стихи и песни, порожденные ею, в цвета чистейшей реальности».

В другом дружеском отчёте, принадлежащем перу певца-любителя барона Карла Шенстейна, которому посвящена «Прекрасная мельничиха», рассказывается, как увлечение горничной в Желизе в 1818 году «впоследствии уступило место более поэтичному пламени в его сердце, любви к графине Каролине».

Пламя горело до самой смерти Шуберта. Каролина питала огромное уважение к Шуберту и его дару, но не отвечала взаимностью на его страсть, возможно, и не имела представления о степени увлечения композитора. Я говорю «о степени», потому что она наверняка знала о самом чувстве – по одной фразе Шуберта, его единственному признанию в словах. Однажды она в шутку укоряла его, что он не посвятил ей ни одного сочинения. Он ответил: «А какой в этом смысл? Все и так посвящено вам».

Вероятно, последующее посвящение Фантазии F-минор говорит о многом – это даже не предположение, можно быть уверенным, что композитор играл «рядом со своей обожаемой ученицей» вещь, написанную для двух пианистов, сидящих за одним инструментом, так, что их руки должны соприкасаться. Фантазия и в самом деле полна томления и жажды, «личных чувств».

У Каролины было не меньше четырнадцати рукописей Шуберта, что напоминает об альбоме Терезы и намекает на почтительное ухаживание композитора. Среди них – копии 9-й – 11-й песен «Прекрасной мельничихи», помеченные 1824 годом, в переложении для контральто, голоса Каролины. Признание в любви: «Нетерпение» (*Ungeduld*), «Утреннее приветствие» (*Morgengruß*) и «Цветы мельника» (*Des Müllers Blumen*) – кто знает? Но представление о запретной любви к женщине, стоящей намного выше на социальной лестнице, женщине, в чьем доме Шуберт находился в качестве учителя, не могло не сделать «Зимний путь» Мюллера самым подходящим материалом для композитора, который сам – в традиции Фихте и Шлегеля, в традиции Сен-Пре из романа Руссо и, возможно, мюллеровского скитальца – был домашним учителем.

Во многих отношениях это возврат к такому взгляду на творчество Шуберта, который многие учёные отвергли как недостоверный. В начале XIX века несравненный специалист по Шуберту Отто Эрих Дойч (он составил объёмистый каталог работ композитора, отсюда буква D, обозначающая «Дойч», в номере, приданном каждому произведению – «Зимний путь», например, это D-911), – так вот, Дойч писал о «Прекрасной мельничихе»: композитор, «конечно, не был вдохновлен ни какой-либо девушкой, ни какой-либо мельницей, а только сти-

хами Мюллера». Такова была понятная реакция на мифического sentimentalного Шуберта в начале XX века, описанного Рудольфом Барчем в книге 1912 года «Грибочек» (*Schwammerl* – одно из прозвищ композитора), вышедшей тиражом 200 000 экземпляров. Книга Барча легла в основу популярнейшей оперетты на мелодии Шуберта *Das Dreimäderlhaus*, переведенной на 22 языка. Она была экранизирована как «Время цветения» с Рихардом Таубером (1934). Это был апофеоз или, вернее, апокалипсис женщин, вина и песен. Но отказ от слащавой подделки под Шуберта не означает, что мы должны пропустить очевидные стадии в перипетиях его чувств. Реальная история отношений Шуберта с Терезой Гроб и Каролиной фон Эстерхази не является частью искусства и не оставила по себе письменных свидетельств. Но можно достаточно уверенно утверждать, что драматизация своих чувств в этих отношениях, как часто бывает в бесконечном взаимообмене между искусством и жизнью, направляла Шуберта в определённую сторону, сужала выбор тем, повышала интенсивность его ощущений.

Замечательное требование изобрести Шуберта заново, удалив налет sentimentalности, вальяжности, бидермейера в худшем смысле слова, развело исследователей по разным направлениям, в том числе и тупиковым. Холостяцкая жизнь Шуберта вызвала слухи, что он, возможно, гомосексуалист, и двадцать лет назад такое предположение дало толчок одной из великих полемик в истории музыки, полемике, которая, к счастью, затихла, но оставила по себе след, и по этой причине я хочу сейчас уделить ей внимание, хотя и рискую показаться человеком, которому наступили на большую мозоль. В 1989 году бывший продюсер музыкальных записей, один из основателей серии *Vanguard*, биограф Бетховена Майнард Соломон в научном журнале *19th Century Music* напечатал статью под интригующим названием «Франц Шуберт и павлины Бенвенуто Челлини». Понадобилась бы, вероятно, целая книга, чтобы разобрать все тонкости доводов, которыми обменивались Соломон и его главный оппонент Рита Штеблин. Отчасти в то время, да и позднее дело было в том, что в эпоху общественной реабилитации гомосексуалистов вопрос имел политическую окраску. Будь статья опубликована сейчас, шумихи наверняка была бы куда меньше. Подробную и убедительную работу Штеблин (именно Штеблин привлекла внимание к Акту о согласии на брак и посвятила ему интересное объемное исследование) часто обходили стороной в понятном стремлении к новому, до того почти запретному взгляду на композитора. Прежде всего, однако, выяснилось, что нет ничего нового под луной: Шуман уже описывал музыку Шуберта, метафорически, надо признать, как женственную, а бетховенскую – как мужественную, непосредственно после смерти Шуберта. Когда тела обоих композиторов в 1880 году эксгумировали для перезахоронения на новом венском кладбище, один обозреватель отмечал мужественную массивность бетховенского черепа и женское изящество шубертовского. Есть также элементы того, что позднее получило известность как «квир-теория», которые помогают лучше понять кое-что в музыке Шуберта: предложение в песни стихотворений на гомоэротическую тему, как «Ганимед» Гете, или стихотворений о гомосексуальной любви, как «Любовь солгала» (*Die Liebe hat gelogen*) и «Ты не любишь меня» (*Du liebst mich nicht*). Может быть полезен даже анализ сексуальной лабильности в цикле «Прекрасная мельничиха». Это была культура, очарованная Грецией, в которой даже авторы, чье творчество в целом отражало гетеросексуальную ориентацию, заигрывали с гомоэротической образностью. И Гете – лучший тому пример с его Ганимедом и широко известной венецианской эпиграммой, которую я помню со школьных лет: мол, он предпочитает секс с женщиной, потому что, попользовав её как женщину, он может затем попользовать её как мальчика. Вообразите, каков. Но попытки Соломона исследовать Шуберта совершенно противоположным образом, изменив представление о «базовой сексуальной ориентации» композитора, кажутся по большому счёту беспомощными и анахроничными. Шуберт мог испытывать некоторые гомоэротические переживания, у него мог быть какой-то гомосексуальный опыт. Мы ничего об этом не знаем. Но он не был и не мог быть «геем» в современном смысле слова. Представление о гей-идентичности ещё только предстояло изобрести. И есть масса свидетельств,

что Шуберт любил женщин и испытывал сексуальное влечение к ним – гораздо больше, чем указаний на его гомоэротические склонности. Все доказательства Соломона строятся на загадочной лаконичной записи в дневнике Бауэрнфельда в августе 1826 г.: «Лечение Шуберта (ему нужны «молодые павлины» Бенвенуто Челлини)». До гипотезы Соломона общепринятым объяснением служил сифилис. Челлини, мемуары которого Гете перевёл в 1806 году, был известен как дебошир и сифилитик. Мясо павлинов, похоже, считалось полезным при этом заболевании. Соломон вполне справедливо отмечает, что, хотя павлины упомянуты в мемуарах Челлини, их мясо никогда не было лекарственным средством при сифилисе. Он доказывает, что Челлини, известный также как гомосексуалист, использует охоту на птиц как метафору поиска молодых людей, средства поднять настроение. Отсюда следует, что Бауэрнфельд зашифровано писал о потребности Шуберта в связях с молодыми людьми. Соломон делает из записи Бауэрнфельда символ нового подхода к пониманию жизни Шуберта.

Проблема в том, что Соломон делает столько очевидных ошибок, продиктованных страстью, где бы он ни пытался применить свой подход. У него избыточны ошибочные переводы, ошибочные расшифровки почерка, тенденциозное цитирование, что достигает верха комизма при прочтении приглашения в 1827 году Шуберта и Шобера на вечеринку от некой Нины, безусловно, девушки для утех (или юноши-трансвестита, поскольку пол «соловьев», которые должны быть на этой вечеринке, подозрительным образом не уточнён). «Осыпанные снегом соловьи будут, несмотря на холодные оковы, дуть в флейты изо всех сил», – так написано в приглашении. Поскольку «холодные оковы», несомненно, примитивные презервативы эпохи бидермейер («С какой охотой я бы сбросил эту холодную кору», – писал Швинд Шоберу 6 мая 1824 года), сущность упомянутой игры на флейтах, как скромно добавляет Соломон, «достаточно прозрачна».

Ответ на эту путаницу можно начать с «Зимнего пути», и ответ ясен для всякого, кто когда-либо слушал или пел восьмую песню цикла «У ручья» (*Auf dem Flusse*). Река покрыта твердой, жёсткой коркой – *harter, starrer Rinde*. Никаких презервативов в ней, заметим, не плавают. Игра на флейте подразумевает пение, а соловьи – это певцы. Швинд писал о «разбивании льда» в социальном контексте. А Нина вовсе не хозяйка раннего варианта *Kander and Ebb's Kit Kat Klub*, в женского наряде или без него, это Мина, с М в начале слова, сокращенное от Вильгельмина, «вероятно, – как заключает Рита Штеблин в сухом, но разгромном разборе гипотезы Соломона, – Вильгельмина Виттечек, которая часто приглашала Шуберта на званые вечера». Глухота Соломона к шутивому тону приглашения не внушает доверия к его стилистической сути, когда он, например, обнаруживает иронию в отчетах современников об отношениях Шуберта с Терезой Гроб или графиней Эстерхази.

Возвращаясь к нашим павлинам, скажем: они могут означать то, о чем пишет Соломон, а могут и не означать. Прочитав развернутое обсуждение этой короткой фразы у Соломона, у Риты Штеблин, у Кристины Муксфельдт и Мари-Элизабет Телленбах, я так ничего и не узнал. Если нет полной уверенности, что слово означало у самого Челлини, ещё меньше её может быть относительно Бауэрнфельда или шубертовского круга в целом, где читали мемуары Челлини, напомним, в сглаженном переводе Гете 1806 года. Бауэрнфельд мог подразумевать мифическое лекарство, или и в самом деле юношей-нимфеток, или же верны оба варианта. Все аргументы зависят от прочтения этой фразы, и Соломон или его сторонница Муксфельдт не добавляют к ней никаких иных решающих доказательств.

Однако в конце концов главное недоразумение – в самой мысли, что нужно точно установить, как обстоит дело с сексуальностью Шуберта, и что мы знаем это или можем раз и навсегда определить. В ту эпоху действительно существовали люди, про которых можно сказать, что они были гомосексуалистами (хотя само слово звучит анахронизмом, как если бы мы назвали Микеланджело геєм). Среди них Август фон Платен, чья личность вдохновила Томаса Манна на создание новеллы «Смерть в Венеции». И то, что Шуберт положил на музыку два его сти-

хотворения, имеет некоторое значение, хотя и не решающее. Правда, при этом следует иметь в виду, что он сочинил 74 песни на стихи Гете и 44 – на стихи Шиллера, а также то, что Брамс написал песни на несколько стихотворений Платена. Если взять самого знаменитого поэта той эпохи, суперзвезду, чья слава озаряла всю Европу, Байрона, показательна тщетность попыток строго определить его сексуальную ориентацию. У него были сексуальные связи и с молодыми людьми, и с женщинами, даже с собственной сестрой, а его стихи отражают как гомосексуальные, так и гетеросексуальные склонности. То же можно сказать и о Бенвенуто Челлини: весьма примечательно, что одно-единственное упоминание «павлина» в значении «хорошенький мальчик» в его мемуарах касается юноши, крайне правдоподобно переодетого в женщину, которого Челлини приводит на праздник, чтобы огорчить любовницу, показав, будто у него есть другая женщина.

Я не оспариваю сильных эмоциональных привязанностей между мужчинами шубертовского круга. Историк Илия Дюрхаммер – последний по времени методичный хроникёр этих отношений. Мы никогда не узнаем, передавал их тогдашний эмоционально-нагруженный язык сексуальные чувства. То, что такие отношения были им не чужды, кажется правдоподобным и даже достоверным. Но легко показать, что эти же мужчины были одновременно вовлечены в сложные отношения с женщинами, и совсем нетрудно допустить, что сексуальные связи, пусть мимолетные, с женщинами были и у Шуберта – и что он подцепил сифилис, допустим, посетив заурядный бордель со своим другом, распутным, ветреным бабником Францом фон Шобером. Были два случая, про которые многие упоминают, платонических отношений, которые нельзя назвать настоящей любовной связью, – роман с дочерью соседской буржуазной четы и – с высокородной поклонницей музыки, в обоих случаях эти отношения, как мы видим, могут многое прояснить относительно «Зимнего пути» и импульса, который подвиг композитора на создание песенного цикла.

ПОСТСКРИПТУМ

Фридрих Гёльдерлин (родился в 1770) был одним из крупнейших немецких поэтов поколения между Гете, родившимся в 1749-м, и Вильгельмом Мюллером, родившимся в 1794-м. С конца 1790-х годов до первых лет XIX века он работал домашним учителем во Франкфурте, в Бордо и в Швейцарии. Во Франкфурте он влюбился в Сюзетту Гонтар, жену нанявшего его банкира, и получил расчёт. Он не расстался с чувством и увековечил Сюзетту под именем Диотима в романе в письмах «Гиперион, или Отшельник в Греции», опубликованном в 1797 и 1799 годах, – действие происходит в 1770-х, и центральный персонаж, Гиперион, посвящает жизнь борьбе за освобождение Греции. Поклонник эллинизма Гёльдерлин вполне мог привлечь внимание Мюллера к его творчеству, мог даже вдохновлять его, как и Байрон. Обстоятельства жизни Гёльдерлина – ещё одно напоминание о характерной ситуации, которая могла лечь в основу «Зимнего пути». В 1806 году у Гёльдерлина началось неумолимое сползание в душевную болезнь. Проведя некоторое время в больнице для умалишенных в Тюбингене, директор которой изобрёл маску, блокировавшую крики безумных, Гёльдерлин до конца дней жил в доме своего почитателя плотника Эрнста Циммера – в башне старой городской стены. Он создавал в эти годы отрывочные стихи, отражающие визионерское напряжение. Непризнанной при жизни, он стал таким символом немецкого романтического поэта – грезящий ясновидец, психическое расстройство которого дало ему ключ к подсознательному и иррациональному. За год до помешательства он опубликовал стихотворение, поэтическую переключку с которым мы можем усмотреть в образе флюгера в поэзии Мюллера:

Mit gelben Birnen hängen
Und voll mit wilden Rosen

Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.
Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

В диких розах,
С желтыми грушами никнет
Земля в зеркало зыби,
О лебеди, стройно:
И вы, устав от лобзаний,
В священную трезвость вод
Клоните главы.
А ныне: где я найду
В зимней юдоли цветы – о, где
Свет, и тепло,
И тени земли?
Стынет в молчанье
Крепость. В ветре
Скрежещет флюгер⁴

Бенджамин Бриттен положил на музыку это странное темное стихотворение, так напоминающее «Зимний путь», хотя и превосходящее Мюллера чистой поэтической силой. Оно стало пятым из «Гельдерлиновских фрагментов» Бриттена, а вскоре Ханс Вернер Хенце использовал более позднее, длинное нерифмованное стихотворение Гёльдерлина «В любимой лазури» – *In lieblicher Bläue* – (1808), как текст для своей *Kammermusik* 1958, написанной для Питера Пирса:

In lieblicher Bläue blühet
mit dem metallenen Dache der Kirchthurm.
Den umschwebet
Geschrey der Schwalben, den umgiebt die
rührendste Bläue.
Die Sonne gehet hoch darüber und färbet das Blech,
im Winde aber oben stille krähet die Fahne.

В любимой лазури цветет
Металлической кровлей церковная башня.
Её облетают

⁴ Перевод С. Аверинцева в книге: Синило Г. История немецкой литературы XVIII века. Минск, 2013.

Возгласы ласточек, ее обтекает
Тихая лазурь.
Высоко поднимается солнце над ней и крышу пестрит,
На ветру же вверху беззвучно гаркает флюгер.

Застывшие слёзы Gefrorne Tränen

— Вы правы — мне не надо было встречать вас сегодня, — проговорил он, понижая голос, чтобы не расслышал кучер. Она наклонилась вперед, словно хотела что-то сказать, но он уже велел кучеру трогать. И, стоя на углу, смотрел вслед удалявшейся карете. Снег перестал, и резкий ветер дул ему в лицо. Вдруг он ощутил на своих ресницах что-то холодное и твердое и понял, что плачет и что от ветра его слезы превратились в льдинки.

Эдит Уортон «Век наивности». 1920⁵



Gefrorne Tropfen fallen
Падают замерзшие капли
Von meinen Wangen ab;
С моих щек,
Ob es mir denn entgangen
Неужели я не заметил,
Daß ich geweinet hab'?
Что плакал?

Ei Tränen, meine Tränen,
Ах, слёзы, мои слёзы,
Und seid ihr gar so lau
Вы так прохладны,
Daß ihr erstarrt zu Eise,
Что превращаетесь в лёд,
Wie kühler Morgentau.
Как холодная утренняя роса?

Und dringt doch aus der Quelle
Но бьете вы из источника
Der Brust so glühend heiß,
В груди, такого жаркого,
Als wolltet ihr zerschmelzen
Что могли бы растопить

⁵ Перевод М. Беккер. Уортон Э. Избранное. М., 1981.

Des ganzen Winters Eis.
Весь зимний лед кругом.

Со щек моих катится
Холодная струя,
Что же со мной случилось?
Ужели плакал я?

О, слёзы, эти слёзы,
Иль ваш огонь угас?
Вы стынете, как иней
Зимой в рассветный час.

Ведь жгучее страданье,
Что сердце мне гнетет,
Легко бы растопило
Весь этот снег и лёд.

Некоторые исполнения «Зимнего пути», а я пел его, должно быть, не меньше сотни раз, прочно сохраняются в памяти. Одно из таких было зимой 2010 года в Москве, в Пушкинском музее изобразительных искусств, на фестивале «Декабрьские вечера». По всем возможным причинам выступление стало для меня незабываемым. «Декабрьские вечера» основаны Святославом Рихтером, ныне покойным, одним из величайших пианистов XX века, чьё монументальное, но при этом очень живое исполнение «Зимнего пути» в концертной записи с немецким тенором Петером Шрейером помогло мне, подростку, открыть для себя «Зимний путь». Пушкинский музей – чудесный, и до фестивального вечера у нас была возможность походить по залам и познакомиться с потрясающим директором Ириной Антоновой, занимавшей этот пост с 1961 года. Она твердо отстаивала право Советского Союза присвоить немецкие художественные коллекции в конце Второй мировой войны, уже работая в Пушкинском в 1945 году, когда в Москву перевезли почти полностью собрание Дрезденской галереи. «Зимний путь» Рихтера и Шрейера по совпадению исполнялся именно в Дрездене с начала 1980-х. Антонова играла немалую роль в организации «Декабрьских вечеров». Сам Пушкинский музей был основан отцом русской поэтессы Марины Цветаевой, которая написала стихотворение по мотивам одного из текстов «Зимнего пути» – «Ложные солнца» (*Die Nebensonnen*). Как и Вильгельм Мюллер, Пушкин внёс лепту в общеевропейский культ Байрона: его Онегин, так же, как и лермонтовский Печорин, центральный персонаж романа «Герой нашего времени», состоят в родстве со скитальцем Мюллера.

Все эти культурные пересечения могут показаться маловажными и не по существу, но они напоминают о том, что «Зимний путь» имеет историческую привязку, он создан в рамках исторического процесса и передавался от поколения к поколению благодаря этому процессу. Мюллер писал стихи о скитальце, к примеру, после того зимнего пути, который положил конец любым путешествиям такого рода – после отступления наполеоновской армии из Москвы. Мюллер был немецким патриотом, сражавшимся против Наполеона в 1814 году, однако в период, непосредственно этому предшествовавший, вопрос о верности своему знамени был гораздо более запутанным. Наполеоновская великая армия, вторгшаяся в Россию в сентябре 1812 года в составе 600 тысяч человек, объединяла представителей разных национальностей, в том числе и целый корпус австрийских солдат. В числе тех 120 тысяч, которые остались от армии, когда она покинула Россию в декабре 1812 года, были австрийцы, прусские подданные и другие немцы, и немцев было больше, чем французов.



Картина Франца Крюгера. «Прусский кавалерийский дозор в снегу» датируется более поздним сроком – 1821 годом, однако замерзший, занесенный снегом отряд, едва различимый для зрителя, ставит нас в иной визуальный контекст, подсказывающий иное толкование «Зимнего пути» и того, что мог означать снежный пейзаж, описанный в этих стихах, в эпоху, последовавшую за страшными годами войн и смятения.

Судя по всему, Шуберт и сам был человеком, внимательным к политике, если не сказать политически активным, хотя свидетельства из Австрии времён репрессивного послевоенного режима и скудны на этот счёт. Представляется, что в 1820-е он был молодым радикалом, который подвергся аресту по подозрению в неблагонадежности – в это время с ним был его близкий друг Иоганн Шенн, вероятно, лидер кружка, закончивший крушением карьеры и изгнанием. Ранее, в мае 1814 года, ещё подростком, Шуберт наоборот сочинил патриотическую песню в честь победы союзников над Наполеоном, «Освободители Европы в Париже» (*Die Befreier Europas in Paris*) – через несколько недель после вступления во французскую столицу русских и прусских войск. Обстрел и оккупация Вены французами за несколько лет до этого, в 1809 году, должно быть, врезались в память юного Шуберта, родившегося в 1797 г. Йозеф фон Шпаун описал сцену в интернате в мае 1809 года, где жил и он сам, тогда двадцатиоднолетний студент-юрист, и Шуберт, мальчик-певчий: «Пылающие ядра, пролетающие под куполом ночного неба, которое краснело от пожаров, – все это было великолепным зрелищем... Вдруг раздался грохот в самом доме: ховитцеровская бомба попала в здание училища. Она пробила несколько этажей и взорвалась на нижнем».

Дипломатический конгресс, который привел к европейским договорам после окончательного поражения Наполеона, происходил в родном городе Шуберта, так что там кишели

высокопоставленные иностранные особы и бурлила общественная жизнь. После торжеств и восторгов результатом стало, особенно после ввода в действие реакционных Карлсбадских декретов, то, что германский мир оказался под заклятием вроде того, который налагает Белая Колдунья в книге «Лев, колдунья и платяной шкаф»: всегда зима, но без Рождества. Свирепствовала цензура, подозрение влекло обвинение в неблагонадежности. Шуберт и его друзья существовали в условиях бидермейеровской эпохи, когда на первый план вышли местные преследования, искусство отрекалось от героизма прошлых лет, а любой оппозиционности по отношению к существующим порядкам приходилось быть осторожной и прикрываться шифром. Австрийская система, по словам драматурга Бауэрнфельда, друга Шуберта, была «чисто негативной, страхом перед духовностью, отрицанием духа, полной статичностью, застоём и отуплением» (*rein negatives: die Furcht vor dem Geiste, die Negation des Geistes, der absolute Stillstand, die Versumpfung, die Verdummung*). «Зимний путь», возможно, напоминает о прежних войнах, но ещё и о «холодной войне» после них.

Толстой в «Войне и мире» рассуждает об историческом смысле кампании 1812 года и трёх последующих лет: «Основной, существенный факт европейских событий начала нынешнего столетия есть воинственное движение масс европейских народов с запада на восток и потом с востока на запад. Первым зачинщиком этого движения было движение с запада на восток» (Эпилог, I, III). Вторжение Германии в Россию в 1941 году во многом перекликалось с этими событиями, но было более масштабным, более бессмысленным и намного, гораздо более свирепым. Когда Антонова начала работать в московском музее, примерно за месяц до битвы за Берлин, немецкий тенор Петер Андерс настоял на записи «Зимнего пути» в студии, находившейся в городе, который непрерывно бомбили. Запись должна была стать частью полного собрания немецких песен, знакового события немецкой культуры, которое задумал фаворит Гитлера и Геббельса пианист Михаэль Раухайзен – считается, что он первый стал исполнять песни немецких композиторов, *Lieder*, в унисон с полностью открытым роялем.

Отношения между нацистским режимом и классической музыкой более, чем непростые. Марксистский философ-аутсайдер Славой Жижек, что весьма характерно, провокативно интерпретирует «Зимний путь», описывая специфическую проблематику высокой немецкой культуры, беспокоившую Джорджа Стейнера и других, он усматривает здесь «парадокс, заключающийся в том, что современное варварство вырывается наружу интуитивным, может быть – необходимым образом из самого сосредоточия гуманистической цивилизации». С кинематографическим блеском этот парадокс наглядно и прямолинейно выражен в «Списке Шиндлера» Стивена Спилберга: во время уничтожения гетто в Лодзе немецкий солдат играет изящную фугу на пианино в еврейской квартире, где идет погром. Двое его товарищей, менее «цивилизованных», обмениваются репликами: «Бах или Моцарт?» Вот что пишет Жижек о культурном значении «Зимнего пути» примерно в 1942 году, когда бас-баритон Ханс Хоттер делает знаменитую запись цикла с уже упомянутым Раухайзеном:

«Легко представить немецких офицеров и солдат, слушающих трансляцию этой записи в окопах Сталинграда зимой 1943 года. Разве не возникает уникального созвучия между темой «Зимнего пути» и этим историческим моментом? Не была ли вся сталинградская кампания огромным «зимнем путём», когда каждый немецкий солдат мог сказать о себе самыми первыми строками цикла: «Чужим сюда пришёл я, чужим и ухожу?» Не выражают ли следующие строки их базового опыта: «А ныне мир так темен, путь снегом занесен. Нельзя мне медлить доле, я должен в путь идти, дорогу в тёмном поле я должен сам найти»».

Жижек продолжает с той же точки зрения разбирать песни цикла, демонстрируя «уникальное созвучие с историческим моментом». «Бесконечная бессмысленная дорога» из «Воспоминаний» (*Rückblick*) подхватывает созвучие:

По льду и по снегу ступая,
Пылают ноги как в огне,
Но я пойду, не отдыхая,
Покуда город виден мне.

Солдат может лишь грезить о том, что весной вернется домой, это его «Весенние грезы», *Frühlingstraum*, он нервничает, ожидая письма (13-я песня «Почта»), а штормовое утро песни 18-й подобно «потрясениям утреннего артобстрела»: ветер «темных туч лохмотья трепать свирепо стал. Вся даль в огне кровавом, и тучи все в огне». Донельзя изнуренным солдатам нельзя искать успокоения даже в смерти, это тема 21-й песни, «Постоялый двор». Единственный путь – вперед: «Я давно уж к сердцу глух, плач меня не тронет» («Мужайся!»)

Если снег в лицо мне бьёт,
Я его сметаю.
...
Только глупый стонет.

Анализ цикла, предложенный Жижekom, возможно, выглядит натянутым, но в нем есть глубокий исторический смысл: цикл песен обладает долговременной, даже если и ненамеренной, связью с мировыми событиями, что, на первый взгляд, не согласуется с её локальной основой, её эстетикой внутреннего мира. По Жижeku же, именно благодаря такому «замещению», или подмене, «Зимний путь» сумел стать утешением во время другого зимнего путешествия 1942 года: его абстрактные переживания предоставляли возможность «бегства от конкретного». Получается, искусство существует для того, чтобы скрывать чудовищную правду?

В истории развития немецкого национализма в 1894 году случилось следующее событие: Антон фон Вернер написал помпезную картину «На постое в окрестностях Парижа, 24 октября 1870 года». Вернер был проправительственным художником, директором Королевской академии искусств в Берлине, славу ему принесла картина, изображающая провозглашение новой Германской империи в Версале 1871 года, репродукции которой где только ни публиковали. Он сопровождал начальника Прусского генерального штаба Хельмута фон Мольтке во время предшествовавшей этому франко-прусской войны. Анекдотические детали на этой хорошо известной картине намекают, что писал он по памяти, вероятно, приукрашивая реальное событие. Художник застает растрепанных прусских солдат в роскошном французском салоне рококо (в Шато-де-Брюна). Бросаются в глаза грязные сапоги, разбросанные дрова у растапливаемого камина. Грубость, которую солдаты внесли с собой в обстановку несколько женственной изнеженности, создаёт визуальный контраст, знаменующий конфликт между французской цивилизацией и немецкой культурой, между вырождением разгромленного народа и устойчивыми мужскими ценностями. Но мы также замечаем, что суровые мужчины не разгромили элегантный интерьер, ведут они себя чрезвычайно прилично. Роскошная мебель не разграблена, ветеран в шлеме сдержанно беседует с пожилой горничной, перед ними стоит девочка, чьё внимание приковано к тому, что происходит в центре живописного пространства. Крышка рояля открыта, и под аккомпанемент одного из товарищей поёт офицер, держащийся с привычным изяществом, положив одну руку на талию, а другую на панель рояля, как если бы он находился в Уигмор-холле.



Ноты на пюпитре можно разглядеть, да и сам Вернер упоминал их в заметках о картине – это песня Шуберта на стихи Гейне «У моря» – *Am Meer* («*Das Meer er-glänzte weit hinaus*» – «Над морем позднею порой»). Согласно опять-таки заметкам Вернера, эта была излюбленная среди военных песня, что достаточно неожиданно, учитывая ее мрачный психологический колорит.

Таким образом, шубертовские песни участвовали в военных триумфах и поражениях Германии на протяжении всего беспокойного периода с 1813 года, когда родился современный немецкий национализм, по 1945-й – год его крушения и позора. Шуберт вводил новый песенный стиль, когда в Центральной Европе наступил период политического спада. В кругу композитора высоко ценилась идея самовоспитания, *Bildung*, как работы над собой и своими возможностями. Образование включало *Anbildung*, расширение культурных горизонтов благодаря погружению в разные культурные контексты, чтению и тому подобному, и *Ausbildung*, развитие природных дарований. Песни Шуберта многим обязаны этим устремлениям. Коллизия перенесена и в картину Вернера поверх и помимо послания о германской силе и французской слабости, который она передаёт открыто. С одной стороны, грязные сапоги и униформа, прусский милитаризм в самом центре представлений о немецкой национальной миссии, сначала на правах средства, но затем, в итоге, как ценность. С другой стороны, *Bildung*, самосовершенствование, самовыражение в спокойной мирной музыке, которая является апофеозом чувственности. Так возникает конфликт, придающий картине нервную напряженность. Способны ли *Bildung* и прусский милитаризм сосуществовать вместе?

В наши дни исполнители немецких классических песен, *Lieder*, преемники этого исторического наследия – и в хорошем и в дурном. Мы не можем уйти от коллизии, которая заложена в нем, не стоит и пытаться. Наоборот, мы можем постараться её понять. Сразу после 1945 года произошло возрождение песни, *Lied* в союзе с новыми техническими средствами, высокой точностью и длительностью звуковых записей. Среди нового поколения песенных исполните-

лей царил сын прусского школьного учителя, Дитрих Фишер-Дискау, с его исключительной эмоциональностью и блистательной фантазией. Дар вокальной интерпретации Фишера-Дискау в записях и на концертах на протяжении почти полувека способствовал тому, что мировая публика познакомилась с шубертовским лирическим гением в полном объёме. Певец с миссионерским рвением подчеркивал сторону *Bildung*, «культурности», в творчестве композитора. В некотором смысле новое исполнительское искусство немецкой песни было порождено войной, но приспособлено для мирной жизни. Фишер-Дискау рассказывал, как впервые исполнял «Зимний путь»: «Идя навстречу моему – и моей матери – горячему желанию, чтобы я спел «Зимний путь» перед большой аудиторией, в моей школе готовили концерт, на котором я должен был его исполнить. Среди публики был профессор Вальтер. От большого усердия я прочитался и не выучил в достаточной степени двух песен (у меня выпало из памяти, каких). Поэтому я просто их пропустил. Как раз ровно на середине концерта, завывли сирены, предупреждавшие о воздушном налете. Было 30 января 1943 года, десятилетняя годовщина захвата власти нацистами, и британцы отмечали её сильной бомбардировкой. Я вместе примерно с двумя сотнями слушателей в городском зале Целендорфа побежал в подвал. Где-то через два часа, во время которых за стенами творился настоящий ад, по счастью – не в самом Целендорфе, мы поднялись наверх, и я исполнил вторую часть цикла. Дебют оказался необычным, и он показал мне, что я могу столкнуться с серьезными трудностями и мне предстоит справляться с ними до конца».

Легенда гласит, что на первом лондонском выступлении с *Winterreise* в начале 1950-х годов молодой Фишер-Дискау так волновался, что, закончив, спустился со сцены не с той стороны.

Так мы описали полный круг от одного образования и культурного самосовершенствования, *Bildung*, до другого. Новая манера исполнения песен, которая, как буря, пронеслась по всему миру в 1950–60-е и перед которой все мы сейчас испытываем священный трепет, стала визитной карточкой новой Германии и наследием её либерального движения, переданным из 1820-х годов.

И вот что еще стоило добавить о запутанных исторических пересечениях или даже иронии по поводу двух английских музыкантов, исполнявших «Зимний путь» в Пушкинском музее в Москве в 2010 году. Именно песня «Застывшие слёзы» вызывает в памяти московское выступление по двум взаимосвязанным причинам. Мы приехали в Москву и уезжали оттуда, окруженные невероятным зрелищам физической и эстетической мощи зимы, морозной бури, которая превратила деревья в ледяные скульптуры, усыпанные кристаллами, создав причудливый застывший пейзаж, подходящий для «Зимнего пути». И в самом деле застывшие слёзы: сосульки покрывали ветви, сами деревья плакали. Нам подумалось, что мы часто исполняем «Зимний путь» летом, и это кажется странным, иногда неуместным. Странно, возможно, и то, что мы всегда выступаем с шубертовским циклом в теплом зале, не чувствуя холода заснеженного пейзажа, не слыша его тишины. А как часто публика представляет себе действительные ландшафты шубертовских песен? Не следует ли порекомендовать это слушателям?

Перед выступлением очень вежливый российский журналист брал у меня по-английски интервью для радио. При исполнении песен, в отличие от оперы, где огни рампы отделяют певца от зала, публика обычно хорошо видна, она часть самого выступления, которую можно обыгрывать. Под конец концерта, глянув в зал, я увидел в задних рядах интервьюировавшего меня журналиста, и на глазах у него были слёзы. Я ещё никогда не встречался с таким при исполнении «Зимнего пути». Возможно, у него была особая причина для слез, возможно, в тот день, на той неделе, в тот месяц произошло что-то печальное для него. Но я не мог не приписать его слезы мифической русской душе, литературному образу, подразумевающему, что у этих людей эмоциональная жизнь не скрыта от чужих глаз.

«Зимний путь» написан в эпоху, когда слёзы считались предосудительными. С середины до конца XVIII века, в так называемый период сентиментализма, слёзы лили в три ручья. Обильные рыдания переместились из сферы религиозности пиетистского толка (запечатленные, например, в кантате Баха *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* – «Слезы, стенания, печали, страхи») в центр жизни почти обнаженных чувств. Плач означал сочувствие, но также, по меньшей мере, в воображении, и обмен телесными флюидами. Популярнейшая книга 1770-х, привлекавшая множество читателей до взятия Бастилии и изобретения оптического телеграфа – «Страдания юного Вертера» Гете. Поначалу бывшая обязательным чтением для амбициозных молодых немцев, книга произвела фурор, распространившийся со временем по всей Европе. У Вертера были подражатели в одежде, что вызвало моду на синее верхнее платье и широкие панталоны, и в жизни. Более зрелые, искушенные люди беспокоились, что книга вызовет не только романтическое волокитство (Вернер любит Шарлотту, она замужем, он страдает), но и волну самоубийств (такова судьба Вертера). То, что приобрело известность под именем «сентиментализма», было в порядке вещей для большей части книг на английском и немецком языках, но Гете довел тему слёз до экзотического, эротического предела. Читая Клопштока, Шарлотта и Вертер касаются друг друга и плачут. Ролан Барт писал о Вертере: «Без помех давая волю слезам, он следует приказам влюбленного тела, то есть тела, омываемого изливанием чувств: вместе плакать – вместе излиться; сладостными слезами завершается чтение Клопштока, которому сообща предаются Шарлотта и Вертер»⁶.

К 1820-м годам культ чувствительности и слез оказывается устаревшим хламом. Сэм Уэллер Диккенс, персонаж, созданный в 1836 году, но передающий манеры и мнения предшествующего десятилетия, заявляет: что до чувств мужчины, то «лучше бы он их припрятал в своей груди и не давал им превращаться в горячую воду, особенно если нет от них никакого толку. Слезы никогда еще часов не заводили и паровой машины не двигали»⁷. Отчасти дело в капризах моды, но чувствительность расценивалась и как одна из сторон опасного образа мыслей, ассоциировавшегося с эпохой революций.

Поэтому мюллеровский скиталец, в духе стильной байронической иронии предвосхищая снижение романтической патетики у Гейне, даже позабавлен и несомненно удивлён собственными слезами. На первый взгляд, это не поток смягчающих, одурманивающих слёз от сантиментов, нет, они просто скатываются, замерзшие, с его щёк. Стихотворение, однако, строится на противоречии между тем, как скиталец высмеивает себя за слёзы, которые столь холодны, что превращаются в лёд, как утренняя роса, и тем, что они горячи, когда возникают в груди. Они появляются изнутри, а внутри пылающая печь эмоций. Песня говорит о подавлении, об овеществлении чувства, и Шуберт в музыкальном переложении следует за каждым поворотом мысли стихотворения, от полунасмешливого мотива реплик и ответов в начальной фортепьянной прелюдии до выкрика *des ganzen Winters Eis* – «весь зимний лёд».

Плач, естественно, подразумевает два момента: звук и истечение слез. У него много вариантов и комбинаций, целый калейдоскоп печали: безмолвные слёзы; острая боль с сухими глазами; всхлипы, подавленные или менее сдержанные; захватывающее всего человека рыдание, терзающее тело, ужасное, но очистительное. Дети плачут постоянно, взрослые гораздо реже, и хотя плач – физиологическое явление, ведь слёзы от эмоционального возбуждения содержат протеина на 20–25 процентов больше, чем при резке лука, и особые, связанные со стрессом гормоны выделяются именно с эмоциональным плачем – он также культурно и исторически опосредован. Согласно Сенеке, «слезы облегчают душу», Овидий писал, что «с плачем рассеивается наш гнев... плакать – облегчение, скорбь удовлетворяется и уносится слезами». Однако мы живём в обществе, где слёзы подозрительны или вызывают смущение. Мужчины здесь пла-

⁶ Перевод В. Лапицкого. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М., 1999.

⁷ Перевод А. В. Кривцовой и Е. Ланна. Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба. М., 1981.

чут гораздо меньше, чем женщины, хотя так было не всегда. Музыка – один из могущественных способов возбуждать чувства, ведущие к слезам, но, когда бы ни случилось мне плакать от музыки, я испытывал два противоречивых, накладывающихся друг на друга ощущения: удовлетворение (не знаю, уместно ли именно это слово) подлинностью и интенсивностью моего отклика на неё в чем-то было постыдным – в глубине души. Не следует безудержно предаваться слезам, которые оправданы влиянием на нас музыки: они подступают, но при этом мы стараемся их сдерживать. Люди в концертных залах, в отличие от людей на похоронах, не плачут навзрыд, прилюдно, несмотря на огромное эмоциональное воздействие того, что они слышат. И вот лишь однажды, в Москве, я увидел среди публики человека, который плакал.

Оцепенение Erstarrung



Ich such' im Schnee vergebens
Я ищу в снегу напрасно
Nach ihrer Tritte Spur,
Следы её шагов
Wo sie an meinem Arme
Там, где под руку со мною
Durchstrich die grüne Flur.
Она шла по зелёному полю.

Ich will den Boden küssen
Землю буду целовать,
Durchdringen Eis und Schnee
Пронзают снег и лед
Mit meinen heißen Tränen,
Мои горячие слёзы,
Bis ich die Erde seh'.
Чтобы я увидел землю.

Wo find' ich eine Blüte,
Где найду я цветок?
Wo find' ich grünes Gras?
Где найду я зеленую траву?
Die Blumen sind erstorben,
Погибли цветы,
Der Rasen sieht so blaß.
Травинки пожухли.

Напрасно я по снегу
Ищу её следов,
Когда со мной гуляла
Она среди лугов.

Растопит снег глубокий
Насквозь слеза моя,

И милой след знакомый
Опять увижу я.

Куда цветы исчезли?
Зачем их больше нет?
Увы, они замерзли,
Поблек их нежный цвет.

Soll denn kein Angedenken
И я не могу на память
Ich nehmen mit von hier?
Взять ничего отсюда?
Wenn meine Schmerzen schweigen,
Когда мили страдания умолкнут,
Wer sagt mir dann von ihr?
Кто же мне скажет о ней?

Mein Herz ist wie erfroren,
Моё сердце как замершее,
Kalt starrt ihr Bild darin:
В нем холодный образ её застыл,
Schmilzt je das Herz mir wieder,
Когда сердце опять отстаёт,
Fließt auch ihr Bild dahin.
Образ этот унесёт вода.
И ничего на память
Уж не осталось мне,
Чтоб вспомнить на чужбине

О счастье, о весне?

В застывшем сердце образ
Стоит один, как лед,

Когда ж оно оттает,
Растает образ тот.

Erstarrung – коварное слово для перевода: обычно его передают как «оцепенение», что представляется неадекватным, поскольку вызывает ассоциации с онемением и потерей чувствительности. А это имеет мало отношения к песне, как можно понять уже по первым аккордами. Тут же ощущение торопливости, навязчивой одержимости, напряжения, возникающее ещё до того, как слова стихотворной строки сообщат больше. Существительное *Erstarrung* происходит от глагола *erstarren* – затвердеть, застыть, стать жёстким. Глагол, в свою очередь, производный от прилагательного *starr* – жесткий, твёрдый. «Окоченение», «скованный морозом», «застывший, как лёд»? Ведь, кроме прочего, *erstarren* можно просто обозначать как «заморозить». «Замороженный», буквально «затвердение от мороза» – смысл стихотворения явно в том, что земля замерзла и герой пытается каким-то образом разбить ледяную и снежную корку и отыскать то, что находится под ней, – воспоминания, прошлое, утраченную любовь?

*Я ищу в снегу напрасно
Следы её шагов,
Там, где под руку со мною
Она шла по зеленому полю.*

В слове *vergebens* (напрасно), с его стонущей апподжиатурой, нотами, поддерживающими одна другую, слышится безнадежность потери. Весна, надежда на взаимность – лишь воспоминание, зелёные некогда поля занесены снегом. Это первая песня в быстром, оживленном темпе, встретившаяся нам на зимнем пути, поиск следов на снегу энергичен, они напоминают о других следах – звериных, которые должны помочь скитальцу найти дорогу во тьме. Девушка чем-то напоминает добычу, и мне приходит на память стихотворение Томаса Уайета:

*Охотники, я знаю лань в лесах,
Её выслеживаю много лет,
Но возжелений ловчего предмет
Мои усилия обращает в прах.
В погоне тягостной мой ум зачах,
Но лань бежит, а я за ней вослед
И задыхаюсь. Мне надежды нет,
И ветра мне не удержать в сетях.*

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.