



Е.Н. Шапинская

**«Зимний путь» Шуберта в современной культуре:
вечные вопросы бытия и тоска по утраченным ценностям**

Аннотация: Статья посвящена анализу вокального цикла Ф. Шуберта «Зимний путь» как выражению идей романтизма, нашедших отклик у современной публики. Рассмотрев историко-культурный контекст создания этого произведения, автор анализирует причины его востребованности в (пост)современной культуре. В работе выделены основные экзистенциальные проблемы, которые волнуют человека в любую эпоху, нашедшие музыкально-поэтическое воплощение в «Зимнем пути»: страдание безответной любви, отношение к природе, поиски пути к самому себе. Как философский смысл, так и психологизм цикла раскрыты на примере различных интерпретаций, которые выбраны автором как на основе записей, так и собственных впечатлений от концертов, на которых исполнялся «Зимний путь».

Ключевые слова: культура, романтизм, музыка, поэзия, ценность, интерпретация, восприятие, контекст, эмоция.

Есть два аспекта человеческого бытия, которые принадлежат ощущению жизни и служат его выражением – любовь и искусство.

Айн Рэнд

КАТАСТРОФА, Жестокий кризис, в ходе которого субъект, переживая любовную ситуацию как окончательный тупик, ловушку, из которой он никогда не сможет выбраться, видит себя обреченным на полное саморазрушение.

Ролан Барт



Обращение современных музыкантов к столь камерному и меланхоличному произведению, как вокальный цикл Ф. Шуберта «Зимний путь» на стихи В. Мюллера вызывает вопрос, возможно, риторический: что содержится в этих вокально-поэтических миниатюрах, где молодой человек изливает горе неразделенной любви, что волнует современного человека, давно, казалось бы, избавившегося от ненужной сентиментальности и преодолевшего все иллюзии в век информатизации и, как постулируют многие исследователи, краха традиционной системы ценностей? Что же находят в этих печальных романсах, написанных молодым композитором на стихи молодого поэта (оба рано ушли из жизни, подтвердив статус романтического героя) известные и востребованные на оперной сцене исполнители, и почему публика слушает эти горестные излияния, забыв на время о суете окружающей и жизни и посланиях в мобильных телефонах? Что заставляет интеллектуалов – как теоретиков, так и практиков искусства – искать новые решения странной привлекательности, манящей загадочности этих песен, даже писать книги на эту тему? [1].

Ответить на этот вопрос столь же сложно, как и на всякий другой, связанный с востребованностью классического произведения в ту или иную эпоху, о соответствии той или иной культурной формы вызовам другого времени, что делает произведение искусства, написанное в отдаленном или не очень прошлом, близким потребностям жизни «здесь-и-сейчас». Говоря о «Зимнем пути» Шуберта, я буду опираться на интерпретации известных исполнителей, знакомые мне как по записям, так и по живому исполнению. Они помогут раскрыть те культурные смыслы и эмоции, заложенные в этом цикле, которые заставляют нас эмпатически сопереживать давно ушедшим из жизни влюбленным и страдающим молодым людям. Популярность «Зимнего пути» как у исполнителей, так и у публики показывает вечное стремление человека к любви и печаль одиночества и утраты [2].

С одной стороны, понять привлекательность этой музыки для человека начала XXI века можно, только исследуя проблемы культуры нашего времени, с другой – чтобы почувствовать настроения, которые каким-то странным образом нашли отклик в сердцах наших современников, необходимо обратиться к эпохе Шуберта, к эпохе романтизма, и попытаться понять суть диалога между различными эпохами, диалога, носящего не столько пространственный (поскольку «Зимний путь» исполняется сегодня в разных странах), сколько темпоральный характер.

Немного истории

«Зимний путь» является примером увлечения романтиков поэзией и музыкой как теми формами искусства, в которых наиболее ярко выражается дух романтизма. Немецкая поэзия начала XIX века, напитанная романтическими мотивами, стала источником творчества Шуберта в жанре *Lieder*. «Стихи, использованные Шубертом, не всегда написанные с намерением их переложения на музыку, были идеальным материалом, показывая структуры, образы и чувства, которые не только легко поддавались переложению на язык музыки, но находили отклик в возрастающем богатстве и выразительности музыкального языка первых десятилетий девятнадцатого века» [3]. Выбор авторов для песен Шуберта различен, от великих поэтов Гете и Гейне до второстепенных авторов. «Зимний путь» написан Францем Шубертом на стихи немецкого поэта-романтика Вильгельма Мюллера (1794–1827).



«Мюллера вряд ли можно назвать великим поэтом-романтиком, которого читают во всем мире: тот “Зимний путь”, который известен повсюду, принадлежит по своей сути Шуберту» [4]. Мюллер обычно объединял стихотворения в циклы, связанные образом героини (прекрасная кельнерша, прекрасная мельничиха), определенной местностью либо излюбленной романтиками темой странствий. Композитор написал свой цикл незадолго до смерти, и не случайно настроение, преобладающее в этих песнях, несет на себе печать обреченности. Художественное произведение, литературное или музыкальное, всегда несет на себе отпечаток контекста его создания, даже если автор выражает всем своим существом протест против условий своего бытия. При рассмотрении «Зимнего пути» Шуберта становится понятной необходимость отойти от принципа «смерти автора», провозглашенного Роланом Бартом в середине прошлого столетия [5]. «В качестве социального лица, – пишет Р. Барт, – автор давно мертв: он более не существует ни как гражданская, ни как эмоциональная, ни как биографическая личность; будучи лишена былых привилегий. Эта личность лишена и той огромной отцовской власти над произведением, которую приписывали ей историки литературы, преподаватели, расхожее мнение, – власти создавать и постоянно обновлять само повествование: и тем не менее в известном смысле я продолжаю желать автора текста: мне необходим его лик (но не его

изображение и не его проекция) совершенно так же, как ему необходим мой (если, конечно, мы оба не “лечем”))» [6]. Именно «желание автора» подтолкнуло меня к попытке проникнуть в атмосферу его жизни, в социокультурный контекст создания песен «Зимнего пути», к восприятию этой музыки и поэзии во время ее создания, что, в конечном итоге, должно привести и к пониманию нашей необходимости, нашего «желания» этого автора и этого культурного текста.

Шуберт писал свою музыку в атмосфере Венской жизни, исполненной музыки и чувственных удовольствий. «...невозможно себе представить, чтобы Шуберт родился и работал не в Вене, а в каком-то другом месте, как немыслима и музыкальная история Вены без Шуберта... Шуберт – это Вена, которая любит и восхищается солнцем, радостная или растроганная, быстро переходящая от радости к волнению и быстро утешающаяся, даже пережив большое горе» [7].



Именно поэтому обращение композитора к изображению подлинного страдания, давящего и разрушительного, было тревожным и пугающим, вызывало разочарование у слушателей, которые не хотели погружаться в мрачный мир безысходного отчаяния. В «Зимнем пути» композитор решается на изображение внутреннего мира человека в состоянии безысходности. «В этих песнях тот трагический Шуберт, которого часто просто не знают, раскрывает теневые и осененные ночью стороны своего существа... Человек должен быть глухим, чтобы его не потрясли призывы темных сил, которые так часто прорываются в его фортепьянной музыке, в его Песнях, квартетах и симфониях» [8]. Несомненно, мрачные настроения, отчаяние и одиночество были свойственны романтизму в целом. Но тот крик отчаяния, который слышится в ряде песен цикла, выходит за рамки романтического страдания, носящего нередко преувеличенно-драматизированный характер. Особенно выход за пределы условностей романтизма ощущается в песне «Die Nebensonnen» («Мнимые солнца»).

Я видел три солнца на небе.
И долго, долго светили они.
Долго, долго не оставляли они меня.
Но нет, вы – не мои солнца!
Идите, ищите другую мишень для вашего обмана!
Пусть два солнца исчезнут...
Пусть упадет третье, настоящее,
И настанет тьма –
Я буду лучше чувствовать себя в ночи!



«Являются ли первые два солнца, которые представляются путнику на небе, любовью и надеждой или же глазами его потерянной возлюбленной, ... третье солнце, которое, как он надеется, тоже закатится, несомненно, представляет саму жизнь» [9]. Открытость страдания и отчаяния, вырвавшегося из рамок романтической условности, напоминает скорее боль, выразившуюся в слове традиционной мелодики, у композиторов-модернистов [10].

Еще при жизни Шуберта песни «Зимнего пути» звучали в домах любителей музыки, публичное же исполнение состоялось лишь однажды, за несколько дней до издания, 10 января 1828 года. Реакция публики была неоднозначной. «Друзья Шуберта вспоминали, что они были «ошеломлены мрачным настроением песен. Шуберт ответил такими словами: «Мне нравятся эти песни более, чем какие-то другие, и они вам тоже понравятся». Он был прав, и скоро мы были потрясены воздействием этих меланхолических песен» [11].



«Зимний путь» состоит из 24 песен. «С точки зрения поэзии, эти песни исследуют психологическое путешествие не меньше, чем физическое, показывая одиночество героя, бредущего через унылый зимний пейзаж. В музыкальном смысле гипнотические ритмы аккомпанемента составляют унылый фон приглушенной меланхолии вокала. Гений Шуберта проявился в создании бесконечного разнообразия внутри этого единства настроения – 24 живых оттенка серого» [12]. Во многом они близки к жанровым зарисовкам, столь популярным в живописи той эпохи – путник проходит мимо деревни, слышит лай собак, встречает почтовый фургон... Такого рода изображения, поэтические или живописные, вполне соответствовали вкусам своего времени. «... всеобщая любовь к поэтической реальности не в меньшей степени, чем к портрету и пейзажу, благоприятствовала изображению жанровых сцен. Сущность изображаемой картинки жизни здесь та же, что и в романах Штифтера и Грильпарцера, в пьесах Нестроя и Раймунда ... Можно даже предположить, что она не слишком далека от истоков Песен Шуберта, в которых соединение непринужденности сюжета и вдохновения творит волнующую музыкальную красоту. Шубертовская Песня является по-своему жанровой сценой, кусочком чувственной, радостной или же полной отчаяния жизни, как, например, в его циклах Прекрасная мельничиха и Зимний путь» [13]. Тем не менее, «Зимний путь» отличается от тех путешествий, которые горожане совершали для удовольствия, настроенные на любование красотами природы, столь любовно изображаемые художниками-романтиками. «Австрийское искусство романтического периода ... сохраняет идиллический характер, определяемый любовью к окружающему миру, всеобщей нежностью, гораздо менее демонической, чем германская романтическая страсть; ему присуще очарование несколько поверхностное, немного сентиментальное, но очень привлекательное, ... легкая любовь, скорее любовь-игра, чем любовь-страсть» [14]. Цикл Шуберта отходит от этой легкости и радости бытия – напротив, как жанровые мотивы, так и соотнесение с природными явлениями, окрашены в мрачные тона утраты и одиночества. Восприятие природы через призму личностного переживания характерно для романтизма в целом. Через сопричастность к миру человеческих чувств природа принимает характер субъективно сконструированного культурного феномена. В этом смысле позволю себе не согласиться с А.Я. Флиером, который утверждает: «Представляется, что в отличие от восприятия человеком природы, которое в существенной мере является биологически врожденным, восприятие им культуры в основном является результатом того, как его образовали, воспитали, насколько убедили в том, что это его культура, то есть культура, с которой он может идентифицировать себя...» [15]. В период романтизма (и не только) [16] природа обретает символический смысл, становится означающим, за которым стоят различные оттенки человеческих переживаний, в основном принадлежащих к любовной сфере. Способность природного существа или объекта становиться проводником культурных смыслов отмечал и Р. Барт, который писал про «розы, нагруженные любовью». Для Барта природа обретает статус Воображаемого, доступного переживанию влюбленного субъекта. «Единственное во внешнем мире, что я могу связать со своим состоянием, — общая атмосфера дня, словно «погода» — это одно из измерений Воображаемого ... Код японского хайку требует, чтобы в нем имелось слово, обозначающее тот или иной момент дня и года; это «киго», слово-сезон. В записи любовных переживаний сохраняется это «киго» из хайку — беглый намек на дождь, па вечер или свет, на все, что оmyвает и рассеивается» [17]. Обусловленность восприятия природы «культивированностью» и эмоциональным состоянием воспринимающего объясняет то, что одни и те же природные феномены могут восприниматься как радостные или как грустные, тревожные или лиричные. Если для австрийского романтизма в целом характерна лирическая интерпретация «...повседневной действительности, вещей, которые были бы банальными, если бы не были озарены симпатией и любовью», в «Зимнем пути», напротив, окружающая действительность

окрашивается в мрачные тона, поскольку любовь с ее магической властью преобразования окружающего мира, утрачена. «Какое-либо развитие сюжета отсутствует, странствия героя не имеют ни начала, ни конца. Мрачные настроения утверждаются уже в №1 и господствуют до последнего. Лишь изредка их озаряют светлые воспоминания, ложные надежды, и по контрасту жизнь становится еще мрачнее. Мрачна и окружающая героя природа: снег, покрывший всю землю, замерзший ручей, блуждающий огонек, заманивающий в глухие скалы, ворон, ожидающий смерти странника. В спящей деревне героя встречает лишь лай цепных псов, путевой столб указывает туда, откуда нет возврата: дорога приводит на кладбище. Простота мелодии и формы сближает песни цикла с народными» [18]. Вместе они создают сложную картину эмоционального и психологического состояния героя. Хотя он страдает от неразделенной любви, его страдания не индивидуальны, а скорее представляют собой выражение борьбы романтического героя с самой судьбой. Так, в *Wetterfahne* («Флюгер») внимание сосредотачивается на флюгере как на образе равнодушия сил природы к внутренним мукам героя:

«Ветер играет с флюгером на доме моей возлюбленной.

И я ошибочно думал, что это знак бедному беглецу:...

Ветер играет с сердцами, как с флюгером – только очень, очень тихо.

Что она знает о моей боли? Богатый бедного не разумеет...» [19].

В самом первом стихотворении цикла есть строки, которые могут помочь нам отгадать загадку «Зимнего пути» – «Чужим я прихожу в это мир, чужим я ухожу». Тема отчуждения, Другости была очень важна для романтиков с их культом Героя-одиночки, не находящего прибежища в мире людей. Герой «Зимнего пути» сознательно отказывается от социальной активности, так как она представляется ему бессмысленной без взаимности возлюбленной. Это «опустошение» мира как результат несчастной любви является общим мотивом всех любовных трагедий, в основе которых лежит неразделенное чувство. Но в романтическом искусстве страдание как необходимая часть любви обретает культурный смысл, связанный с динамикой перехода от Галантного века с его исключением боли и страдания из своего дискурсивного пространства к новой эпохе романтизма, представители которой намеренно драматизировали страдание. Для них «...страдание естественно для человеческого существования. Притворяться, что этот не так – значит проявлять невежество, ошибочное мнение или устаревшее верование, то есть идти на самообман. Страдание, утверждали романтики, является внутренней правдой мира, и его надо признавать открыто, при свете дня» [20]. Именно такие признания содержатся в романтической поэзии, преодолевающей чувство стыдливости и открыто объявляющей страдание основным содержанием жизни в контексте неразделенной любви. «Романтики вновь наделили боль – и в особенности эмоциональную боль – значимостью и глубиной. Будучи верными своему имени, они придали ей романтическую и притягательность. Они также наделили ее целью... В этом отношении они были достойными наследниками христианской традиции. И все же они также были детьми Просвещения. И когда такие дети спустились в Долину Тьмы, они сделали это с надеждой на то, что найдут солнечный свет на другой стороне» [21].

«Зимний путь» как странствие в поисках Другого

Каждая эпоха переосмысливает тексты прошлого, иногда полностью меняя их смыслы, а иногда находя им созвучие в своем «здесь-и-сейчас». Несомненно, «Зимний путь» звучит сегодня в приобретенном за прошедшее со времени его создания время богатстве смыслов тех философских рефлексий, которые тоже основывались на «Чужом», «Другом» как главной фигуре, перемещая центр мироздания с легитимизированного социальными

правилами Центра на маргинальную, имеющую несколько смутные очертания фигуру Другого. Экзистенциализм, сделав Другого героем своих произведений, положил начало его легитимации, а завоевавший большое пространство культуры постмодернизм окончательно реабилитировал Другого в процессе деконструкции традиционных бинаризов. «Зимний путь» может быть прочитан как путь Другого, который не находит места ни в Культуре, ни в Природе, но он может быть воспринят сегодня и как приглашение пройти вместе с героем по этому пути и осмыслить наше собственное место в жизни, с ее разочарованиями и холодностью (холод – постоянный мотив песен «Винтеррайзе»).

Само название цикла указывает на мотив путешествия, который был очень популярен в культуре той эпохи, в которую жили авторы «Зимнего пути». Само по себе путешествие не является указанием на печаль и разочарование путника, такую окраску придал ему романтизм. Для австрийской (во многом европейской) культуры первой половины XIX века путешествие было страстью, возможностью отвлечься от весьма размеренной городской жизни. «...в настоящее время сложилась традиция рассматривать жанровые разновидности литературы путешествий как упорядоченную систему текстов, в которой на знаковом уровне можно анализировать отдельные этапы пути» [22]. Эти этапы состоят в приготовлении к путешествию, описания самого путешествия с его радостями и трудностями, во встрече с опасностями и, наконец, во встрече с прекрасной незнакомкой и возникновением любовного чувства. В «Винтеррайзе» эта структура как бы перевернута, потому что именно любовь (не встреча, а разлука) стали отправным пунктом путешествия. Тем не менее, те атрибуты, которые становились обязательными для описания путешествия, сохраняются. «Константными знаками путешествия становились: карета, кучер, почтальон; странствующий подмастерье или студент, когда предпринималось пешее путешествие, сопутствующие им музыкальные инструменты» [23]. Эти знаки становятся также знаками того или иного любовного переживания, что особенно ярко выражено в песне «Die Post» («Почта»):

«С улицы почтовый рог звенит. Почему так бьется и замирает
Мое сердце?
Уехала почта – но нет письма от тебя... Почему все так же бьется и
замирает Мое сердце?
Почта спешит из города, Где живешь ты – ты, которая владеет
Моим сердцем.
Вместе с тобой, живущей в далеком городе, радуется и замирает
Мое сердце...» [24].

Эта песня – проблеск надежды среди унылого пути – пути воспоминаний о былом счастье, воплощенный в традиционные образы почты, почтового рога. Воспоминание – необходимая часть любовной истории, счастливой или несчастной. Р. Барт дает следующее определение: «ВОСПОМИНАНИЕ. Счастливое и/или душераздирающее припоминание какого-нибудь предмета, жеста, сцены, связанных с любимым человеком, отмеченное вторжением имперфекта в грамматику любовной речи. ... Любовная картина, как и первоначальное любовное восхищение, всецело создана из запоздалых переживаний: это анамнезис, воссоздающий лишь незнакомые, отнюдь не драматические черты, словно я вспоминаю само это время и только его: это аромат, ни от чего не исходящий, крупица памяти, простое благоухание; некая чистая трата, каковой ее удалось высказать, не вводя в рамки какой-либо судьбы, одному лишь японскому хайку» [25]. Воспоминание становится моментом перехода от одной картины к другой, от одного настроения к противоположному.

По своим структурным элементам «Зимний путь» вписывается в дискурс путешествия, который в поэтической или прозаической форме стал так распространен у романтиков, а позднее в бидермайере. Можно выделить следующие структурные элементы путешествия, которые присутствуют в этом дискурсе: «Определение или название цели путешествия или пути; ход путешествия (его начало, путь как метафора жизни, испытания героя или героев, преодоление границы, в том числе и духовной, которую должен пересечь герой или герои, конец трудностей и страданий, сопровождающийся нередко смертью героя или героев, обретение счастья; достижение цели с теми или иными последствиями для героев» [26]. Все эти элементы содержатся в «Зимнем пути», кроме целеполагания, на место которого приходит путь в никуда. Направленность цикла – это не стремление к чему-то, а блуждания в поисках облегчения душевного состояния, болезненного и безнадежного. Единственный проблеск надежды (В песне «Почта») связан с возможностью (несомненно, иллюзорной) возврата к прошлому счастью. Боль нашего путешественника становится так непереносима, что нашим единственным желанием – как свидетелей обнаженной больной души – становится ее прекращение любым способом. Это делает «Зимний путь» скорее исключением из легитимизированного культурой того времени дискурса путешествия, некоей одиозностью, тревожной и слишком откровенной. Герой переживает свою любовную историю, но переживает он ее уже как прошлое, причем чем дальше он продвигается, тем отдаленней оно становится, а его путь приобретает характер нарратива, хоть и фрагментарного. Близость или отдаленность возлюбленной меняются местами, но в любом случае – это реконструкция прошлого. « Существует манящая иллюзия любовного времени, – пишет Р. Барт, – (и зовется она романом о любви). Я (вместе со всеми) верю, что факт влюбленности — это «эпизод», у которого есть начало (первый взгляд) и конец (самоубийство, разрыв, охлаждение, уход в уединенную жизнь, в монастырь, в путешествие и т. д.). Тем не менее, начальную сцену, в ходе которой я и был восхищен, я могу только реконструировать: это запоздалое переживание. Я реконструирую травматический образ, который переживаю в настоящем, но грамматически оформляю (высказываю) в прошедшем времени» [27]. Герой «Зимнего пути» проходит своей дорогой физически, перемещаясь в пространстве, и в то же время в этом путешествии мы видим все фазы любви, если вообще можно приписать ей, как это делает Ролан Барт, какую-то упорядоченность. «...по-видимому, развитие любви проходит через три этапа (или три акта): сначала это мгновенное пленение (я восхищен чьим-то образом); потом — череда встреч (свидания, телефонные звонки, письма, прогулки), в ходе которых я упоенно «осваиваю» совершенство любимого существа, иначе говоря, нежданную адекватность некоего объекта моему желанию: это сладость начала, характерная пора идиллии. Эта счастливая пора обретает свою самотождественность (свою замкнутость), противопоставляясь (по крайней мере, в памяти) некоему «впоследствии»: «последствие» — это долгая полоса страданий, ран, тревог, невзгод, обид, отчаяний, смятений и ловушек; я живу в их власти, под беспрестанной угрозой, что все рухнет и погребет одновременно другого, меня самого и чарующую встречу, поначалу открывшую нас друг другу» [28].

Любовь как невозможность обладания Другим

В чем же суть переживаний героя, понесшего утрату, которая, казалось бы, должна смягчаться с ходом времени, находить утешение в окружающей природе? Почему герой не может смириться с расставанием, которое составляет часть любой человеческой жизни? На наш взгляд, в этом цикле пересечен предел конкретики, и герой, по воле автора, попадает в пространство чистой экзистенции. С этой точки зрения, «Зимний путь» – это утверждение невозможности обладания Другим. Любовь – самое драматичное отношение Я и Другого, которое развивается как стремление преодолеть Другость и

слиться с Другим, в акте соединения, реифицированного, как правило, в сексуальном акте. В течение многих веков отношение к Другому, будь это в любовных отношениях или в более широком пространстве межличностных отношений, было основано или на присвоении или на отторжении. Возлюбленный (возлюбленная) должен быть присвоен, им нужно обладать – без этого человек чувствует себя чужим в мире Других. «Понимая, что сложности любовных отношений проистекают из того, что он без конца хочет присвоить в той или иной форме любимого человека, субъект принимает решение впредь отказаться по отношению к нему от всякого “желания владеть”» [29].

Суть страданий нашего героя – в невозможности обладать любимым существом, которая не дает ему возможность воспринимать окружающий мир таким, какой он есть – все преломляется через призму любви-страдания:

«Напрасно ищу в снегу ее следы, когда мы, рука в руку,
Гуляли в весеннем поле... Хочу целовать землю,
Что под снегом, растопленным моими горячими слезами,
Хранит наши следы. Но я не вижу эту землю. Не вижу зеленую траву и цветы...
Все поблекло, все замерло. Что же будет, если и ее облик поблекнет в моем сердце?..»
[30].

Боязнь потерять любовь связана с абсолютизацией чувства, к охвату всего мира как Мира-с-любимой, и само страдание является формой связи с утраченной возлюбленной. «За неимением безмерного счастья безмерные страдания могли бы по крайней мере стать нашей судьбой», пишет А. Камю [31]. Но и страдания имеют конец, возможно, в новой любви, возможно – в смерти. Облик любимой, поблекший в сердце – это то, чего страшится наш путник, который боится оказаться наедине со своей самостью, выстроив свой мир на страстном желании обладания Другим и включении этого Другого, пусть в виде мечты или фантазии, в орбиту своего существования. Опять возвращаясь к Камю, мы можем согласиться, что «страсть к обладанию – это всего лишь одна из форм стремления к беспредельности во времени. Именно она порождает бессильный бред любви» [32]. Если мы придерживаемся пафоса романтизма или философии экзистенциализма, «Зимний путь» нашего героя не может привести к освобождению или самореализации, поскольку «сущее, – которое равносильно любви для нашего путника, – извечно ускользает от нас, как и мы от него, оно лишено четких очертаний. С этой точки зрения жизнь бессильна. Она не более чем движение, безуспешно пытающееся угнаться за собственной формой. И раздраемый этими противоречиями человек столь же тщетно ищет форму, обозначающую пределы, в которых он чувствовал бы себя царем» [33]. Герой обречен изначально, поскольку он «присвоил» свою возлюбленную, сделал ее частью самого себя и своего мира, и потеря ее равноценна для него потере жизненно важной части своего «Я» и окружающего мира, который воспринимается также лишь в соотношении с любимой. Сделав Другого столь неотторжимой частью себя самого, герой обрекает себя на страдание и смерть, не оставив для себя жизненного пространства, не связанного с его любовными переживаниями, пространства Свободы и Желания, не детерминированного объектом любовной страсти.

Несмотря на зависимость героя «Зимнего пути» от отношений с возлюбленной, в цикле не звучит момент ревности, счастливого соперника, который был столь популярен в романтизме. Р. Барт отмечает, что такой тип влюбленного характерен для немецкого романтизма. «...Я заметил, что влюбленный субъект бывает двух типов. Есть тот, что характерен для французской литературы — от Расина до Пруста, — это, так сказать, параноик, ревнивец. Но есть и другой, который практически отсутствует во французской литературе, зато замечательно представлен в немецком романтизме, особенно в романах

Шуберта и Шумана. Это такой тип влюбленного, который не сосредоточен на ревности; ревность не то чтобы исключена из этой любви-страсти, просто такое любовное чувство гораздо больше склонно к излипаниям, стремится к «переполнению» [34].

Путь героя должен быть закончен, как должна быть и развязка у этой любовной истории. Идея самоубийства, идея разрыва, идея уединения, идея путешествия, идея жертвы и т. д.; я могу вообразить несколько разрешений любовного кризиса и не перестаю так и поступать. И, однако, каким бы сумасшедшим я ни был, мне не составляет труда выловить за всеми этими навязчивыми идеями одну-единственную пустую фигуру — просто фигуру выхода; я охотно уживаюсь с фантазмом чужой роли — роли кого-то, кто «из этого выбрался». Так в очередной раз разоблачается языковая природа любовного чувства: всякое решение безжалостно сводится к одной лишь своей идее — то есть к существу словесному; так что, в конечном счете, будучи языковой, идея выхода точно соответствует полной безысходности: любовная речь — это некоторым образом разговоры о Выходах взаперти» [35].

Загадка Винтеррайзе

В чем же странная привлекательность этого цикла для наших современников, давно миновавших романтизм и экзистенциализм, течения мысли, которые, в большинстве случаев, остались наименованиями в учебниках по философии или понятиями, связанными с тем или иным произведением искусства? На наш взгляд, эти песни чудесным образом восполняют многочисленные лакуны современной цивилизации, в которой культура превратилась в «посткультуру», а представления о Любви и стремлении к Идеалу, чаще всего недостижимому, удобно уступили место гламуру историй из глянцевого журналов. В наше время тотальной информатизации, консьюмеризма и прагматизма нежные вздохи тоски по возлюбленной, о которой говорит каждая частичка природы, на первый взгляд не могут волновать человека, привыкшего в совершенно другим темпоритмам и не углубляющегося в нюансы интимных переживаний. И все же наша цивилизация имеет многие незаполненные пространства, которые становятся локусом тоски по утраченному, по неизбежным потерям в процессе бурной модернизации и информатизации, в процессе «расколдовывания» мира [36]. Антропологическая сущность человека не меняется столь быстро, как технологии, и в самых «продвинутых» западных обществах сохраняется место для эмоционального переживания, столь тонко выраженного в различных песнях «Зимнего пути».

Можно выделить, на наш взгляд, четыре «лакуны», проблемные области современной «посткультуры», которые вызывают желание восполнить их доступными культуре средствами. Искусство, в отличие от оргиастической сублимации гедонизма, является наиболее позитивным для человека способом удовлетворить, хотя бы на время, хотя бы частично, эмоциональный голод. Эти проблемные области я и попытаюсь проанализировать, последовав за моим Героем по Зимнему пути, который начинается с очень значимой песни «Gute Nacht». Ее первая фраза – «Чужим я пришел в этот мир, чужим я уйду»... подготавливает нас к необычному путешествию, которое последует. Попробуем очертить эти лакуны, эти пустоты (пост)современной цивилизации, которые впитывают в себя тоску и лирику «Зимнего пути», как впитывает влагу измученный жаждой человек.

Тоска по одиночеству в эпоху экстаза коммуникации



Часто мы ищем в произведениях искусства прошлого созвучия с нашим временем или вневременной универсальности сюжета и героев. Но часто мы, напротив, ищем компенсаторного начала, чего-то, что мы утратили и находим в прошлом. Один из таких «утраченных» современной цивилизацией феноменов, согласно Э. Фромму, – это умение сосредоточиться. «...уметь сосредоточиться – значит уметь быть наедине с самим собой – и именно без этого не может быть умения любить». Путник, идущий по зимнему пути, одинок, и в этом одиночестве он замечает вещи, которые бы вряд ли остановили его внимание, будь он в обществе возлюбленной или в компании друзей. Взгляд подмечает мельчайшие детали окружающей природы, жизни и окрашивает их в грустные тона разлуки. Умение видеть весь мир в малом вообще было характерно для романтиков. Достаточно вспомнить знаменитое четверостишие У. Блейка:

В одном мгновенье видеть вечность, // Огромный мир – в зерне песка,
В единой горсти – бесконечность // И небо – в чашечке цветка [37].

Так же детально видит наш путник игру ветра с листочком в песне "Letzte Hoffnung" («Последняя надежда»):

«На мрачном темном дереве последний желтый лист. Стою под мрачным деревом, смотрю на мою последнюю надежду: Ветер играет с моим листом, лист дрожит на ветру, я дрожу вместе с ним. Если лист упадет, полечу по ветрам, упаду с ним и я. И погибну вместе с моей последней надеждой» [38].

Это существование наедине с природой, вне общества с его социальными нормами и требованием преодоления любовной тоски как состояния, неподобающему полноценному маскулинному субъекту, дает ему возможность сохранять любовь, которая его отвергла. «Как ни странно, но умение быть одному, – пишет Э. Фромм, – является условием

способности любить. Всякий, кто попробует побыть наедине с самим собой, поймет, как это трудно. Он начнет испытывать нетерпение, беспокойство и даже сильно тревожиться». Для современного человека, живущего в эпоху интенсивной информатизации и превалирования сетевых коммуникаций это «бытие-с-собой» практически невозможно, а, следуя мысли Фромма, уменьшается и его способность любить. Тем не менее, внутренняя потребность ухода к себе, погружения в свое Я – и таким образом и в Я любимого существует, и ее осуществление в музыкально-поэтическом цикле дает публике почувствовать сопричастность тому, чего (пост)современный человек практически лишен. Он находится в парадоксальной ситуации одиночества в толпе, одиночества в пространстве интенсивных коммуникаций. Проблема одиночества, как полагают современные исследователи, «...будет лишь усиливаться в ситуации ослабевающих социальных связей и усиливающейся атомарности общества в постиндустриальной цивилизации, с одной стороны, и стремления сохранить собственную идентичность в условиях всепроникающего агрессивного информационного поля, с другой» [39]. Одиночество, которое в течение долгого времени рассматривалось в культуре как несчастье, в наше время приобретает черты желанного, в котором есть время задуматься о своей судьбе и о проблемах окружающего мира. «...в современном информационном обществе нам стало очень не просто сохранять собственную идентичность и проводить границу между внутренним и внешним... Когда внешний мир вторгается в область внутреннего, интимного, человек испытывает колоссальный стресс» [40]. Отсюда стремление к теме одиночества в современной художественной культуре, в особенности именно там, где европейская цивилизация достигла наиболее полного воплощения в формах материального благополучия. «Практически каждый второй роман или фильм североамериканских писателей и режиссеров об одиночестве. И нет ощущения, что одиночество тяготит. Оно полно внутренней жизни и невысказанной гармонии» [41]. Можно возразить, что одиночество героя «Зимнего пути» не является его собственным выбором, оно вынужденное, оно спровоцировано отвергнувшей его возлюбленной. И все же он выбирает путь одиночества, а не путь гедонистических утешений. На этом пути возможно как обретение Себя, так и тотальный уход в небытие, утверждение невозможности существования вне соединения с Другим. Оба эти варианта нашли выражение в любовных историях, причем романтизм в его немецком варианте, сосредоточенный на теме любви-страдания (недаром распространена рифма Herz/Schmerz) склоняется к последнему, следуя проложенным Вертером пути.

Однако именно немецкий романтизм, опираясь на великую традицию немецкой философии, рассматривает человека как самостоятельную сущность, живущую в мире, но не слитую с ним. «Только благодаря этой философской антропологии и находящейся под ее влиянием романтической литературе конкретность и уникальность индивида могли быть подняты до универсалистского принципа. Две души рассматривались теперь как формирующие два отдельных мира... Немецкий романтизм того времени прогрессировал от видения мира только в отношении к другому человеку к переоценке мира через этого другого человека». Именно так и воспринимает все окружающее: людей, природу, – наш путник: «Что с того, если воздух так ласков! Что с того, если мир так светел! Я не вижу его и мечтаю о штормах, бушевавших когда-то – Когда не был я столь несчастен». Н. Луман объясняет это возникновением субъективной концепции мира: «Объектный, то есть природный мир стал камертоном любви. Если мы сравним литературу XVIII века и начала XIX, то увидим, что диалоги влюбленных уходят на задний план, их дополняет или, вернее, замещает очарование объектов, через которые влюбленные испытывают свою любовь в отношении друг друга». Герой «Зимнего пути», находясь в состоянии разрыва с возлюбленной, испытывает тот же субъективированный взгляд на мир, в котором очарование, которое могло бы быть в совместном переживании объектного мира, замещается чувством тревоги и тоски, поскольку ощущение мира неполноценно, его не с

кем разделить, кроме амбивалентной фигуры ворона и воплощающего крах всех жизненных надежд старого шарманщика.

Эскапизм и его формы

Эскапистские настроения свойственны романтизму с его неудовлетворенностью повседневной реальностью, жестким требованиям социума и механистической цивилизацией. Романтики находили убежище от всех тягот бытия в природе, в искусстве, в особенности в музыке и поэзии, которым придавался особый статус. Э.Т.А. Гофман, столь яркий выразитель идей романтизма, подчеркивает особый статус музыки в создании «другой реальности»: «Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению» [42]. Для Гофмана поэт и музыкант – «родные братья», создающие величайшее таинство слова и звука. «Можно ли говорить высоким языком об обыкновенных предметах? Может ли музыка выразить что-либо иное, кроме чудес того далекого царства, из которого она к нам доносится? Потому пусть поэт приготовится лететь в дальний мир романтизма, и там он найдет чудеса, которые он должен принести в жизнь, со всеми их живыми и свежими красками...» [43]. Существование в «нереальности» становится истинным, а «реальная реальность» – досадной помехой, особенно в состоянии влюбленности. «Нереальность» – пишет Р. Барт, – это «...чувство отсутствия, отступление реальности, испытываемое влюбленным субъектом перед лицом мира» [44].

Тоска по романтической любви

В эпоху, наступившую после сексуальной революции, лишившую любовные отношения флера тайны и налета мистики, стремление человека к любви, доходящей до самых глубин души и сердца, окрашивающей все вокруг в ее тона и настроения, ушла из культурного мейнстрима или перекечевала в сентиментальность сериалов. Однако это не означает глубокое и неизбывное желание человеческого сердца выразить нежность любящего сердца, трепет ожидания и надежды и мучительную агонию утраты. С этой точки зрения представления о любви в романтизме дают возможность прикоснуться к чувствам, не затронутым продукцией масскульта и сексуальной революцией. «Писатели-романтики в своем творчестве воспевали любовь, – пишет В. Шестаков в своем исследовании эроса как культурного феномена, – возрождая древнее представление о ней как об универсальной космической силе, объединяющей в единое целое человека и природу, идеал и действительность, духовность и чувственность. Романтики считали, что любовь по своей природе духовна, идеальна, но она вполне может выразиться в реальной, вполне земной любви. По их мнению, в чувственной любви проявляется мировая любовь, а в мировой любви раскрывается действительный смысл любви к женщине. Тем самым чувственная любовь со всеми ее страстями и переживаниями реабилитировалась, а порой даже приобретала мистическое значение как разгадка тайны мироздания и смысла жизни» [45]. Опоэтизированная искусством, любовь приобретает мистические черты, а возлюбленная идеализируется в духе средневековых песен о Прекрасной Даме. «Дух романтической любви заключается в следующем: чувствуя духовное и физическое влечение к женщине, мужчина думает в божественном образе найти свое небо. Детская наивность женщины представляется ему детством высшего мира. Прекрасный покров представляется ему целью всех его стремлений, всей его бесконечности. Отсюда обоготворение любимой и преклонение перед ней... Самый незначительный знак благосклонности кажется ему благословением неба, каждое нежное слово – откровением» [46].

«Каждый возлюбленный предмет есть центр рая», – писал Новалис [47]. Для героя «Зимнего пути» этот центр смещается в центр ада, которым становится для него опустевший мир. Любовные переживания нашего героя носят явно романтический характер – он идеализирует возлюбленную, которая по ходу его путешествия все больше утрачивает реальные черты и ассоциируется с природными явлениями, придающими ей черты мистической феи, показывающейся из тумана. Как это связано с реальными переживаниями самого композитора? Следуя биографическому принципу, принятому нами в данном исследовании (наравне с изучением текста как открытой формы, не обусловленной диктатом авторского замысла), обратимся к фактам из жизни композитора. «Он любил Терезу Гроб, дочь булочника, которому хотелось, чтобы его дело унаследовал более состоятельный зять, нежели этот неимущий и никому не известный музыкант. И он смирился с тем, что ее потеряет, хотя они любили друг друга. ... подчинившись желанию своих родителей, она вышла замуж за другого, и я перенес это очень болезненно» [48]. Ни в коем случае не проводя параллелей между событиями личной жизни композитора (и вообще любого творческого человека) и его произведениями, нельзя не отметить то, что в «Винтеррайзе» очень сильны персональные нотки, правдивость человеческих переживаний, которые не имели бы такой выразительной силы, если бы не были пропущены через эмоциональный мир их автора. У романтиков связь личного и творческого мира вообще наиболее заметна, чем у представителей других направлений художественной жизни – романтик не только творил героев – он нередко проживал их жизнь, свидетельство чему – необычная жизнь и ранняя смерть многих представителей романтизма.

У нашего путника чувственность имплицитна, можно даже подумать, что его отношение к возлюбленной носит платонический характер. Это связано с тем вниманием, которое романтическое воображение уделяло слиянию душ, столь иронично описанному Пушкиным в знакомых с детства строках: «Он верил, что душа родная соединиться с ним должна...». Эта вера, разбитая изменой любимой, лежит в основе мучения нашего героя – это ощущение покинутости, лишения жизненно необходимой части существования присутствует на всех стадиях Зимнего пути. Тем не менее, нельзя сказать, что чувство героя чисто абстрактно, поскольку оно конкретизируется в чувственных образах природы, на которые он и переносит свою неудовлетворенность:

«Напрасно ищу в снегу ее следы, когда мы, рука в руку, Гуляли в весеннем поле... Хочу
целовать землю,

Что под снегом, растопленным моими горячими слезами,
Хранит наши следы. Но я не вижу эту землю. Не вижу зеленую траву и цветы» [49].

Страстное желание поцелуя, горячие слезы, способные растопить снег (метафора любовного жара) указывают на скрытый эротизм и чувственность, подавленные из-за невозможности контакта с любимым существом, как духовного, так и физического, который живет в воспоминаниях прикосновений рук во время весенней прогулки.

Реабилитация утраченной маскулинной самодостаточности

«В нынешнюю эпоху, – пишет известный современный социолог культуры Э. Гидденс, – идеалы романтической любви имеют тенденцию к фрагментации под давлением женской сексуальной эмансипации и автономии» [50]. Победы феминизма, приведшие к изменению гендерного соотношения как в экономической и социальной сфере, так и в области творчества, сделали женщину главной фигурой культурных текстов, причем причиной этого во многом является явное преобладание женского авторства. Женщины,

прочны внедрившиеся в «мужские» профессии в сфере культурного производства, реинтерпретировали многие культурные тексты с точки зрения феминизма. Это привело к «символическому уничтожению» маскулинного субъекта, потерявшего свой субъектный статус вместе с крахом фаллоцентризма [51]. Говоря об одиночестве, мы представляем себе прежде всего одинокую женщину как стереотип множества текстов маскульта, утверждающих способность женщины справиться со всеми обстоятельствами и утвердить свою самость во всех жизненных сферах. Мужчина становится вторичным по отношению к женской субъективности, и его способность любить и страдать, весьма спорная с точки зрения маскулинно-ориентированной культуры, становится и вовсе неуместной в культуре феминистского толка, где мужчина рассматривается как сформированный веками господства тиран, неспособный на интересующий диалог. Влюбленный романтик – маргинальная фигура как в традиционной маскулинно-ориентированной культуре, так и в все более вытесняющей ее культуре феминной. «Мужчины влюбляются, – констатирует Э. Гидденс, – так же, как и женщины, и поступали так и в прошлом. На протяжении двух последних веков они также испытали на себе развитие идеалов романтической любви, хотя иным образом, нежели женщины. Те мужчины, которые слишком попадали под власть таких понятий любви, оказывались отделенными от большинства как «романтики» – в особом смысле этого слова. Они выглядели... пустыми мечтателями, уступавшими женской власти» [52].

«Зимний путь» в пространстве интерпретации

Смысл музыкально-литературного текста в большей степени обусловлен индивидуальностью исполнителя, чем в случае со сценическими жанрами, где большое значение имеют режиссер, дирижер и другие создатели спектакля, музыкального или драматического. Границы интерпретации в данном случае более подвижны, позволяют исполнителям (как вокалисту, так и пианисту) выбирать соответствующие темпы, расставлять акценты, создавать эмоциональный настрой. Сами романтики уже видели эту полисемантическую, присущую великим произведениям искусства. «Любое из них, словно автору было присуще бесконечное количество замыслов, допускает бесконечное количество толкований, причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении как таковом» [53]. Интерпретация прямо связана с традицией, имея потенциальную возможность как ее поддержания, так и разрушения. В произведениях прошлого креативная интерпретация вводит их в культурное пространство других эпох, придавая им новые смыслы, релевантные для своего времени. «По-своему самостоятельным является феномен интерпретации традиции, – пишет А.Я. Флиер, – индивидуальной творческой трактовки канонической формы, имеющий место, например, при художественном исполнении в музыкальном и сценическом искусстве. Такое встречается и в других областях символической деятельности. Здесь тоже имеет место изменение формы (нередко просто изменение акцентов при воспроизводстве канонического образца) при сохранении неизменного содержания, но допустимое в очень ограниченных пределах. Это является очень сложным вопросом для искусства, и на протяжении всей его истории ведутся споры о допустимых исполнительских модификациях канонического Текста» [54].

В наше время, когда постмодернизм постулирует исчерпанность культуры, эта бесконечность приводит к такому плюрализму интерпретаций, в котором нередко утрачивается референция к первоисточнику. Выше мы писали о необходимости рядоположения авторства и свободного означивания, внимания к аутентичному тексту и интерпретации в соответствии с культурными доминантами эпохи интерпретатора. Наш выбор исполнений основан как на субъективном ощущении, так и на сочетании в выбранными нами исполнителями этих моментов вечного и преходящего. Субъективность

не только неизбежна как личностная установка по отношению к тексту, но и как культурный императив, утвердившийся в эпоху «модернити» и связанный с процессами либерализации в культуре. «...не нужно специально доказывать то, – пишет А.Я. Флиер, – какое значение эта культурная либерализация имела для легализации в первую очередь субъективности интерпретаций и суждений... Это очень наглядно видно на примере истории европейской литературы и искусства. Если в средневековье субъективность интерпретаций расценивалась как ересь, то в XVI-XVIII веках субъективность стала признаваться как допустимое отклонение от нормы, а со второй половины XIX века субъективность (оригинальность) в философии, литературе, искусстве стала главным признаком культурной адекватности современным тенденциям» [55]. Анализируя «Зимний путь», мы неизбежно основываемся на интерпретациях, причем в нашем случае речь идет о двойной субъективности – субъективной интерпретации музыкально-поэтического текста и нашей «вторичной» интерпретации интерпретатора, которая требует и соответственного мета-языка. Поскольку наш мета-язык находится в поле философско-культурологического дискурса, мы и прибегнем к таким категориям, как ценности, смыслы, тексты и т.д., не вторгаясь в область музыковедения как исследования музыкальной формы.

Мы обратимся к нескольким исполнениям «Зимнего пути», которые были много раз прослушаны, как в записи, так и в концертном исполнении. Говоря о таком камерном искусстве, как романс, или *Lieder*, особенно трудно избежать субъективности – момент эмпатии, сопереживания очень важен для постижения всего богатства эмоций и рефлексии, переданных теми или иными исполнителями. Еще один вопрос, возникающий в случае интерпретации этого цикла, написанного композитором, едва пересекшим 30-летний рубеж, является возраст исполнителя. Этот вопрос как таковой важен для создания образа – насколько возраст исполнителя связан с возрастом его героя – или, в данном случае, композитора. Правомерно ли обращение «возрастных» исполнителей к теме несчастной любви молодого человека? Помогает ли приобретенный с годами опыт глубже понять суть музыки или же он лишает исполнение непосредственности и трогательности, звучащей в этих песнях? Ответ на этот вопрос, на наш взгляд вполне обоснованный, дает Питер Пирс в своем разговоре о «Винтеррайзе» с Б. Бриттеном: «Это не музыка молодого человека, это музыка духа, не имеющая возраста. ... Здесь истинное романтическое видение... Он мечтает, а потом возвращается к действительности – это бывает со всеми нами...» [56].

Мы выбрали тех исполнителей, которые дали возможность испытать различные эмоции, по-разному осмыслить это произведение, найти в нем то, что волнует наших современников, выразить разнообразные – и нередко противоречивые – стороны «Зимнего пути».

Дитрих Фишер-Дискау



Первым исполнителем, к которому мы обратимся и которого, к сожалению, уже никогда не услышим кроме как в записи – Д. Фишер-Дискау. Произведения Шуберта – важнейшая часть его творческого наследия. «Карьеру профессионального певца он начинает неожиданно, записав на пленку “Зимний путь” Шуберта. Когда эта запись прозвучала однажды в радиопередаче, отовсюду посыпались письма с просьбой повторить ее. Передача транслировалась почти каждый день на протяжении нескольких месяцев» [57].

Сам Д. Фишер-Дискау, безусловно, один из величайших исполнителей «Зимнего пути» и камерной музыки в целом, так определял свое отношение: «Музыка и поэзия имеют общую область, из которой они черпают вдохновение и в которой они действуют: пейзаж души. Соединенные вместе они имеют великую власть придавать интеллектуальную форму тому, что ощущается и чувствуется, переводить и то, и другое в язык, который недоступен никакому другому искусству. Магическая сила, заключенная в поэзии и музыке, может постоянно менять нас».

Метод Фишера-Дискау в работе над камерной музыкой состоял в первичности слова по отношению к музыкальному материалу, от картины произведения в целом к деталям, которые он использует, чтобы поддержать свою концепцию. Внимание к слову – неотъемлемая часть «прочтения» музыкальных текстов камерного жанра, будь это Lieder или русские романсы. В качественном исполнении слово, вокал и фортепьянное сопровождение сливаются в единое целое, обретающее эмоциональную выразительность и смысловое наполнение именно по причине взаимодействия всех элементов. Великий музыкант, проникающий в самую суть искусства Lieder, песни, или романса в русской традиции, в котором музыка и слово достигают наивысшего слияния. «... вместе они способны придать интеллектуальную форму тому, что дано в ощущениях и чувствах, перевести их в язык, который не может выразить никакая другая форма искусства. Магическая сила, которая заключена в музыке и поэзии, имеет способность постоянно изменять нас» [58].

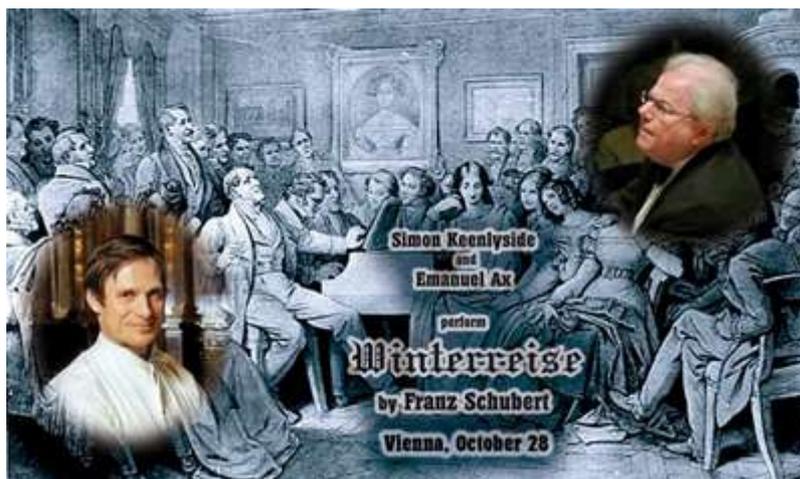
Йонас Кауфман



Йонас Кауфман сегодня – один из самых известных исполнителей как оперного, так и камерного репертуара. Во время концертного тура по случаю выпуска диска с записью «Винтеррайзе» исполнители дали концерт в Московской консерватории, который во многом способствовал росту интереса московской публики к циклу Шуберта. «На свой «Зимний путь» Кауфман увлекает слушателя глубиной переживания, а не показной яркостью эмоции. Такой же глубины со-переживания его «Зимний путь» требует и от зала: Кауфмана и Дойча недостаточно слышать, нужно слушать» [59]. Внешне сдержанная манера исполнения Кауфмана позволяет передать оттенки поэтического и музыкального текста, достигая трагических высот, столь имманентных для блестящего исполнителя

трагических ролей оперного репертуара. «Говоря о воздействии “Зимнего пути” на слушателя, Кауфман постоянно упоминает о катартическом эффекте древнегреческих трагедий – при этом его исполнение возвышенно безо всяких котурнов и не нуждается в специальной “трагической” маске. Всё в интонации, всё – в музыке, и всё – всерьёз» [60]. Интровертность исполнителя позволяет получить ощущение «иномирия», в котором присутствует весь спектр эмоций – «от иронического, беспомощного прощания “Gute Nacht” до ложной надежды “Die Post” и отчаяния “Der Leiermann”... Кауфман был похож не на рассказчика, ведущего повествование издали, а на человека, переживающего боль в данный момент» [61].

Саймон Кинлисайд



Английский баритон Саймон Кинлисайд исполнял «Зимний путь» не раз и в разных вариантах (в том числе и хореографическом, поставленном Тришей Браун) и вернулся к нему осенью этого года. Его интерпретация отличается психологичностью создания образа не просто несчастливого влюбленного, но тяжело больной души. Каждое слово стихов Мюллера выражено оттенками фразировки и резкими сменами общей эмоциональной окраски. «Акцент на современность угнетающего эмоционального портрета Шуберта не производит впечатления намеренного, но скорее основанного на спонтанной эмоции» [62]. Особую выразительность и невротичность приобретает исполнение С. Кинлисайда в дуэте с пианистом, с которым его связывают годы творческого союза – Малькольмом Мартино, чья игра способна не только подкреплять эмоциональный тон вокала, но вести самостоятельную партию, рассказывая о том, что было недосказано и создавая неповторимую атмосферу музыкального рассказа. «Общий тон интерпретации Кинлисайда в основном элегичен, исполнен эмоциональной боли, порожденной проблесками надежды, которая переходит в агонизирующую рефлексию» [63].

Интересно, что еще в 2004 г. Кинлисайд исполнял «Зимний путь» на Шубертиаде, где перед публикой предстал и Йонас Кауфман, что неизбежно привело к сравнению двух исполнителей: «Хотя оба певца к счастью избегают экспрессионистской эмоциональности, которая характерна для многих современных интерпретаций, обе версии достаточно отличаются друг от друга по стилю и тону, избегая таким образом ощущения повтора. Там где Кауфман величествен, байронически и метафизически вызывающ, Кинлисайд потрясающе интровертен. Там, где Кауфман соединяет песни, создавая расширенный монолог, Кинлисайд делает между ними паузы, предлагая нам последовательность интимных, изолированных взглядов в душу шубертовского скитальца, которые в конце концов сливаются в внятный портрет больной психики героя»

[64]. Весьма важным в создании общего впечатления и эмоционального тона цикла «Зимний путь» является акцент на определенной песне, и в данном случае этот акцент определяет разницу в интерпретации. «Многие исполнители, включая Кауфмана, считают основой цикла экзистенциальный кризис “Смелости”, в то время как Кинлисайд фокусирует свое исполнение на “Мнимых солнцах”, предпоследней песне с ее импликациями безумных галлюцинаций и желания вечной тьмы. Красота постепенно уходит из голоса и оставляет бесцветный тон, указывающий на полное истощение и бесполезность, в то время как Мартино, чья игра до этих пор воспроизводила и неровную походку скитальца, и замерзший пейзаж, через который он бредет, достигает той же точки невротического ступора. Результат обессиливает» [65].



Возвращение исполнителя к «Зимнему пути» осенью 2014 характеризовалось открытым, даже гипертрофированным, выражением измученного и безнадежно больного внутреннего «Я» героя. Точная фразировка, использование разнообразных оттенков голоса придали не отличающимся оригинальностью стихам В. Мюллера оттенок парадоксальности и драматичности. Смена настроений, столкновение контрастирующих окрасок создавали ощущение спонтанности в переходах от лиризма воспоминания к вспышкам отчаяния и к констатации безнадежности. Но самым интересным в этом исполнении была не музыкальная сторона, а выразительность исполнителя, превратившая вокальный цикл в своего рода моноспектакль. «Кинлисайд проживал все повороты мрачного пути своего героя не только музыкально, но и сценически, используя свои прекрасные актерские способности, создавая ряд образов меняющимися выражениями лица и движениями, показывая физическую агонию, которую чувствует герой, лишенный опоры в жизни, из которой ушла любовь. Исполнение настолько интенсивно и эмоционально, что момент эмпатической включенности, столь ценный и редкий в восприятии камерной музыки, заставляет физически сопереживать отчаянию героя. Это происходит постепенно, по мере того как напряжение нарастает и контраст между проблесками лиризма в воспоминаниях и физиологической агонией “умершего сердца” погружает слушателя в больной и измученный до предела мир героя. Эта невротическая экспрессия заставляет вспомнить о персонаже, который является одним из лучших в творчестве Кинлисайда – о Воццеке из одноименной оперы Альбана Берга, где больная психика героя передается на уровне физической агонии. В “Зимнем пути” интенсивность переживания героя сближает романтическую поэтико-музыкальную основу с экспрессионистской обнаженностью страдания,...» [66]. Когда я слушала «Винтеррайзе» С. Кинлисайда, то представляла себе «Крик» Э. Мунка, с его отчаянием, безнадежностью, болезненностью потерявшего смысл бытия, показанных исполнителем всеми выразительными средствами, голосовыми и

мимическими, невротическими движениями пальцев рук, открытого посыла к зрителю в невыносимости своей боли.

На этом фоне роль, отведенная партии фортепиано, вторична. В отличие от таких дуэтов как П. Пирс и Б. Бриттен, Й. Кауфман и Х. Дойч, Э. Акс, великолепный пианист, привыкший к выступлениям с лучшими симфоническими оркестрами, сознательно пошел на роль создателя музыкального фона, дополняющего и усиливающего экспрессивность певца. В конце, когда оба исполнителя как бы застывают в безнадежности пути героя, выход из которого не найден, конец которого – это вечный вопрос человека о цели нашего жизненного пути, счастливого или несчастного, наступает полное молчание – ответа не найдено, а вопрос «Куда ты идешь?» встает перед каждым из нас.

Проходя «Зимний путь» с каждым из выбранных нами исполнителей», мы все больше приближаемся к выражению экзистенциальных проблем человека, носящих антропологически универсальный характер, и к преодолению границ формы, созданных временем. Поскольку, как мы уже пытались показать, Шуберт в своем цикле уже разомкнул границы романтической тематики и стилистики, текст «Зимнего пути» оказывается открытым для интерпретации. Так, в случае установки на мрачный пессимизм романтиков, можно предположить, что Герой идет навстречу смерти, все более погружаясь в безнадежность образов отчаяния. Согласно интерпретации исследователей/исполнителей профессора А. Беннета и А. Тиу, герой «Винтеррайзе», приближаясь к концу пути, принимает сознательное решение пойти по дороге, с которой никто не возвращался, и с этого момента его спуск в безумие неизбежен. Последняя песня цикла «Шарманщик» – загадка для слушателя. Наш путник видит нищего на снегу, который раскачивается и играет на шарманке – кто это? Еще один сумасшедший на улице или же он описывает то, во что превратился он сам?» [67].

В поисках ответа на вопрос о важности «Зимнего пути» для современного слушателя, в попытках осмыслить разные интерпретации, понять контекст создания цикла, стратегии интерпретации в разные историко-культурные эпохи, неизбежно обращение к тем универсальным ценностям, которые в являются основой этого музыкально-поэтического шедевра, с одной стороны, и к совершенству формы, соответствия музыкальной выразительности тем эмоциям, которые так важны для человека любой эпохи. Восполняя нехватку любви, красоты и печали в нашем прагматическом мире, в котором жизненные цели успеха и материального благополучия заставляют забыть о любви, природе, о своем «Я» и его потребностях, эта музыка заставляет нас задуматься о самом главном вопросе жизни – «Куда мы идем?» и какова цель нашего жизненного пути. Если путник, печально бредущий по зимней дороге, не может найти цели в опустевшем без любви мире, что является самым главным для каждого из нас, тем, без чего теряет смысл существование и закатываются и гаснут все небесные светила? Чтобы ответить на этот вопрос, надо обратиться к себе и понять смысл нашего отношения с миром и своего в нем места, и в этом глубочайший философский смысл «Зимнего пути», дополняющий то эстетическое наслаждение прекрасной музыкой, которое он доставляет и будет доставлять всем поколениям людей, способных понять и принять ценности любви и красоты.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Так, известный исполнитель музыки Шуберта Айэн Бостридж, который получил философское образование в Оксфорде, написал книгу «“Зимний путь” Шуберта: Анатомия одержимости» (“Schubert’s Winterreise: Anatomy of an Obsession”), в которой раскрывает свой субъективный взгляд на литературные, исторические и психологические

аспекты цикла (см.: URL: <http://www.92y.org/Event/Winterreise-Anatomy-of-an-Obsession.aspx>).

[2] Для иллюстрации можно перечислить некоторые исполнения «Зимнего пути», которые состоялись в 2014 г. Йонас Кауфман и Хелмут Дойч проехали по ряду европейских городов по случаю выхода диска с записью цикла, музыковеды проф. А. Беннет и А. Тиу провели ряд презентаций, посвященных «Зимнему пути», итальянский бас Ф. Фурланетто спел цикл в Москве, баритон Маттиас Герн и пианист Маркус Хинтерхойзер исполнили «Зимний путь» на фестивале в Экс-ан-Прованс с использованием видеоинсталляций художника В. Кентриджа, Саймон Кинлисайд и известный своими сольными выступлениями пианист Эмануэль Акс исполнили «Винтеррайзе» в Англии и Австрии, а Айэн Бостридж, известный своим интеллектуальным подходом к музыке, объединился с Томасом Адесом, композитором и дирижером модернистского направления, автором оперы «Буря», который тоже обратился к Шуберту – как пианист. Существуют хореографические постановки на музыку «Зимнего пути», в университетах проходят лекции на эту тему.

[3] Newbold B. Schubert. The Music and the Man. London: Victor Gollancz, 1997. P. 46.

[4] Ibidem.

[5] См.: Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 384-392.

[6] Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 483.

[7] Брион М. Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта и Шуберта. М.: Молодая гвардия. Палимпсест, 2009. С. 116.

[8] Там же. С. 117.

[9] Newbold B. Op. cit. P. 306.

[10] См.: Шапинская Е.Н. Проблема кризиса идентичности в искусстве модернизма: трагизм «Пиковой дамы» П.И. Чайковского и «Воццека» А. Берга в контексте вызовов современности // Вестник МГУКИ. 2013. № 6. С. 239-246.

[11] Burrows J. (ed.) Classic Music. K-NY, DK, 2005. P. 179.

[12] Ibidem.

[13] Брион М. Указ. соч. С. 290.

[14] Там же. С. 276.

[15] Флиер А.Я. Очерки теории исторической динамики культуры // Флиер А.Я. Избранные работы по теории культуры. М.: Согласие-Артём, 2014. С. 247.

[16] Примером может служить такая форма древнеиндийской поэзии как «Времена года», в которой смена времен года служит способом выражения различных любовных переживаний. См.: Калидаса. Избранное. Драмы и поэмы. М.: Мысль, 1974.

- [17] Барт Р. Фрагменты речи влюбленного [Электронный ресурс]. URL: <http://book-online.com.ua/read.php?book=7026&> С. 292.
- [18] URL: <http://www.belcanto.ru/or-schubert-put.html>
- [19] URL: <http://www.amadei.ru/winterreise.htm>
- [20] McMahon D. The Pursuit of Happiness. A History from the Greeks to the Present. L.-NY.: Penguin, 2006. P. 283.
- [21] Ibidem.
- [22] Лошакова Г.А. Семантика путешествия и странствия в художественной прозе австрийского бидермейера // Обсерватория культуры. 2014. № 1. С. 121.
- [23] Там же.
- [24] URL.: <http://www.amadei.ru/winterreise.htm>.
- [25] Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. С. 26.
- [26] Лошакова Г.А. Указ. соч. С. 124.
- [27] Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. С. 29.
- [28] Там же.
- [29] Там же. С. 35.
- [30] См.: URL: <http://www.amadei.ru/winterreise.htm>.
- [31] Камю А. Бунтующий человек. М.: Изд-во политической литературы, 1990. С. 322.
- [32] Там же.
- [33] Там же. С. 323.
- [34] Зенкин С. Стратегическое отступление Ролана Барта // Барт Р. Фрагменты речи влюбленного [Электронный ресурс]. URL: <http://book-online.com.ua/read.php?book=7026&page=3>.
- [35] Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. С. 30
- [36] Подробнее об этом см.: Шапинская Е.Н. Виртуальная реальность как пространство эскапизма: безграничные возможности и новые опасности [Электронный ресурс] // Культура культуры. 2014. № 4 [Электронный ресурс]. URL: <http://cult-cult.ru/escapism-in-cyberspace-boundless-opportunities-and-new-dangers/>.
- [37] Цит. по: Литературные манифесты немецких романтиков. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 257.

- [38] URL.: <http://www.amadei.ru/winterreise.htm>.
- [39] Чукуров А.Ю. Тема одиночества в художественной культуре стран Северной Европы: особенности репрезентации // Мир культуры и культурология. Альманах научно-образовательного культурологического общества России. Вып. 2. СПб.: РХГА, 2012. С. 248.
- [40] Там же.
- [41] Там же.
- [42] Гофман Э.Т.А. Крейслериана // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 181.
- [43] Гофман Э.Т.А. Поэт и композитор // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., Изд-во МГУ, 1980. С. 197.
- [44] Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. С. 31.
- [45] Шестаков В.П. Эрос и культура. М., Республика, 1999. С. 108.
- [46] Уланд Л. О романтическом // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., Изд-во МГУ, 1980. С. 197.
- [47] Новалис. Фрагменты. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 96.
- [48] Брион М. Указ. соч. С. 118.
- [49] URL.: <http://www.amadei.ru/winterreise.htm>.
- [50] Гидденс Э. Трансформация интимности. Сексуальность, любовь и эротизм в современных западных обществах. СПб.: Питер, 2004. С. 82.
- [51] Подробнее об этом см. анализ автором постановки оперы Моцарта «Дон Жуан» Ф. Замбелло: Шапинская Е.Н., Добренкова О.П. Любовь как властное отношение: Дон Жуан как архетипичный герой в пространстве репрезентации [Электронный ресурс] // Культура культуры. 2014. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://cult-cult.ru/dialogi-v-rozhdestvenskuyu-nochi-o-skazkah-muzyke-i-ne-toliko/>.
- [52] Гидденс Э. Указ. соч. С. 81.
- [53] Шеллинг Ф.В.Й. Дедукция произведения искусства вообще // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 136.
- [54] Флиер А.Я. Очерки теории исторической динамики культуры // Флиер А.Я. Избранные работы по теории культуры. М.: Согласие-Артём, 2014. С. 290.
- [55] Флиер А.Я. Культурные ландшафты социального пространства // Флиер А.Я. Избранные работы по теории культуры. М.: Согласие-Артём, 2014. С. 473.

[56] Peter Pears & Benjamin Britten discuss "Die Winterreise" – 1968 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=MFaH-Kb2HD0>.

[57] URL: <http://www.belcanto.ru/fischer.html>.

[58] URL: http://www.franzpeterschubert.com/die_winterreise.html.

[59] URL: <http://www.belcanto.ru/14032703.html>.

[60] Там же.

[61] URL: <http://bachtrack.com/review-kaufmann-winterreise-berlin-aor-2014>.

[62] URL: <http://www.simonkeenlyside.info/index.php/performances/performances-concert-recital-oratorio/concert-performances-2004/2004-04-28-30-winterreise-musikverein-vienna-graham-johnson/>.

[63] URL: <http://www.simonkeenlyside.info/index.php/performances/performances-concert-recital-oratorio/concert-performances-2003/2003-08-30-winterreise-queens-hall-edinburgh-malcolm-martineau>

[64] Tim Ashley for the Guardian, Monday September 1, 2003 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.simonkeenlyside.info/index.php/performances/performances-concert-recital-oratorio/concert-performances-2003/2003-08-30-winterreise-queens-hall-edinburgh-malcolm-martineau/>.

[65] Там же.

[66] См.: Шапинская Е.Н. «Зимний путь» австрийской осенью [Электронный ресурс]. URL: <http://www.operanews.ru/14111001.html>.

[67] URL: <http://www.mydestination.com/singapore/events/73600107/the-schubert-cycles-winterreise-16-august-2014>.

© Шапинская Е.Н., 2015

Статья поступила в редакцию 14 ноября 2014 г.

Шапинская Екатерина Николаевна
доктор философских наук, профессор,
начальник Отдела образования в сфере культуры
Российского НИИ культурного и природного
наследия им Д.С. Лихачева
e-mail: reenash@mail.ru