

## Клео ПРОТОХРИСТОВА<sup>1</sup>

### Литературна компаративистика под друго име

#### Резюме

В статията се коментира книгата на Иън Бостридж „Зимно пътуване“ на Шуберт. *Анатомия на една обсебеност*, която отвъд заявения си характер на музиколожко изследване, посветено на песенния цикъл на Франц Шуберт по стихове на Вилхелм Мюлер, един от шедьоврите на изкуството на романтизма, демонстрира забележителни постижения в областта на литературната компаративистика, като същевременно предизвиква размисли за актуалното състояние на научната дисциплина.

**Ключови думи:** Иън Бостридж; „Зимно пътуване“ на Шуберт. *Анатомия на една обсебеност*; Франц Шуберт; Вилхелм Мюлер; сравнително литературознание

#### Abstract

##### Comparative Literature under a Different Heading

This article discusses Ian Bostridge's book *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*, which – beyond the label of musicological research dedicated to Franz Schubert's song cycle “*Winterreise*” (“*Winter Journey*”), a masterpiece of Romanticism that was based on poems by Wilhelm Müller – stands out with its remarkable achievements in the field of comparative literature and calls attention to the contemporary state of this academic discipline.

**Keywords:** Ian Bostridge; *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*; Franz Schubert; Wilhelm Müller; Comparative literature

#### Abstrakt

##### Komparatistische Literaturwissenschaft unter einem anderen Namen

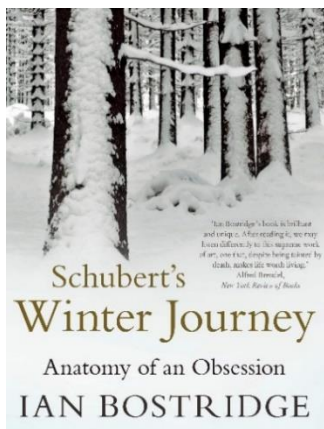
Im vorliegenden Artikel wird das Buch von Ian Bostridge *Schubert's Winter Journey. Anatomy of an Obsession* kommentiert, das über seinen Charakter einer musikwissenschaftlichen Untersuchung hinaus, die Franz Schuberts Liederzyklus “*Winterreise*” nach Gedichten von Wilhelm Müller, einem der Meisterwerke der romantischen Kunst, gewidmet ist, auch Bemerkenswertes im Bereich der Komparatistik leistet und gleichzeitig zum Nachdenken über den aktuellen Stand dieser wissenschaftlichen Disziplin anregt.

**Schlüsselwörter:** Ian Bostridge; *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*; Franz Schubert; Wilhelm Müller; Komparatistik

---

<sup>1</sup> Cleo PROTOKHRISTOVA is Professor of Ancient and West European Literature and Comparative Literature at Paisii Hilendarski University of Plovdiv, Bulgaria. She has published nine single-authored books, six coedited volumes, and over hundred articles and reviews. Her publications include *The Literary Twentieth Century: Synchronic Cuts and Diachronic Projections* (2020), *Themes and Variations. Studies in Literary Thematics* (2016), *Notes from the Antechamber. Theory and Practices of Titling* (2014), *The Mirror: Literary, Metadiscursive and Cultural Comparative Trajectories* (2004), *West European Literature: Comparative Observations, Theses, Ideas* (2000, 2003, 2008).

Книгата от Иън Бостридж „Зимно пътуване“ на Шуберт. *Анатомия на една обсебеност*<sup>2</sup>, е заявена като музиколошко изследване. Публикувана първоначално през 2015 г. във Великобритания от „Faber&Faber“ и почти паралелно в САЩ от издателството „Alfred A. Knopf“, преведена или с предстоящи преводи на немски, френски, италиански, испански, руски, полски, датски, шведски, фински, японски, корейски и китайски, тя получава възторжен критически прием и е отличена с няколко престижни награди. Предмет на изследването е едно от най-значимите произведения на Франц Шуберт, неговият песенен цикъл „Зимно пътуване“ (“*Winterreise*”, 1828), несъмнен шедьовър в своя жанр, но също и една от най-силно въздействащите творби на европейската култура, едновременно просветляваща и енигматична, която е оказала мощно влияние върху ред по-късни композитори, между които фигурират знаменитости като Густав Малер с песенния му цикъл „Странственията на младия калфа“ (“*Lieder eines fahrenden Gesellen*”, 1884-1885),<sup>3</sup> Бенджамин Бритън с известното му клавирно ноктюрно (*Night-piece*, 1963).<sup>4</sup> и Карл Нилсен с песента „Слепият свирач“ (*Den blinde spillemand*) от най-известната му хорална творба „Пролет във Фюн“ (*Fynsk Foraar*, ор. 42, 1922), вдъхновена от заключителната песен от Шубертовия цикъл „Латернаджията“. Същевременно, въздействието на „Зимно пътуване“ е регистрирано и при бележити писатели като Томас Ман, Самюел Бекет и Пол Остър.



Шуберт използва като основа на своето произведение едноименния поетически цикъл на немския романтик Вилхелм Мюлер, същия поет, върху чиито стихове той е композирал и другия си най-известен песенен цикъл „Хубавата мелничарка“ (“*Die schöne Müllerin*”, 1823). Създадена през последната година от краткия живот на композитора и писана в промеждутъците между все по-засилващи и задълбочаващи се болестни пристъпи, за да бъде доработена буквално на смъртния одър, тази творба е необичайно мрачна за Шуберт. Вероятно по тази причина, когато я изпълнява за първи път пред приятелите си, композиторът се сблъсква с

<sup>2</sup> Ian Bostridge *Schubert's Winter Journey. Anatomy of an Obsession*. London: Faber&Faber, 2015; New York: Alfred A. Knopf, 2015; New York: Vintage Books, 2017.

<sup>3</sup> Вж. напр. Youens, Susan. Schubert, Mahler and the Weight of the Past: 'Lieder eines fahrenden Gesellen' and 'Winterreise'. *Music & Letters* (Oxford University Press), Vol. 67, No. 3 (Jul., 1986), pp. 256-268.

<sup>4</sup> Вж. напр. Keller, Hans. *Film Music and Beyond: Writing on Music and the Screen, 1946-59*. Plumbago Books and Arts, 2006, p. 96.

тяхната неприкрита озадаченост. Възможно е това начално неодобрение да се е дължало и на високата степен на енигматичност, която характеризира съдържанието на цикъла.

„Зимно пътуване“ се състои от 24 песни, изпълнявани от певец (тенор или баритон) и пианист. Базиран изцяло на съответния поетически цикъл на Мюлер, но с известно пренареждане на отделните стихотворения, те разказват, в съответствие със заглавието на цикъла, за странстване из снежна гора и в мразовита зима на герой, който е преживял любовно разочарование, и който, самотен и безутешен, изцяло в съответствие с романтичната шампа, споделя мислите и чувствата си, породени от гледката на ветропоказател или на замръзнала река, или пък на изоставена въглищарска колиба, гробище и липово дърво, които единствени му предлагат място за отдих ... Текстът отказва да назове причината за раздялата с любимата – в първата песен, озаглавена „Лека нощ“ („*Gute Nacht*“), се споменава за момиче, което е „говорило за любов“, и за майка ѝ, която е говорила „дори за брак“, намеква се за благосъстоянието на семейството и социалната неравностойност на влюбения мъж. Колкото до отпътуването, не са конкретизирани нито събитията, които са го предизвикали, нито неговата цел – научаваме единствено за страданието на героя, за неговата самота и всепоглъщащата му болка, породена от спомените за щастливото минало, за редуващите се приливи на отчаяние и кураж, за блуждаещи огньове и фалшиви слънца, които завладяват въображението му, непрестанно чуваме жалбите му. Финалът е отворен, непреодолимо многозначен – в него се появява фигурата на латернаджия, която е в несъмнена асоциативна връзка със смъртта, но също така символизира и изкуството – героят може би най-сетне се е предал на смъртта, чиято сянка го следва неотклонно в безутешното му пътуване, но пък може би страданието му е сублимирало в творчество...<sup>5</sup>

Съдържателните зевове в разказа, зададен от стиховете на Мюлер и реформиран от Шуберт, както и последователният отказ от ясна каузалност, превръщат песенния цикъл в смислово непрозрачно послание, което е сериозно изпитание както за неговите изпълнители, така и за слушателите му, освен всичко останало и защото общата продължителност на песните е около 75 минути. „Зимно пътуване“ е артефакт, който се нуждае от обяснения, от декодиране, от контекстуализации. С тази задача се заема Иън Бостридж, който е несъмнено най-подходящият човек за подобно начинание. Успешен, задълбочен, виртуозен и отдаден изпълнител на „Зимно

<sup>5</sup> Поетическият цикъл на Вилхелм Мюлер е преведен на български език със заглавие *Зимен път*. Мюлер, Вилхелм. *Хубавата мелничарка, Зимен път*. София, Аб Издателско ателие, 2007. [Miuler.V. Hubavata melnicharka. Zimen pat. Sofia, Ab Izdatelsko atelie, 2007].

пътуване“ по световните сцени в продължение на над трийсет и пет години, той е всепризнат за един от най-проникновените му интерпретатори. Въпреки тази неоспорима квалификация, професионалната му биография съдържа изненадващи факти, драстично несъответни на изградения „по предположение“ образ, които ни го представят като провокиращо нестандартна фигура. Бостридж е изтъкнат тенор със забележителен артистичен актив, който включва концерти с най-прочутите симфонични оркестри (Лондонската филхармония, под диригентството на сър Колин Дейвис и на Мстислав Ростропович, Берлинската филхармония и Амстердамския „Концертгебау“), участия в знаменити оперни състави – Лондонската кралска опера, Австралийската опера (под режисурата на Баз Лурман) и на Националната английска опера, рецитали със съпровода на знаменитости на клавирното изкуство (като Юлиус/Джулиъс Дрейк, Грeъм Джонсън, Мицуко Учида), гостоприемството на престижни сцени (като „Карнеги хол“). Внушителната му дискография е отличена с петнайсет номинации за „Грами“, три от които със спечелена награда, както и с множество други трудно изброими призове.

Невероятен, на фона на подобен артистичен актив, изглежда фактът, че Бостридж започва музикантската си кариера доста късно, на почти трийсетгодишна възраст. Заниманията му преди това са от съвършено различен характер – учи в Оксфорд, където става бакалавър по история, получава магистърска степен по история и философия на науката от Кеймбридж, после отново в Оксфорд пише докторска дисертация върху вещерството в английския обществен живот от 1650 до 1750 г., която защитава през 1990 г.; после работи в телевизията, където прави документални филми и води предавания по актуални проблеми, след което се връща отново в Оксфорд като постдокторант, за да преподава политология и история на английския осемнайсети век. Монографията *Вещерството и неговите трансформации, 1650-1750* (Bostridge 1997), базирана на неговата докторска дисертация, е публикувана през 1997 г. от издателството на Оксфордския университет и окачествена от водещи специалисти като влиятелно изследване на предпросвещенското време и като „най-съвършената и оригиналната измежду всички съвременни истории на демонологията през ранната модерност“. <sup>6</sup> Професионално Бостридж започва да пее през 1991 г., две години по-късно е неговият впечатляващ и възторжено приветстван артистичен дебют, след който той решава да се посвети на певческа кариера. Паралелно обаче Бостридж

---

<sup>6</sup> Вж. Clark, Stuart and Monter, William. *Witchcraft and Magic in Europe, Volume 4: The Period of the Witch Trials*. London: Athlone Press, 2002, p. 139.

продължава академичните си занимания – прави научни изследвания, изнася лекционни цикли, печели грантове за творческа резиденция на върхови университети и институции.

Многогранната и същевременно високо специализирана подготовка на Иън Бостридж е оползотворена в труда му по възхитителен начин. Книгата съдържа задълбочен коментар на двайсетте и четири песни, на всяка от които е посветена самостоятелна глава. Анализът е проведен в режима на системни аналizationsонни процедури, състоящи се от комплексни реконструкции на разнообразни и разноредни контекстуални рамки. Резултатът е оригинален прочит на стиховете на Мюлер и музиката на Шуберт, който служи като проявител на потенциални смислови перспективи, често неочаквани, а в ред случаи дори изненадващи, които въвеждат песенния цикъл в обяснителни обвързвания със зашеметяващо богат спектър явления от най-различни области – история, икономическа, политическа и културна, различни науки, между които дори геология и климатология, теория и критика на литература, музика, изобразителни изкуства и кино. При тази интерпретативна стратегия отделните образи или топоси от текста на песните се превръщат в отправна точка за съдържателни меандри, проследени с виртуозна прецизност. Така въглищарска колиба от песента „Отдих“ (“*Rast*”) бива поставена в контекста на конкретни индустриално-икономически развития в Западна Европа от началото на XIX век, компонент от които е лишаването от препитание на традиционните частни производители на дървени въглища, откъдето с помощта на отпратка към националноосвободителното движение на карбонатите в Италия, се осмисля имплицитната политическа интенция в споменаването на въпросния топос.

По аналогичен начин в песента „Замръзнали сълзи“ (“*Gefrorene Tränen*”) пространният екскурс за промените на климата в Европа в мащабен хронологичен отчет с разяснения за „малкия ледников период“, предпоставил специфичните природни процеси за времето откъм 1350 докъм 1850 г., и анализът на два случая, съотносими с въпроса – специалната очарованост на Гьоте от темата за произхода на земята, илюстрирана с любопитен пасаж от Девета глава на романа му *Години на странстване на Вилхелм Майстер*, и посещението на семейство Шели в Шамони през 1816 г., вероятен източник за образите на отчаяно, самотно скиталчество из леден пейзаж в романа на Мери Шели *Франкенщайн* – всичко това отвежда до убедителното твърдение, че в литературата от времето на Мюлер и Шуберт студът, снегът и ледът са притежавали далеч по-голяма имагинативна мощ, отколкото в наше време, и че „Зимно пътуване“ е продукт на култура, „фасцинирана от мистериозно обезпокоителната сила и символика на леда“ (Bostridge 2015: 181-182).

Решаваща за адекватното разбиране на „Зимно пътуване“ е смисловата перспектива, осигурила специалния анализ, на който Бостридж подлага културното явление *Lied*. Общеизвестно е, че за класическата немска литература песента е първенстващ жанр. Разцветът на интимната лирика, започнал с Гьоте, за да продължи с творчеството на Brentano, Мьорике, Уланд, Айхендорф, а по-късно и младия Хайне, съвпада с най-блестящия период на немската музика, от Бах и Моцарт, до Бетовен и Вагнер. За лириката от това време е характерно песенното начало, а взаимодействието между поезия и музика е феноменално. Стиховете на Гьоте и романтиците са в съзвучие с песните на Моцарт и Шуберт, които, от своя страна, се вдъхновяват от тяхната поезия. Музикално-лирическата стихия определя характера на немската култура през целия период от последните десетилетия на XVIII до средата на XIX век.

Не така прозрачна е обаче присвоената на песента роля в плана на идеологизациите. Бостридж изяснява най-напред политическия контекст на песенния цикъл, като обръща внимание на факта, че Вилхелм Мюлер пише стиховете, които ще бъдат включени в него, в навечерието на „зимното пътуване, което слага край на всички зимни пътувания“, а именно отстъплението на Наполеон от Москва, след което уточнява, че макар и поетът да се е бил срещу Наполеон през 1814 г., две години по-рано, по време на нашествието в Русия, „въпросът с лоялността изглеждал по-различно, тъй като във френската армия са участвали повече етнически германци (австрийци, прусаци и други германци), отколкото французи (Bostridge 2015: 72). Самият Шуберт, когото авторът характеризира като политически осъзнат, но без особена активност, на свой ред композира творбата си, когато войните вече са приключили, обаче е настанал период на жестока политическа стагнация и задушаваща бездуховност. „Зимно пътуване“, настоява Бостридж, носи паметта за отминалите войни, но говори и за актуалния „вледенен мир“.

Като следващ ход в реконструкцията на идеологическия контекст авторът предлага дръзки асоциации с Хитлеровата инвазия в Съветския съюз през 1941 г. Привеждайки любопитния факт, че през 1945 г., само месец преди „битката за Берлин“, в берлинско студио, по време на свирепи бомбардировки, известният немски тенор Петер Андерс прави пълен запис на „Зимно пътуване“. Това отчаяно начинание, идея на акомпаниятора, пианиста Михаел Раухайзен, който е бил протеже на Гьобелс и любимец на Хитлер, било замислено като компонент от интегрален запис на немското песенно творчество, предназначен да препотвърди величието на немската цивилизация. Бостридж разгръща темата за връзката между нацисткия режим и класическата музика. Аргументацията си авторът подкрепя с позоваване на Славой Жижек и Джордж Стайнър, които експлицитат

проблематичността на високата немска култура, изтъквайки парадокса, че модерното варварство е произлязло по интуитивен и вероятно необходим начин от самата сърцевина на хуманистичната култура, а песенното творчество, съответно, се е оказало в трайна, макар и неочаквана връзка със световните исторически събития по начин, привидно несводим към родния му произход и неговата „естетика на интериорността“ (Bostridge 2015: 76-79). Като красноречиво потвърждение на тезата за свръхзначението на песента за немското самосъзнание и разпознаването ѝ като негов идентификационен маркер, в книгата са цитирани две изказвания на Бисмарк от 1892 и 1893 г., в първото от които той твърди, че „обединението на Германия не би било възможно без немското изкуство, без немската наука и без немската музика – и на немската песен по-специално“, докато във второто призовава „никой да не подценява силата на немската песен като военновременен съюзник“.

В този контекст Бостридж изтъква специалната роля на Шуберт, който изобретява новия тип песенно творчество в период на политически застой в Централна Европа, с подкрепата на тесен кръг съмишленици, които „ценят и възвеличават идеята за *Bildung* – култивирането на собствената личност и на нейния потенциал“ (Bostridge 2015: 81). С възхитителна уместност авторът илюстрира същината на тази нагласа с известно платно на Антон фон Вернер, което представя подписването на декларацията за признаването на новата германска империя във Версай през 1871 г. С помощта на детайлен анализ авторът разкрива идеологическото послание, вградено в картината – противопоставянето между „германската сила“ и „френската слабост“, както и специфичното конструиране на образа на „германското“ – представено, от една страна, от изкаляните ботуши и униформи на военните, заели дворцовата зала, „самия пруски милитаризъм, сърцевината на германската национална мисия“, от друга, обаче, с внушението за *Bildung*, за цивилизованост, като себеизразяване с помощта на тиха, деликатна музика и апотеоз на чувствителността – Бостридж забелязва, че нотите на рояла, който заема централно място в композицията на картината, са на песен от Шуберт. Изводът, който следва, е че институцията *Lied* се оказва своеобразен „медиатор на германските триумфи и германските катастрофи през целия период от 1813 г. – рождението на модерния германски национализъм – до 1945, окончателното му посрамване и провал“ (Bostridge 2015: 81-82). В тази перспектива авторът осмисля преоткриването на германското песенно творчество и триумфа му по световните сцени през 1950-те и 1960-те като посланичество на нова Германия, на друг, различен образ, който „привилегирова *Bildung*-а за сметка на силата“ като

наследство от либералните начала, положени далеч назад във времето, през 1820-те (Bostridge 2015: 82-83).

Поредна щедро даряваща практика при анализа на отделните песни е идентифицирането на един или друг литературен мотив, обичайно последвано от проследяване на конкретизациите му в различни национални култури, при което респектиращата начетеност и изследователското усърдие на автора раждат частни открития, мислими като сюжети за следващи самостоятелни проучвания. Така означението на темпото в песента „Лека нощ“, в която героят се отправя на път, бягайки от любовното си разочарование, като „умерено, подобно на вървеж“, Бостридж тълкува в светлината на характерния за ранния деветнайсети век доминиращ стремеж към движение, странстване или бягство, тематизиран в литературата на романтизма с конкретизации като „скитника евреин“ или „летящия холандец“, за да бъде прихванат през дваисети век от Джек Керуак и битническата литература. Лирическият герой на цикъла авторът основателно чете като байронически тип и аргументира тезата си с личния интерес на поета Мюлер към Байрон. В мистериозната аура около неговата персона, ословесена още от началните стихове на цикъла с „*Fremd bin ich eingezogen, Fremd zieh ich wieder aus*“ („Чужд дойдох, чужд си отивам“), авторът разпознава Байроновия „метод на отсъствието“, чиято принадлежност обаче отвежда към прецеденти от ранното творчество на Уолтър Скот, за да идентифицира накрая героя на Мюлер като „трагична фигура, корените на чието страдание никога не биват удовлетворително изяснени“ (Bostridge 2015: 9). Същевременно Бостридж набавя допълнителна яснота за представената екзистенциална криза с вписването ѝ в контекста на пост-Наполеоновата епоха, доминирана от политическото потисничество на Метерних, и я определя като представителна за „декора на Бидермайер“ (Bostridge 2015: 10-11).

За отправна точка на следващите си интерпретативни ходове Бостридж избира загатнатата в песента, но неексплицирана любовна драма. Тя му дава повод да припомни типичната за късния осемнайсети век и за първите десетилетия на деветнайсетото столетие професионална реализация на образования млад мъж като частен учител в аристократични семейства, илюстрирана от биографиите на такива представителни имена на епохата като Август Вилхелм Шлегел, Хегел, Фихте, Шелинг и Хьолдерлин. Както уточнява Бостридж, Мюлер е имал добра представа за фигурата на частния учител, тъй като съпругата му е внучка на най-известния немски адепт на педагогическата теория на Русо – Йохан Бернхард Базедоу, който също първоначално се е препитавал като възпитател в благородническо семейство. Коментиранията социална практика се



оказва предпоставка за пораждането на казуси с „непозволена любов“ между частния учител (по презумпция беден и с нисък социален статус) и дъщерята на наелото го семейство (по подразбиране аристократично или поне богато). Несъмнено най-авторитетната си и влиятелна литературна интерпретация въпросният казус намира в лицето на Жан Жак Русо, който с романа си *Жули, или Новата Елоиз* закрепва парадигмалния му вариант. Бостридж тълкува фигурата на странстващия герой от цикъла спрямо този исторически и литературен контекст, като версия на Сен Прьо, героя на Русо. Впрочем, Шуберт също е бил особено чувствителен към темата, тъй като е преподавал музика на момичета от богати семейства, за поне едно от които, графиня Каролине фон Естерхази, е документирано, че било обект на неговите обречени чувства.

Със също така обяснителен ефект, при интерпретацията на песента „Поглед назад“ (*“Rückblick”*) Бостридж прави уместна отпратка към митологичния прецедент с Орфей и Евридика, от който произлиза мотивът за фаталната грешка на влюбения певец, нарушил забраната да се извърне към любимата си, и в светлината на тази аналогия осмисля възпрения копнеж на лирическият герой да погледне назад към щастието на отминалите дни и любимия образ. И пак по подобен начин, по повод песента „На реката“ (*“Auf dem Flusse”*), наблюденията върху въздействащия образен паралел между замръзналата река и замръзналото състояние на ума, се фокусират върху жеста на лирическият герой, който изписва името на любимата си върху леда, което предизвиква размисли върху поетическата тропа за думите, напразно изписани върху вода. Този мотив е илюстриран с епитафията на Джон Кийтс („Тук лежи онзи, чието име беше написано върху вода“) и с аналогичен образ от едноименно стихотворение на Гьоте, много сходно с това на песента, само по предположение, познато на Мюлер, но пък гарантирано известно на Шуберт, тъй като той писал песен и по неговите стихове, в което безответната любовна песен на поета е привидяна като „написана върху вода“ (Bostridge 2015: 181-182). Отбелязвайки отклонението на Мюлер от модела, Бостридж акцентира върху амбивалентността на видоизменения мотив, където, от една страна, писането върху леда като да противодейства на неизбежността на „изтриването“, защото фиксира посланието по-здраво и забавя забравата, а от друга, „замразяването“ на самото чувство, имплицитно в текста, е както средство за по-дългото му съхраняване, така и анестезия, която да обезсили болката от него.

С равностойна многостранност са предложени интерпретации и на другите емблематични образи от цикъла, между които се откроява екскурзът върху ловджийския рог, „романтичният звук *par excellence*, зов от миналото, от паметта“, знак за „далечина, отсъствие и тъга“, с припомняне за

знаменития сборник *Чудният рог на момчето* и преповтарянето на мотива при Айхендорф, Брентано, Алфред дьо Вини, но и на многозначителния факт, че първата пълна публикация на поетическия цикъл на Мюлер е в неговите *Стихотворения от посмъртните книжа на един пътуващ валдохорнист* (*Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*) (Bostridge 2015: 305-314).

Изброяването на подобни прозорливи наблюдения и обобщения, които изобилстват в книгата на Бостридж, въпреки своята красноречивост и доказателствената си сила, не могат да предадат достатъчно нагледно нейното съдържателно богатство и смисловата ѝ плътност. Ето защо изглежда уместно да бъде предложено резюме на една от главите, което би създадо по-вярна представа за характера и качеството на аналитичните процедури, проведени в изследването. Като образцов избор в този смисъл ни се представя Глава пета „Der Lindenbaum / The Linden Tree“ („Липата“),<sup>7</sup> посветена на най-известната песен на Шуберт, за подход към анализа на която авторът избира алегоричните значения на липата, традиционно мислена като митично, магическо дърво. Приведените от автора свидетелства за тази концептуализация включват изкуствоведско изследване на Майкъл Баксандал (*Скулптурите от липово дърво в Ренесансова Германия*), референции към липата при Омир и Овидиевите *Метаморфози*, където Бавкида и Филемон се превръщат в липа и дъб, и песен от късния XII век на минезингера Валтер фон дер Фогелвайде. Проследявайки precedentите, Бостридж показва как постепенно кристализира семантичното

<sup>7</sup> Привеждам текста на стихотворението на Вилхелм Мюлер паралелно в оригинал и в превод на български и на английски език с убеждението, че това би улеснило разбирането на интерпретацията, предложена от Бостридж.

Am Brunnen vor dem Tore / Da steht ein Lindenbaum: / Ich träumt' in seinem Schatten / So manchen süßen Traum. / Ich schnitt in seine Rinde / So manches liebe Wort; / Es zog in Freud und Leide / Zu ihm mich immer fort. / Ich muß' auch heute wandern / Vorbei in tiefer Nacht, / Da hab' ich noch im Dunkel / Die Augen zugemacht. / Und seine Zweige rauschten, / Als riefen sie mir zu: / Komm' her zu mir, Geselle, / Hier findest Du Deine Ruh'! / Die kalten Winde bliesen / Mir grad' ins Angesicht; / Der Hut flog mir vom Kopfe, / Ich wendete mich nicht. / Nun bin ich manche Stunde / Entfernt von jenem Ort, / Und immer hör' ich's rauschen: / Du fändest Ruhe dort!

До кладенеца полски / липа издига стан, / аз в сянката ѝ често / седял съм замечтан. / Едно любимо име / по нея съм дълбал; / то още ме изпълва / ту с радост, ту с печал. / И тази вечер късно / край нея минах пак, / затворих си очите / в притихналия мрак. / И сякаш зашептяха / листата ѝ безброй: / „Ела при мене, момко, / тук чака те покой!“ / Внезапно духна вятър, // във миг далеч отвя / той шапката ми лека / от моята глава. / Кога ли край липата / ще мина пак, не знам; / но все долавям шепот: / „Покой те чака там!“ (превод Димитър Стоевски).

By the well, before the gate, / stands a linden tree; / in its shade I dreamt / many a sweet dream. / In its bark I carved / many a word of love; / in joy and sorrow / I was ever drawn to it. / Today, too, I had to walk / past it at dead of night; / even in the darkness / I closed my eyes. / And its branches rustled / as if they were calling to me: / 'Come to me, friend, / here you will find rest.' / The cold wind blew / straight into my face, / my hat flew from my head; /

I did not turn back. / Now I am many hours' journey / from that place; / yet I still hear the rustling: / 'There you would find rest.' (превод Richard Wigmore).

обвързване на липата с любовта, което се проявява в цялата си сугестивна мощ в романа на Гьоте *Страданията на младия Вертер*, където, страстно привързаният към това дърво сантиментален герой, след като е изживял един от най-драматичните моменти от неосъществимата си любов към Лоте, наблюдавайки я, застанала до годеника ѝ в сянката на липите, в предсмъртното си писмо моли да бъде погребан на избрано от него място, заслонено от две липи.

Редом с асоциацията между липата и романтичната любов, върху която основно е положено смислопораждането в песента на Мюлер/Шуберт, Бостридж открива в нея и скрити, сложно кодирани политически резонанси, които превръщат песента в жалба от реакционния климат в Австрия и Германия през 20-те години на века. Аргумент за подобна интерпретация той намира в традиционни немски символизации на липата, налични в примера с легендарно липово дърво на пазарния площад на селце в източен Хесен, засадено още през IX век, както и с ритуалните липи, наричани *Tanzlinde* заради придаваната им празнична символика, които са били засаджани в чест на богинята Фрея, а впоследствие препосвещавани на Дева Мария. Доказателственост за тезата му набавят и характерните за Германия названия *Dorflinden* (селски липи), символ на националната общност, тъй като обичайно под клоните на съответните дървета се провеждали събрания или съдебни процеси, което ги превръщало в своеобразни институции. Именно тази фолклорна символика според Бостридж е факторът, който превръща „Липата“ в най-популярната песен на Шуберт, често възприемана и изпълнявана в опростени версии като народна песен. Авторът проследява и въпросната траектория на профаниране, която тръгва от преработката на оригинала от Фридрих Зилхер, преминава през популярни адаптации, в една от които, парадоксално, от текста изпада дори самата липа, за да попадне в зоната на рок и поп музиката, където мелодията прозвучава с гласа на Нана Мускури, и да бъде регистрирана накрая в хитовия анимационен сериал „Семейство Симпсън“, където се изпълнява в стила на рап.

Следваща семантична перспектива, в която Бостридж интерпретира песента, е символната връзка между липата и смъртта, експлицирана в текста ѝ с рефрена, в който дървото обещава на странника покой. Поставяйки я в контекста на фасцинацията от смъртта, присъща на немските романтици, с обяснителни анализи, които я поставят в съпоставка с конкретизацията на същия образ при Колридж и Густав Малер, той илюстрира инструментализирането на тази асоциация с *Вълшебната планина*, където Томас Ман въвежда „Липата“ на Шуберт двукратно, включително и във финала на романа, когато Ханс Касторп, за когото тази песен „означава много, целия свят“, вече на война, в безнадеждно и безутешно положение, я пее на себе си – знак за неотменното му

приближаване към смъртта. Същевременно авторът обръща внимание и на обвързването на липата с паметта, като го илюстрира с епизода от *По следите на изгубеното време* със станалата митична „мадлена“, където спонтанното припомняне на Марсел е предизвикано от потапяне на курабийката в топла напитка, симптоматично конкретизирана като „tilleul“, липов чай. И паралелно на това, вече в свършено различен план, Бостридж привежда поредно свидетелство за функционирането на липата в съзнанието на германците като мощна идеологема, като цитира писмо на Томас Ман от 1925 г. по повод кандидатирането на реакционния генерал Хинденбург за президент на т. нар. Ваймарска република, в което писателят квалифицира евентуалния му избор, с милитаристичните и националистичните му импликации, като „*Lindenbaum* – меко казано“.

Книгата на Иън Бостридж е, разбира се, музиколожко изследване, но дори и тясно специализираните наблюдения в нея, с пренебрежимо малобройни изключения, като например проникателното наблюдение, че при Шуберт мажорна тоналност е възможно да звучи по-меланхолично от минорна, по правило са ориентирани в компаративистична перспектива с последователни съпоставки между музикалните решения и съответния поетически текст (например, акцентът върху подчертано бурния музикален епизод в песента „Липата“, който акомпанира стиха за отнесената от вятъра шапка). Особено ценен е този фокус върху взаимодействието между поезия и музика, защото то достига своята безподобна кулминация именно през класическия период на немската култура, в който попада и творчеството на Шуберт. И точно Шуберт е композиторът, който изнамира за поезията от това време съответния музикален език, толкова ефективен, че веднъж възприети като песни, текстовете ѝ да не могат да бъдат мислени по друг начин.

Освен цялото възхитително изобилие от превъзходно комплектувана информация, оригинални и провокиращи идеи и стъписващи проникновения, както и блестящите демонстрации на изтънчен музикален вкус и на виртуозни интерпретативни ходове, книгата на Иън Бостридж съдържа и допълнителен ресурс за сравнителното литературознание. Защото отвъд посочените и коментирани от автора референции към „Зимно пътуване“ и Шуберт в романите на Томас Ман и Марсел Пруст, на Бекет или Дж. М. Кутси, остават други случаи на междутекстови обвързвания, някои вече регистрирани, други все още очакващи своите анализатори, като например Уила Кадър с романа ѝ *Луси Гейхард* (*Lucy Gayheart*, 1935), структуриран основно около интертекстуалния му ангажимент с Шубертските песенни цикли „Хубавата мелничарка“ и „Зимно пътуване“, или Амели Нотомб, в чието *Зимно пътуване* (*Le voyage d'hiver*, 2009) героят, подобно на Ханс Касторп,

си тананика фрагменти от песните на Шуберт, но също и озаглавените по същия начин поетическите сборници на Станислав Баранчак (*Podróż zimowa*, 1994) и Алисия Аса (*El Viaje Del Invierno*, 2011), както и едноименната книга на Илзе Тилш (*Eine Winterreise*, 1999) с впечатленията ѝ от България на 1990-те или станалото печално известно есе на Петер Хандке *Зимно пътуване до Дунав, Сава, Морава и Дрина или справедливост за Сърбия* (*Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Sava, Morawa und Drina, oder Gerechtigkeit für Serbien*, 1996), или дори български отгласи от знаменития прецедент, като пътеписа на Венцислав Николов *Русе – Виена. Едно зимно пътуване*.

\*\*\*

Замислени като подготовка за написването на рецензия, в резултат от стремежа към по-пълноценно представяне на извънредно интересните мисловни маршрути, налични в книгата на Бостридж, проведените дотук наблюдения надхвърлиха уместния мащаб и ориентираха изложението в неочаквана насока, която трудно би могла да бъде предвидена на по-ранен етап. Изходният мотив за представянето ѝ беше голямата вероятност тя да остане незабелязана от професионалните литератори, понеже не само заглавието и анотацията към изданието, но и наличните критически отзиви са адресирани най-вече към музикални историци или меломани. Вече в опита за систематизиране на различните аспекти на изследването, които набавят ресурс за общата и сравнителната литературна история – прецизна реконструкция на европейската култура от ранния XIX век, с фокус върху Австрия и Германия, но и в широк съпоставителен план, виртуозни анализи и контекстуализации с респектиращо ефективна обяснителност, задълбочени и артистични тематологични процедури и проникновения за взаимоотношенията между поезия и музика – се проясниха и други негови качества. Без преувеличение може да се каже, че „*Зимно пътуване*“ на Шуберт. *Анатомия на една обсебеност* е своеобразна *Gesamtkunstwerk* – продукт на артист, изпълнител и тълкувател на песенния цикъл, но същевременно и на учен с всестранни компетентности, действителна наличност на идеала за цялостност и завършеност. Шедьовърът на Шуберт е обследван в неговата съотнесимост както с епохата, към която принадлежи, така и с общоевропейските културни традиции, с историята на науката и на изкуствата, с литературата от Античността до Романтизма, но и от нашата съвременност. Друго достойнство на книгата, което би могло да бъде окачествено и като недостатък в светлината на постколониалните и глобализационни съобразявания на актуалната компаративистика, е нейният ведро неусъмнен европоцентризъм, който осигурява ясно фокусирана картина, успокоително отчетлива спрямо все

по-обичайните мъгляви теоретични постановки, лансиращи режима на непрестанно проблематизирани граници и демаркационни линии като „бон тон“ на политическа коректност. Позволявайки си подобна консервативност, в същото време, изследването на Иън Бостридж е изцяло в съответствие с постканоничната епоха, в която пребиваваме – то привилегирова високата култура, но я чете в оптика, набавена от опита в широк кръг неканонични естетически практики като популярната музика, рапа или анимационните телевизионни сериали. Благодарение на всички тези достойнства на книгата, като заключение, изцяло в духа на Шекспировата Жулиета, която отстоявайки независимостта на идентичностите от тяхното назоваване, упорства в убеждението си, че „туй, което зовем ний „роза“, ще ухае сладко под всяко друго име“, бихме могли да обобщим, че под каквото и да е заглавие, компаративистиката може да ни се представи в превъзходната си реализация – дисциплинарно състоятелна, с нормозадаващи постижения, възхитителна и вдъхновяваща.

### Литература:

Мюлер, Вилхелм. Липата. В: *Антология на немската поезия. (превод Димитър Стоевски)*. София, Народна култура, 1966, с. 112.

Мюлер, Вилхелм. *Хубавата мелничарка, Зимен път*. София, Аб Издателско ателие, 2007.

Bostridge, Ian. *Schubert's Winter Journey. Anatomy of an Obsession*. London: Faber&Faber, 2015 (New York: Alfred A. Knopf, 2015; New York: Vintage Books, 2017).

Bostridge, Ian. *Witchcraft and its transformations, c.1650–1750*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Bostridge, Ian. *A Singer's Notebook*. Faber and Faber, 2011.

Clark, Stuart and Monter, William. *Witchcraft and Magic in Europe, Volume 4: The Period of the Witch Trials*. London: Athlone Press, 2002.

Keller, Hans. *Film Music and Beyond: Writing on Music and the Screen, 1946-59*. Plumbago Books and Arts, 2006, p. 96.

Youens, Susan. Schubert, Mahler and the Weight of the Past: 'Lieder eines fahrenden Gesellen' and 'Winterreise'. *Music & Letters* (Oxford University Press), Vol. 67, No. 3 (Jul., 1986), pp. 256-268.