

## Из «Северных этюдов»\*

## Эдвард Григ. Странствия на Юг

Григовские странствия имели сложную траекторию отступлений и возвращений. То были поиски своего Я на пути к Югу. Сначала Германия, Лейпциг, консерватория (1858–1862). Результат поисков обрел очертания по окончании консерватории и вне Лейпцига, в копенгагенский период жизни Грига.

В столице Дании Григ жил в 1863–1865 годах. Учение у выдающегося мастера, Нильса Гаде (1817–1890), признанного главы скандинавской школы композиции; общение с Х. К. Андерсеном, который одним из первых распознал значение творчества Грига; встреча с кузиной Ниной Хагеруп, которая станет его женой в 1867 году; знакомство с Рикардом Нурдроком (1842–1866) и совместная деятельность в музыкальном обществе «Эвтерпа»; — во всех новых встречах Григ получил новые, освобождающие импульсы, творческие и жизненные. Поиски своего Я Григ вполне сознавал, по крайней мере, в поздние годы, вспоминая юность.

*«Я искал выражения каких-то лучших сторон моего “я”, которые лежали за тысячу миль от Лейпцига и его атмосферы, но что это лучше заключено в любви к родине и понимании величественной и грустной природы норвежского Вестланна — я не знал и, может статься, никогда бы не узнал, если бы благодаря Нурдроку не пришел к познанию самого себя» [2, 293–294]<sup>1</sup>.*

Приведенная самохарактеристика Грига часто становилась предметом комментариев. Привычка к национально окрашенному искусству заставляла преувеличивать национальное и передовое, связанное с именем Нурдрока, противопоставлять его общескандинавскому и консервативному, что воплощал собою Гаде. Та же привычка нередко подавляет в нас способность видеть в Гаде не только эволюционировавшего композитора (а не безнадёжного консерватора-мендельсонянца), но и стремление понять, почему Гаде не принимал первые норвежско-музыкальные опусы Грига («Послушайте, Григ, неужели вот это и есть норвежская музыка?» [2, 292]<sup>2</sup>). Вообще, каковы основания, на которых возможно неприятие норвежского музыкального пути Грига? Так же привычно оставляем без внимания григовское «признание в космополитическом вероисповедании»<sup>3</sup> — притяжение-отталкивание между национальным и общеевропейским (космополитическим). Последнее концентрировалось для Грига, как и многих северян, в музыке немецкой и французской<sup>4</sup>.

Сверх того, Григ невольно предложил парадокс, до сих пор, кажется, не замеченный. Обозначим его следующим вопросом: как может Я, обретенное в долгих поисках, довольствоваться формой норвежца-патриота? Григовское Я заявляло о себе, будучи связанным

условностью национальной риторики. Так случилось в письмах к соотечественнику и коллеге Иверу Хольтеру: Григ излагал автобиографию и автокомментарии для предполагавшейся (но не осуществленной) книги о нем. Но в другой раз Я Грига не считалось с национально-музыкальным этикетом и свободно парило. Так было в очерке Грига «Мой первый успех» (1903/1905). Вот знаменитый, часто цитируемый фрагмент:

*«...я совершенно не понимал себя. Туман Лейпцига застилал мой взор. Но когда годом позже я приехал в Данию, завеса спала, и моему восхищенному взору представился мир красоты, прежде скрытый от меня лейпцигским туманом. Я нашел самого себя и с необычайной легкостью преодолевал теперь все те трудности, которые в Лейпциге казались мне непреодолимыми. <...> Теперь я твердо знал, чего хочу и с воинственным пылом устремился к новой цели, которая неодолимо влекла меня к себе» [2, 68–69].*

В образах Лейпцига и Копенгагена, «тумана» и «мира красоты» угадывается характерная лексика северянина, который узнал, что такое Юг. Копенгаген, северный по отношению к Лейпцигу, выступил как южный ландшафт.

После Дании путь Грига пролегал в Италию. Зимой и весной 1865–1866 годов состоялась первая поездка Грига в Италию, в Рим. Пребывание там было омрачено последовавшей в Берлине смертью друга и ближайшего единомышленника, Нурдрока (1866). Но все же Григ испытал старое, отчасти гётевское чувство северянина при виде красот Юга.

*«Перед нами вдруг открылся чудеснейший итальянский ландшафт. Я словно внезапно попал в сказочный мир. Однако это была прекрасная действительность. Впереди, насколько видит глаз, — зеленые поля, окруженные кипарисами, пиниями и оливковыми деревьями, усыпанные живописными группами домиков в истинно южном духе, вдали — сине-фиолетовые горы, над нами — темно-синий небосвод, и все это появилось словно по мановению волшебной палочки...» [1, 289]<sup>5</sup>.*

Несколько лет спустя Григ вспоминал: «Мое первое бегство на юг было подобно сну...» (цит. по: [1, 74])<sup>6</sup>. Творческим итогом этого путешествия явилась оркестровая увертюра «Осенью», в которой слышны отзвуки Севера.

В 1870 году состоялось второе итальянское путешествие Грига. Оно было отмечено двумя важными событиями. Это поездка в окрестности Неаполя и две встречи с Ф. Листом. К моменту личного знакомства Лист, который выступил инициатором встречи, уже знал первые зрелые сочинения Грига. Значение Листа, его интерес и поддержка были для Грига в его поисках самого себя соизмеримы с воздействием

\* Ранее см.: **Мищенко М. П.** От формы — к музыкальной форме (о методе истории) / Фрагмент книги «Северные этюды. Из истории музыкальных ландшафтов Севера» (рукопись) // *MUSICUS*. — СПб, 2006. — № 6. — С. 57–62.

<sup>1</sup> Из письма Иверу Хольтеру, 9 февраля 1897.

<sup>2</sup> Из письма И. Хольтеру, 8 января 1897.

<sup>3</sup> Название публичного выступления Грига в печати («Мусикбладет», Копенгаген, 8 октября 1889 [1, 342–343]).

<sup>4</sup> См. заметку Грига «Французская и немецкая музыка» (1900) [2, 187–188].

<sup>5</sup> Из дневника, 9 декабря 1865.

<sup>6</sup> Из письма Г. Маттисон-Хансену, 1 марта 1870. См. также: [1, 67–69].

Нурдрока. Сверх того, авторитет великого Листа придавал особый вес словам одобрения, что имело важное для Грига практическое следствие: письмо Листа с восторженным отзывом о сочинениях норвежского композитора повлияло на решение норвежского правительства предоставить Григу искомую стипендию.

Во время своего второго пребывания в Риме Григ сочинил настоящие композиции северянина, с Юга и к Северу. Уже в увертюре «Осенью», что из первых итальянских опусов Грига, звучала мажорная радостно шумная, карнавалю-южная кода с подлинным народным напевом. Этот заключительный раздел дополнил минорную музыку баллады «Осенняя буря», которая была сочинена ранее и легла в основу увертюры. Из сочиненного Григом во втором путешествии особенное внимание обращают на себя фортепианная сюита «Из народной жизни» (ор. 19) и песня «На Монте Пинчио» (сл. Б. Бьерн-сона, ор. 39 № 1).

Сюита состоит из трех пьес — «В горах» («Горный танец»), «Свадебное шествие проходит», «На карнавале». Из четырех заголовков (включая общий) только название первой пьесы дает определенный национально-географический ориентир. Оригинальное название № 1 — *Fjeldslåt* (горный слотт, горный танцевальный наигрыш) — отсылает к традиции норвежской пастушеской музыки. Григ, однако, позаботился уточнить программу цикла. В первом (копенгагенском) издании сюиту сопровождало авторское предисловие. О заключительной пьесе, «На карнавале», в частности, говорилось: «Возгласы и гудки, крики людей и лошадиное фырканье — все это прорезает воздух, создавая картину безудержного озорства. Эти идеи отчасти зародились у меня во время карнавалных празднеств в Риме <...> Отчасти же это общие воспоминания о народной жизни, позднее часто посещавшие композитора...» [1, 299]. И так, отчасти в Норвегии, отчасти в Риме; горы — скорее, норвежские, карнавал — определенно римский. С точки зрения прямолинейно понятой национальной музыки, Григ проамериканствовал, сознательно или случайно, смутный, неопределенный образ народной жизни. И, однако, понятный сквозь призму впечатлений северянина-на-Юге. (Уже в «Итальянской» симфонии Мендельсона безусловно итальянскими можно считать только крайние части, в двух средних частях явственнее звучит голос Севера, немецкая романтика «рога и леса».)

Так, на ближайшие годы сложилась программа григовских композиций: возвращение северянина с Юга. Эта автобиографическая тема объединяет три крупных замысла 1870-х — кантату «Возвращение на родину» (1872) и музыку к драмам «Сигурд Юрсальфар» (1872) и «Пер Гюнт» (1875). Переживания странника, столь сильно повлиявшие на Грига в 1860-е годы, не раз вспоминались Григу впоследствии (лирические пьесы «Странник», «Домой», «Тоска по родине»). Они обретали форму григовского Я. Собственно, «возвращение домой» — метафора обнаруженного Я. И в этом Я отчетливо звучал голос Юга — не только в ориентальных страницах «Пера Гюнта» («Танец Анитры», «Арабский танец»), но и в характере всепроникающей кантабильности, в мгновенных состояниях *gran passione* и *dolce*, или, прибегая к выражению Глинки, *sentimento brillante*.

Музыкальные элементы сюиты «Из народной жизни» вызывают норвежско-григовские ассоциации —

по привычке, по аналогии с другими сочинениями Грига. В то же время и мелос, и ритм финальной «карнавалюной» пьесы близко напоминают тарантелльное кружение. Родственный музыкальный образ повторился через несколько лет, в Квартете *g-moll* (1875). Финальная музыка Квартета на 6/8 имеет обозначение *Presto al saltarello*, точно соответствующее характеру обозначенного танцевального движения. Кроме того, отдельные мотивы почти буквально воспроизводят напев широко известной итальянской народной песни *Funicula*<sup>7</sup>. В побочной партии — еще один образ «южной» танцевальной музыки, близко напоминающей нисходящие *gradati* онные пассажи испанской хоты.

В романсе «На Монте Пинчио» Григ высказывается о Италии и Листе. Итальянское напоминает об опере и выражено двояко — в кантилене и песенно-танцевальной 3-дольной «ударной» музыке. Ничего подобного по широте дыхания, протяженности фразы, по «разлету» высотного рисунка (в запевной части), а равно и сомнительно-легкого, на грани опереточно-фривольного вальсика (в припеве), среди вокальных пьес Грига нет. Здесь композитор примеривается к итальянскому «наречию», и заодно, словно в знак памятной встречи в Риме, вспоминает свое листианство Фортепианного концерта, в бравурных эпизодах аккомпанемента, в большемерцовом соотношении мажорных трезвучий *A-Des*.

Странно, как старая привычка к национально окрашенному фольклоризму упорно не позволяет нам слышать в Григе *итальянское* рядом с *норвежским*. А если и слышим, то спешим извинить «иноземное присутствие» всего лишь вспомогательной и эпизодической ролью: «Не столько итальянский, сколько норвежский колорит господствует в этой «северной тарантелле»» (о Квартете) [4, 345]. Слушая непредвзято, по-настоящему *внимая*, заметим в григовском сочинении слиянность норвежского и итальянского элементов. Это один из примеров того, как *национальная музыка* XIX века выступала не только как общеевропейский род музыки, но и, в сущности, как *единый стиль*. Григ не случайно в разные годы пытался дезавуировать узко норвежский характер своей музыки. Вспомним его «Признание в космополитическом вероисповедании» (1889) (см.: [1, 231]) и его слышание норвежского колорита у Верди [2, 180–181], и признание в любви к французской музыке<sup>8</sup>, и норвежско-итальянские отзвуки 1870 года.

Поддаться провокации национальной альтернативы («не столько итальянский, сколько норвежский») — той самой «проблемы национального стиля», которая парализовала мысль о музыке в последние полтора столетия, — в наши дни все еще не составляет труда. Пример «итальянских» композиций Грига показал возможность разорвать заколдованный круг национально-музыкальной фразеологии и выйти к очевидной музыкально-эстетической диспозиции. *Итальянское* и *норвежское* Грига есть равновеликие реальности и условности. *Итальянское* фактически как *северное-на-Юге*. Григовские послания северянина с Юга составляют целую область творчества, возможно, более обширную, чем то видно на поверхности «итальянских» опусов норвежского композитора. Речь идет о такой диспозиции музыкальных сфер, границы между которыми не столь дробные и отчетливые, как в случае с национальными,

<sup>7</sup> Мелодия песни не раз становилась материалом обработки в инструментальных сочинениях, как, например, в симфонической поэме «Из Италии» Р. Штрауса или «Неаполитанской песенке» Н. А. Римского-Корсакова.

<sup>8</sup> См. ссылку 4.

но широкоохватные и подвижные, как между сторонами света. Если *Север* и *Юг* действительно составляют двуединый и двуликий мир новоевропейской музыки, как и культуры в целом, то нам следует снова и сно-

ва задаваться вопросами: что искал музыкант-северянин на *Юге*? что есть его музыкальное *Я*, которое он, как в случае Грига, искал вдали от родного севера?

## Vita nuova

Пожалуй, не было такого итальянского путешествия, из которого композитор не вышел бы готовым к *новой жизни*, новому качеству творчества. Едва ли не каждое из этих путешествий знаменовало наступление нового периода творчества или появление нового значительного произведения. Можно сказать, ощутимый слой истории музыки складывался из «итальянских» (так или иначе) произведений северян. Напомним только лишь о двух шедеврах — это «Тристан» Вагнера, вдохновленный частично венецианским ландшафтом (1865), и «Пиковая дама» Чайковского, рожденная во Флоренции (1890).

Вообще, Флоренция может стоять в первом ряду прославленных итальянских городов, историю которых составляет летопись музыкальных произведений, созданных композиторами-северянами. Флоренция Брамса весной 1881 года предшествовала сочинению Третьей симфонии (1883). «Непременно во Флоренцию», — сообщал Брамс накануне очередной поездки в Италию<sup>9</sup>. Вероятно, воздействие Италии на сложившегося мастера, каковым Брамс уже был на рубеже 1870–1880-х, не было непосредственным, прямым в духе *первого итальянского путешествия*. Италия была продолжением Юга, ранее обретенного северянином-гамбургцем Брамсом, продолжением Вены. По свидетельству современника, Брамс обитал в поистине итальянском уголке австрийской столицы (около *Karlskirche*) [13, 150].

Продолжительной остановкой во Флоренции отмечено путешествие Яна Сибелиуса весной 1901 года. Вообще, Сибелиус стремился к Югу, в Вену, к итальянскому, средиземноморскому, мечтал одно время о жизни в большом столичном городе континентальной Европы. Любопытно, что нордичество, финскость в музыке Сибелиуса отмечали в основном иностранцы, но для финнов эти качества были не столь уж очевидны [6]. Творческим результатом итальянского путешествия Сибелиуса стала Вторая симфония (1902) и, косвенно, чуть позднее — Скрипичный концерт (1904/1905). С этими сочинениями Сибелиус вступал в новый период творческой жизни. Э. Тавастшерна, биограф композитора, даже приравнял поездку Сибелиуса к итальянскому путешествию Гёте [7, 232], что, все-таки, кажется сильным преувеличением, сколь значительным бы ни было в биографии Сибелиуса событие Юга. Путешествие Гёте и все последующие *паломничества в страну Юга* находятся в отношениях оригинала и копии, притом копии фрагмента.

Итальянское путешествие Вильгельма Стенхаммара в 1906–1907 годах имело главным пунктом Флоренцию. Флорентинское уединение Стенхаммара всецело отдано творчеству. Флоренция с Четвертым квартетом, шведской рапсодией «*Midvinter*» («Зима», 1907) и другими поворотными сочинениями стала колыбелью *новой жизни* Стенхаммара.

Флоренция в биографии С. В. Рахманинова (весной 1906, полугодом ранее Стенхаммара) внешне ничем не примечательна, кроме редактуры готовых пар-

титур «Скупого рыцаря» и «Франчески да Римини». В ближайшие годы появятся Вторая симфония (1908) и Третий концерт (1909), которые чем-нибудь, возможно, обязаны и рахманиновской Флоренции.

Италия дала импульсы (1891, 1907) Первой (1894) и Третьей симфониям (1912) Карла Нильсена. На закате жизни композитор верен своим давним странствиям на Юг: летом 1926 года во Флоренции Нильсен сочинял свой Флейтовый концерт.

Стойкая привязанность композиторов к этому городу едва ли была случайной. У Флоренции неповторимый облик. Когда-то здесь, в галерее Уффици, Мендельсон испытал что-то похожее на пережитое многократно до него и прочувствованное после него. «Старое каждый миг оживает здесь, сливается с новым и в нем снова живет» [5, 251]. Город стройный, отчетливый и завершенный; гениально легкий в великом; в камне, который легче камней других городов; город, который внушает любовь к миру и принимает душевный дар всей прошлой жизни своих пилигримов; город-колыбель и -саркофаг кватроченто; «древнее кладбище любви»; его подлинная жизненная стихия — прошлое; город веры и радости, город Дантовой зари, чудесный город, для которого двери будущего, по выражению поэта, оказались закрытыми [5, 149, 151–154]. Так суммарно можно представить образ Флоренции, выразительно описанный автором «Образов Италии».

«Необъяснимую антипатию» ко Флоренции, «ужасно мертвому» городу испытывал П. И. Чайковский<sup>10</sup>. Но все же там пламень вдохновения заполнил пустоту пораженного смертной тоской, и в 44 флорентинских дня была готова в эскизах «Пиковая дама». Во Флоренции, кажется, весь мир да и само время останавливались. Словно враждебная жизни, Флоренция пробуждала художника тем, что связывало с жизнью и умирало/возрождалось в искусстве. Пробужденный мог бы повторить вослед Данте:

«Когда любовью я дышу,  
То я внимателен; ей только надо  
Мне подсказать слова, и я пишу»<sup>11</sup>.

Конечно, при встрече с флорентинским паломником, нет нужды беспокоить дух Данте или даже Мендельсона. Но все же частица чудесной Флоренции касалась духа композитора-паломника и направляла его перерождение. Все светлое и радостное, затененное и мистическое, что дарила музыканту-страннику Флоренция, следовало из особенных непосредственных проявлений пространства и времени, покоилось в стихии формы, во встрече прошлого и настоящего, старого и нового. Загадка и, еще более, тайна Флоренции в том, как ее стихия формовала творческий путь композитора и его музыку, как композитор во Флоренции заново открывал как будто уже известные ему возможности двух простых оснований музыки — *мелоса* и *хроноса*.

Из поколения в поколение художники обретали во Флоренции ландшафт, благоприятный для самораскрытия художника, самообнаружения его *Я*. Помимо

<sup>9</sup> Из письма Кларе Шуман, май 1881. (Цит. по: [8, 219]).

<sup>10</sup> См. письма: Н. Г. Конради, 6/18 марта 1890, Флоренция; А. П. Мерклинг, 8 апреля/27 марта 1890, Рим [9, 94, 117].

<sup>11</sup> Перевод М. Лозинского.



каменной, оставался неизменным дух Флоренции. Постоянство этого города, наверное, сделало его уникальным обобщением *страны Юга*. Но не будем впадать в преувеличение: все же в случае Флоренции нам внятна ее общая и единая роль *города страны Юга*. Значимость Флоренции в том, что здесь, как и еще где-то, могло повторяться на пути художника *событие* — наглядное в его простоте и, одновременно, мистике — *поворот* творческого пути.

Суть итальянского путешествия — именно форма и ясный свет, в которых представало человеческое Я —

## О «парящей духовности» и «тумане Лейпцига»

Действительно ли северянин забывал о «парящей духовности» (Гёте), выходил из «тумана Лейпцига» (Григ), не испытывал более томления, его не притягивал «туманный переход от жизни к вечности» (де Сталь), и «агрессивный эффект» (Ницше) оставлял его? В самом ли деле северянин изменял родному Северу, который и был подлинной родиной экспрессии, музыкальной формы, романтического мироощущения, наконец, духа гуманности и самого человека? Чем же было неизменно возобновлявшееся бегство северянина на Юг?

Если родину гуманного духа, включая все означенные его проявления в музыке, мы согласны видеть в германском мире и, точнее, в самой Германии, то ответы на поставленные вопросы следует искать в отношениях северянина с немецким духом, без того, однако, чтобы ограничивать немецкое непременно Гёте и немцами, понимая немецкое как исключительную собственность немца и, тем самым, противопоставить немецкое и северное. В паломничестве на Юг немец или скандинав умирают в северянце.

Тождество немецкого и северного, северная аура Юга менее всего случайность или курьез. В мире идеального ландшафты допускают метаморфозы казалось бы невозможные в мире видимого. И если северянин искал свое Я на Юге, если северянин-немец искал форму и человека в «мире красок и образов», то дело не только в том, что на Юге его интересовало видимое, которого ему недоставало на Севере. Если композитор-северянин на Юге искал, подобно Гёте, форму, то это не означает форму итальянцев.

Не составит труда механически понять распространенное в XIX столетии представление о том, что форма есть главная и преимущественная особенность музыки итальянцев, в то время как немецкую музыку отличает тяготение к выразительности и одухотворению. «Не отдает ли южная романская раса предпочтение чувственно-прекрасной форме во всяком суждении об искусстве? Ханд в своей «Эстетике музыки» (1837) говорит: «Итальянцы часто вполне удовлетворены прекрасной формой, музыкой, не выходящей за эти рамки, тогда как немец требует характерной выразительности и идеального одухотворения» (А. Зейдль, 1887) [3, 389]. Подобная оппозиция романского и германского была прочно усвоена XIX столетием. И, однако, со временем внутри этой концепции рождались догадки о сложном соотношении противоположностей.

Так, для шведского писателя Вернера фон Хейденстама в целом все еще актуально подчеркнутое противостояние классицизма и германизма, как выражений культуры и варварства, аристократизма и народности,

пробивалась на любых просторах, в самых неожиданных уголках и закоулках. Эта суть являла себя в Греции К. Нильсена<sup>12</sup>; на итальянском юге К. Шимановского<sup>13</sup>; во Флориде Ф. Дилиуса или его же Норвегии; в Италии, Германии или Испании Глинки. Для Грига его «Италией была также и Дания. Понимая реальную Италию — географическую, политическую и прочую — как условность идеального ландшафта и «итальянскость» как форму странствий художника к своему Я, мы неизбежно обращаем взор к Северу. Что оставлял северянин там, на Севере?

объективности и субъективности, формы и выразительности, красоты и пародии («Классицизм и германизм», 1898) [10, 79–125]. Но при всем том он замечал, что «Гёте как эллин и как северянин, склонный к пародии, суть две совершенно разные личности» [10, 102]. Он также решительно заявлял: «Одной рукой мы [шведы] ласкаем эллинизм и другой изгоняем его» [10, 103]. Понимая отношения классицизма и германизма как противоборство, Хейденстам не ограничивал проявление каждого из них в качестве самостоятельного объекта. «Есть глубокая историческая правда в том, что шведов называют французами Скандинавии — не из-за их врожденной учтивости или склонности к подражанию, но потому, что шведам, как и французам, удалось сплавить в своей культуре классицизм и германизм» [10, 105]. Классицизм, считал Хейденстам, сильно воздействовал на германскую природу шведов и «столь сроднился с нашим характером, что нас, подобно датчанам, следует называть изменниками германизма» [10, 104]. Напомним о Мейнеке с его репликой о гётевской «измене Северу»: мыслить Север и Юг резкой оппозицией было давней привычкой. Но Хейденстам стремился настойчиво, пылливо охватить внутренне противоречивое классико-германское единство. Понятно, что здесь недостаточно было призывов к объединению элементов классического и германского, к выполнению этой насущной задачи шведского искусства. Хейденстам подразумевал органическое единство этих элементов, между которыми в искусстве Швеции он наблюдал разрыв, а отсюда — шаткость и неопределенность художественного целого.

Хейденстам был достаточно проницателен, чтобы не обманываться насчет непосредственно видимого и подозревать самое интересное не в том, что кажется. Он стремился объяснить, что «классицизм и германизм сплетаются в столь крепкие узлы, что глаз легко путает обе нити» [10, 107]. Именно в этой моментальной догадке о тесном переплетении классического и германского, Юга и Севера мысль могла обретать наиболее плодотворное для себя направление. Мысль устремлялась к освобождению идеальных ландшафтов от механической связанности, неподвижного и неразвивающегося порядка противостоящих Севера и Юга.

Ясность и туманность, видимое и скрытое переплетались столь причудливо и целенаправленно, что требуется не только распознать одно и другое, но и понять одно как другое. Оппозиции Севера и Юга проявляли себя в смешениях на редкость методично и понять их замысел поможет нечто большее, чем констатация

<sup>12</sup> Нильсен часто бывал в Греции в 1890-е годы, что имело и внешний результат в сочинении увертюры «Гелиос» (1903).

<sup>13</sup> Итальянские путешествия Шимановского имели последствием и внешние приметы в программных заголовках его сочинений («Метопы», «Мифы»), и значительные метаморфозы его музыкального стиля под воздействием орнаментального средиземноморского мелоса.

парадокса. Подлинное освобождение идеальных ландшафтов, высвобождение их смысла возможны вдали от всего рассудочного и схематично-логического, в жизненности того, где «все развивается». Мысль не может удовлетвориться простым описанием тесного переплетения и трудноразличимости классицистского и германского. Север и Юг только тогда по-настоящему и осуществляются в идеальных ландшафтах, когда выступают в единстве взаимно трансцендирующих сфер.

Классическое, эллинистическое проступает в нордическом и — обратно. Но их притяжения-отталкивания, соединения-обособления остаются увлекательными, волнующими странствиями духа и, все-таки, беспорядочными и бессмысленными, до тех пор пока внешне многообразные и несходные ландшафты Севера и Юга не самоуничтожаются ради своей сути, ради труднораспознаваемого единого (или двуединого) мира. Это происходило бы в том случае, если бы северянин осмысливал свое бегство на Юг, свою «измену Северу» и «возвращение домой» как форму подлинного его, нордического, бытия, а не случайность на пути к искомой цели. Элиминацию Севера и Юга производило бы такое сознание, которое приучалось бы мыслить не «здесь» и «там» и для которого не было бы ни Севера, ни Юга. Такое сознание отказывалось бы от всякой поэтизации, идеализации, эстетизации видимого, в том числе и от привычки смотреть эстетически на социум (как в случае «национальной музыки»). Оно не отвращало бы взор от всего, что казалось непонятным или чуждым на родном Севере, — от германизма. Тогда бы сознание северянина рассеяло «туман Лейпцига», одолело «цитадель метафизиков», проникло в «храм науки». Оно овладело бы конструкцией там, где на первый взгляд было одно отвлеченное, нереальное, расплывчатое и неопределенное.

Такое сознание должно быть самим духом мысли, гётеанским духом, тем, что видит в многообразных вещах мира глубокие, общие и простые основания, ту глубину, где все развивается и обретает форму. В искусстве музыки это сознание стало бы свершением немецкой музыки — подлинной музыки мысли, формы, становления, в которой все специфически немецкое (конечно, поверх банальной «народности») плавилось бы из многих европейских источников и потому мыслило себя как всеобщее.

Таков лишь возможный, не во всем состоявшийся ход событий в истории западной музыки, которая сумела бы миновать раскол на Север и Юг и избежать измельчания национальных школ. О такой возможности мы *рассуждаем*, а не фантазируем, на основании тех обстоятельств, в которых северянин метался между германизмом и классицизмом и в которых он буквально останавливался при виде непреодолимого и словно парализующего *разрыва*, между туманом и ясностью, между «парящей духовностью» и формой. Его влекло к форме, скрытой в тумане, но он вынужденно обходился той, что резко очерчена под солнцем Юга. *Северянин томился по немецкой метафизической мысли, но ее ясность была нестерпимой.*

В отчете Грига о поездке в Италию находим редкие по глубине, гётеанские слова: «В Риме я нашел то, в чем так нуждался, — <...> покой, позволивший углубиться в самого себя и в то великое, что меня окружало, в ежедневное воздействие со стороны мира красоты. А для северного художника, получившего элементарное образование в Германии, чрезвычайно важно прояснить

свои представления, очистить их от той односторонности, которая лишь усугубляется на немецкой почве. Ведь северянин содержит столько сложного в своем характере, столько рефлексии и другого груза, что изучение исключительно немецкого искусства просто не в состоянии оказаться противовесом всему этому (курсив мой. — М. М.). Служение национальному делу требует того равновесия ума и духа, которое приобретает лишь после того, как взгляду откроются богатства и источники искусства Юга — великой школы художника» (цит. по: [1, 96]).

Композитор-скандинав не мог вполне скрыть своего глубокого родства с немецкой музыкой — музыкой Севера, а в то же время, с точки зрения скандинава, музыкой южной. Что-нибудь да значило для скандинавского музыканта путешествие в страну музыки, Германию. Не за «музыкальным образованием» он ехал туда. Он упорно стремился проникнуть в стихию немецкой музыки, познать ее жизнь в становлении формы, охватить композицию как развивающуюся мысль, присутствие которой неизменно в концепциях немецкой музыки от *музыкальной мысли* И. С. Баха до *развивающей вариации* А. Шёнберга, понять *абсолютную музыку* немецкой традиции.

Возможно, и разногласия между Григом и Гаде имели не только риторически-очевидный предмет — *общескандинавское-норвежское*, — но и были развернуты в плоскости невидимого, неартикулированного, а именно — в отношении одного и другого музыканта к немецкой школе композиции. Протест Грига вызывал, по его выражению, «мягкотелый скандинавизм» Гаде. Вероятно, Грига не устраивало безраздельное присутствие безыскусной архаичной простоты в обозримо замкнутом пространстве движения — в малоподвижном тональном плане, бедном модулировании, инертном тематическом развитии. Однако таковые признаки *наивного* музыкального нордичества выступали наиболее невыгодно в определенных условиях — в крупных формах сонатного типа. Возможно, Григ интуитивно чувствовал ущербность адаптированной Гаде немецкой техники композиции, адаптированной неглубоко, чисто внешне. Творчество Гаде могло быть для Грига примером немецкой выучки, потерпевшей поражение на скандинавской почве. Недаром сам Григ неоднократно останавливался на этом пути, чувствуя свою несостоятельность симфониста. Он каждый раз в буквальном смысле сражался с сонатной формой; многие крупные замыслы остались в первоначальных набросках (второй фортепианный концерт, второй квартет). Незавершенным остался и замысел григовской оперы «по Вагнеру» (три сцены из оперы «Улав Трюгвассон», 1888). (Невольно вспоминаешь слова из «Будденброков» Т. Манна: «О, нам, северянам, не следует уезжать из своих краев! Нам надо жить на берегу родного залива и честно есть свой хлеб...».)

И все-таки: «Я <...> в музыкальном отношении — совершеннейший немец»; «...значительной частью своей индивидуальности [я] обязан моей германизации» [1, 343]<sup>14</sup>. — Каким бы преувеличением из вежливости ни казались слова Грига в интервью *немецкой* газете, в них, похоже, прорывается сокровенная тяга скандинава к труднопостижаемому немецкому идеалу музыки.

Опыты сжатия многочастной композиции инструментального концерта в одночастную занимали Свенсена (Виолончельный концерт, 1871) — вслед за Мендельсоном, Вебером, Листом. Творческий путь Стенхаммара

<sup>14</sup> Интервью Грига газете «Берлинер Локаль-Анцайгер», 4 апреля 1907.

пролегал от Моцарта к Вагнеру и, затем, от Вагнера к Моцарту. Этот путь автобиографично запечатлен в композиции его симфонической кантаты «Sången» («Песнь», 1921), две части которой распределены между «Вагнером» и «Моцартом».

Глубже других скандинавских композиторов немецкую музыкальную суть постигали Нильсен и Сибелиус. Каждый из них индивидуально раскрывал действие законов, по которым строится крупная форма симфонии. Каждый возводил новое здание очередной симфонии по-бетховенски, то есть исходя из единственной и неповторимой концепции.

Скандинавский композитор мог изо всех сил подчеркивать свою оппозицию к немецкой музыке. Он мог заклинать «невыносимо немецкое» и «музыкальный католицизм» (Стенхаммар), «цитадель метафизиков» и «громадный храм науки» (Сибелиус). Наивно было бы думать что в этих декларациях музыкантов Скандинавии одна лишь враждебность к немецкому. Так проявляла себя жажда мысли и красоты, которым не дано сойтись в совершенном целом, не дано перешагнуть через *разрыв* скандинавского и немецкого, германского и романского. Требовался могучий дух Гёте или родственный ему дух Моцарта, чтобы уметь высвободиться не только из северной немецкой учености, но и подчинять себе итальянский «мир красок и образов», и оставлять одно и другое, потому что открывалось более высокое прекрасное целое. Может быть, поэтому скандинавы — и Григ, и Стенхаммар, и Нильсен — приходили к Моцарту.

История посмеялась над взаимоотношениями скандинавских и немецких музыкантов. Здесь действительно редко встречалась симпатия, причем с обеих сторон. После Шумана немецкая музыкальная критика, пожалуй, не знала такого же неподдельного интереса и благожелательности в отношении скандинавской музыки. С конца XIX века ее слава распространялась в обход Германии. Симфонии Сибелиуса и Нильсена хорошо известны в англосаксонских странах. Но в Германии эта *побочная ветвь австро-немецкого симфонизма* до сих пор не признана. Даже Вильгельм Фуртвенглер, исполнивший Сибелиуса, заявил композитору, что тот вовсе не симфонист, а импрессионист [11, 231]. Высокомерие и презрение со стороны Р. Штрауса или А. Шёнберга наблюдал по отношению к себе Нильсен.

Замечательным примером взаимопонимания может служить общение Нильсена и известного немецкого органиста Карла Штраубе. Встреча двух музыкантов со-

стоялась в Копенгагене, где Штраубе выступал с концертами в октябре 1913 года. «Слушал сегодня Штраубе. Он большой мастер и замечательный человек. Приятно слушать великое и совершенное» [12, 352]<sup>15</sup>. Впечатление от искусства Штраубе оказалось глубоким. «Мне захотелось написать фантазии для органа, и я уже начал. Удивительно, как может звучать орган, когда с ним обращается большой мастер» [12, 353]<sup>16</sup>. Это впечатление, возможно, оставалось глубоким долгие годы, и композитор мог вспоминать игру Штраубе спустя почти 20 лет, когда он сочинял единственную свою крупную композицию для органа (и вообще последнее свое сочинение) «Commotio» (1931).

Примечательно и свидетельство о реакции немецкого музыканта на музыку датского композитора, редкое свидетельство признания. «У меня был Штраубе. Он слушал в 4-ручном переложении мою симфонию [Симфония № 3, *Sinfonia espansiva*] и был сильно воодушевлен ею. Он сказал, между прочим, что немец никогда бы не смог так написать, имея в виду ее своеобразие. Сам этого никогда не подумаешь. По пути к Банегардену он сказал: «В Вашей симфонии есть невероятная сила...» [12, 352]. Слова о том, что немец никогда не напишет, что сам никогда не подумаешь, как и вообще мера подробности в передаваемом отзыве, выдают изумление Нильсена. Композитор явно застигнут врасплох похвалой Штраубе. Вся сумма впечатлений Нильсена от встречи с немецким органистом выглядит как невольное вырвавшееся признание в исконной тяге к немецкому. Строки частного письма говорят об отношении Нильсена к немецкой традиции много больше его публичных выпадов против немецкой музыки. В этих замечаниях ключ к смыслу встречи Нильсена и Штраубе: то был благотворный момент узнавания, взаимного узнавания немецкого и северного, узнавания себя со стороны, привычного для северянина-странника.

Задержимся на одной сцене. Карл Нильсен в Германии. «Я был в Лейпциге и видел старые инструменты. <...> Пробовал играть, и было радостно слышать звуки, что напоминали о Альбрехте Дюрере <...>. Особая меланхолия исходит от чембало времен Баха. Я купил себе маленький клавикорд баховского времени в духе рококо за 300 датских крон <...>. Когда двигаешь пальцем на клавише, то звук вибрирует, как на скрипке» [12, 440]. Старые инструменты, Бах и напоминание о временах Дюрера выразительны как приметы жизненно важного для северянина вчувствования в немецкую стихию искусства.

2005–2008 годы

<sup>15</sup> Из письма жене Анне Марии, 3 октября 1913.

<sup>16</sup> Из письма жене, 6 октября 1913.

### Список литературы

1. **Бенестаф Ф., Шельдеруп-Эббе Д.** Эдвард Григ. Человек и художник / Пер. с норв., коммент. Н. Н. Мохова; предисл. Е. Ф. Светланова. — М., 1986.
2. **Григ Э.** Избранные статьи и письма / Пер. Ю. Яхниной; общ. ред. О. Левашевой. — М., 1966.
3. **Зейдль А.** О музыкально-возвышенном // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. Т. 2: Антология / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. — М., 1982. — С. 387–393.
4. **Левашева О. Е.** Эдвард Григ. Жизнь и творчество. Изд. 2-е. — М., 1975.
5. **Муратов П.** Образы Италии. Т. 1. — М., 1911.
6. **Мякеля Т.** «Северный» модерн в фокусе художественно-го «интернационализма» / **Makela T.** The «Nordic» Modernism in the Focus of the Artistic «Internationalism» / Доклад на Международной научной конференции «Русско-финские музыкальные контакты на рубеже XIX–XX веков: альянс с Францией»,

Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, 4 октября 2004.

7. **Тавастшерна Э.** Сибелиус. Ч. 1 / Пер. Ю. К. Каявы; под ред. Г. М. Шнеерсона. — М., 1981.
8. **Царева Е. М.** Иоганнес Брамс. — М., 1986.
9. **Чайковский П. И.** Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. XV–Б. — М., 1977.
10. **Heidenstam V.** Klassicitet och germanism // Samlade skrifter av Verner von Heidenstam. Stridsskrifter. — Stockholm, 1912. — S. 79–125.
11. **Levas S.** Sibelius, a Personal Portrait, trans. Percy M. Young. — Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press, 1972.
12. **Nielsen C.** Dagbog og brevveksling med Anne Marie Carl-Nielsen. Bd. 2. — [Kobenhavn]: Gyldendal, 1983.
13. **Stojowski S.** Recollections of Brahms // The Musical Quarterly, April 1933, Vol. XIX, № 2. — P. 143–150.
14. The Sibelius Companion, ed. by Glenda Dawn Goss. — Greenwood Press Westport, Connecticut — London, 1996.